

# ESTuDiOS<sub>DE</sub> HiSTORiA DEL ARTE

---

libro homenaje a  
Gonzalo M. Borrás Gualis

María Isabel Álvaro Zamora  
Concepción Lomba Serrano  
José Luis Pano Gracia  
(coords.)

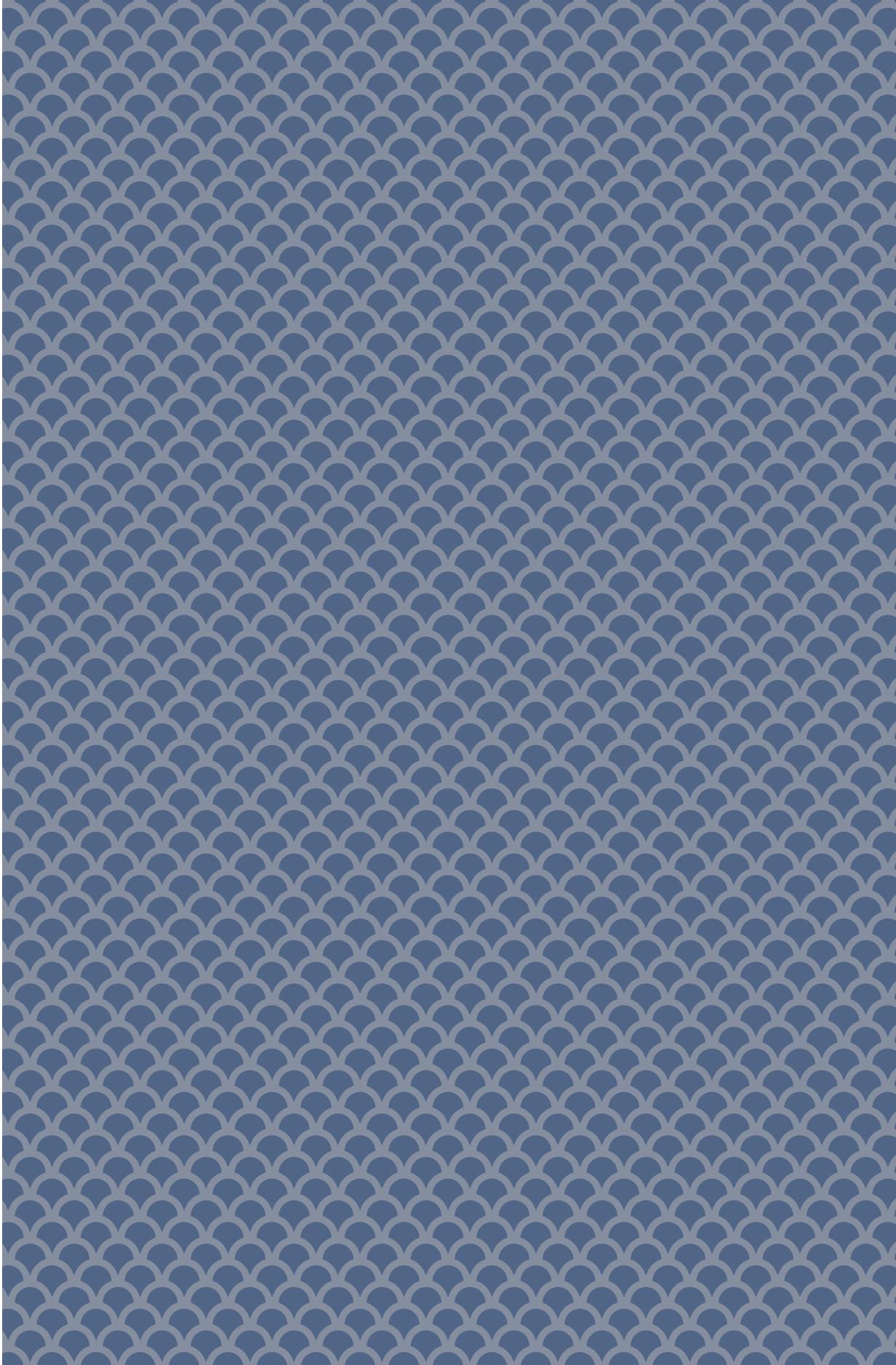
La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:  
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3298>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.



ESTuDiOS<sub>DE</sub>  
HiSTORiA  
<sub>DEL</sub> ARTE

# ESTuDiOS DE HiSTORiA DEL ARTE

---

---

libro homenaje a  
Gonzalo M. Borrás Gualis

María Isabel Álvaro Zamora  
Concepción Lomba Serrano  
José Luis Pano Gracia  
(coords.)



Departamento de  
Historia del Arte  
Universidad Zaragoza



Primera edición, 2013

Publicación número 3221  
de la Institución Fernando el Católico,  
Organismo autónomo de la Excm. Diputación de Zaragoza,  
plaza de España, 2, 50071 Zaragoza (España)  
tels. [34] 976 288 878 / 976 288 879  
fax [34] 976 288 869  
ifc@dpz.es  
<http://ifc.dpz.es>

Con la colaboración  
del Instituto de Estudios Turoleses  
y del Departamento de Historia del Arte  
de la Universidad de Zaragoza

Diseño gráfico y arte final  
Víctor Lahuerta

Impresión  
Calidad Gráfica, SL

Encuadernación  
Raga, SA

ISBN 978-84-9911-225-1

D.L. Z 739-2013

© de los textos y fotografías, sus autores, 2013  
© del diseño gráfico, Víctor Lahuerta. Zaragoza, 2013  
© de la presente edición, Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 2013

Impreso en España – Unión Europea  
Printed in Spain – European Union



# PRESENTACIÓN



E

l presente volumen de *Estudios de Historia del Arte* pretende ser un sencillo y a la vez afectivo homenaje de los historiadores del arte al profesor Gonzalo M. Borrás Gualis, en el que, por razones de extensión, se recogen tan sólo los trabajos de unos cuantos especialistas a los que deben de añadirse los nombres de otros muchos investigadores y amigos, reunidos en la *tabula gratulatoria*, e incluso los de otros historiadores más que también hubieran querido estar presentes y no han podido ser citados.

Con este libro queremos reconocer la larga, sólida y diversificada trayectoria universitaria de Gonzalo M. Borrás Gualis, en la que ha sabido compaginar investigación y docencia, ha contribuido sustancialmente a la formación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, ha trabajado en favor de la difusión del patrimonio artístico y ha proyectado su actividad más allá de su propio entorno universitario. Estas son en definitiva las razones que le hacen acreedor de este homenaje y sobre las que trataremos en las líneas siguientes, trazando una escueta, ajustada y objetiva síntesis del quehacer universitario, del que por otra parte consideramos, ante todo, un compañero de trabajo y amigo.

Gonzalo M. Borrás Gualis inició su faceta investigadora en el área de Historia Moderna (su memoria de licenciatura, *La Guerra de Sucesión en Zaragoza*, la defendió en 1967 y fue publicada en 1973), si bien pronto se orientaría hacia la Historia del Arte, a la que habría de dedicar toda su trayectoria universitaria posterior, a partir de la redacción de su tesis doctoral (*Mudéjar en los valles del Jalón-Jiloca*, 1971). Precisamente, el tema de este trabajo académico se convertiría en su principal línea de investigación, el estudio del arte mudéjar, que ha definido, analizado y divulgado en más de setenta publicaciones, entre las que cabe destacar tres libros que, con los títulos *Arte mudéjar aragonés* –común para los dos primeros– y *El arte mudéjar*, fueron publicados sucesivamente en 1978 (Zaragoza, Guara Editorial), 1985 (Zaragoza, CAZAR y COAATA, 3 vols.) y 1990 (Teruel, Instituto de Estudios Turolenses). Se ha centrado además en repetidas ocasiones en el mudéjar turolense, tratando tanto de la arquitectura conservada en Teruel y su provincia (Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987, 1ª ed. y 2008, 4ª ed. revisada y corregida) como de la techumbre de su catedral (Zaragoza, CAI100, 1999, y Zaragoza, Diputación General de Aragón y otros, 1999), o ha coordinado el volumen publicado con motivo de su reconocimiento como Patrimonio de la Huma-

Fotografía de su orla de licenciatura en Filosofía y Letras (Sección Historia).Universidad de Zaragoza, 1965.

idad (Zaragoza, Ibercaja, 1991). Dentro de esta misma línea de investigación ha dirigido asimismo otros estudios en los que han intervenido destacados especialistas, como el dedicado al mudéjar peninsular y americano, patrocinado por la Unesco (Zaragoza, Ibercaja, 1996), o el referido a los mudéjares de Aragón (Zaragoza, CAI, 2003), a la vez que ha sido director científico de varias publicaciones divulgativas (Zaragoza, Heraldo de Aragón, 2002). Finalmente, ha comisariado dos exposiciones sobre este mismo tema, la primera en colaboración con Esteban Sarasa Sánchez y María Isabel Álvaro Zamora, itineró por varias ciudades españolas (Zaragoza, Ibercaja, catálogo, 2005), en tanto que de la segunda, presentada en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, fue asimismo coordinador del volumen de estudios que, coincidiendo con la muestra, ha sido sin duda un excelente colofón a la investigación que ha venido desarrollando durante tantos años sobre el mudéjar peninsular (Zaragoza, 2010).

Paralelamente, el profesor Gonzalo M. Borrás Gualis ha contribuido al conocimiento de otros muchos periodos del arte aragonés. Destacan, como ejemplo, sus estudios sobre la pintura románica, realizados en colaboración con Manuel García Guatas (Zaragoza, CAI, 1978); sobre la escultura del Renacimiento, con sus trabajos sobre Juan Miguel Orliens (Zaragoza, IFC, 1980), así como con la exposición, catálogo y volumen de estudios sobre su evolución en el Quinientos, coordinados en colaboración con María Isabel Álvaro Zamora (Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1993), y con la muestra conmemorativa de la coronación imperial en Bolonia, con el análisis del friso del Ayuntamiento de Tarazona, que comisarió y coordinó junto a Jesús Criado Mainar (Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000); sobre Goya, acerca del que, además de otras publicaciones, ha coordinado un monográfico en el que varios especialistas exponen sus líneas de investigación más recientes (*Artigrama*, Zaragoza, 2010); o sobre la arquitectura y artes aplicadas del Modernismo (Zaragoza, 1968 y 1977, este último en colaboración con Manuel García Guatas y José García Lasaosa).

En este mismo apartado hay que mencionar su labor como director de la sección de Arte de la *Gran Enciclopedia Aragonesa* (GEA, Zaragoza, 1980), que le permitió encargar y establecer las voces básicas sobre el arte aragonés, y, de manera especial, la redacción de los dos volúmenes de la *Historia del Arte* de la *Enciclopedia Temática de Aragón* (Zaragoza, Moncayo, 1986-1987), en los que trazó un panorama general acerca de los estudios y la evolución temporal de las artes en nuestra Comunidad. Además, ha sido director del catálogo monumental del arciprestazgo de Alagón, correspondiente a la archidiócesis de Zaragoza (Madrid, Ministerio de Cultura, 1990 y



Gonzalo Borrás, M<sup>a</sup> Isabel Álvaro, Manuel García y Juan Francisco Esteban en la cripta de la iglesia de San Martín de Caballera, Huesca, verano de 1977.

Gonzalo Borrás preparando la memoria para la plaza de Profesor Agregado, Zaragoza, 1976.



1991), y ha redactado en colaboración con otros profesores varios inventarios artísticos, como los de los partidos judiciales de Ágreda (Soria), en 1967; Calatayud (Zaragoza), entre 1972 y 1977; Boltaña (Huesca), entre 1974 y 1983; y Borja (Zaragoza), en 1980. Es también uno de los autores de la *Guía histórico-artística de Zaragoza* (Zaragoza, 1982, 1ª ed.; 2008, reed.).

Finalmente, ha sido investigador principal de varios contratos de investigación financiados, como el firmado para el estudio del arte románico en Aragón con la Fundación General Mediterránea y la Caja de Ahorros de la Inmaculada, entre 1972 y 1977, o los Proyectos de Investigación I+D destinados a la catalogación y estudio del patrimonio aragonés de la antigua diócesis de Lérida, llevados a cabo entre 1996 y 1999, y 2000 y 2004, además de formar parte de los grupos de investigación de otros dos Proyectos I+D desarrollados en otras universidades españolas (2002-2004 y 2008-2011), y haber sido investigador principal del Grupo Consolidado *Vestigium*, financiado por el Gobierno de Aragón, entre 2004 y 2008, para el estudio de las colegiatas aragonesas.

El segundo apartado que debemos reseñar es el de su dedicación docente en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, desarrollada a lo largo de más de cuarenta años (Profesor Ayudante, desde 1965; Profesor Adjunto, entre 1970 y 1975; Profesor Agregado, desde 1976, en esta etapa en la Universidad Autónoma de Barcelona; y Catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo, desde 1981). En esta labor queremos resaltar dos de sus cualidades más destacadas: la claridad con la que siempre ha transmitido los conocimientos sobre cualquier tema, y la directa relación entre las materias impartidas y sus propias investigaciones y publicaciones. La claridad expositiva y la habilidad para la comunicación son virtudes importantísimas a la par que necesarias para todo el que se dedica a la docencia, cualidades que no todos los profesores universitarios poseen y que, en su caso, han sido reconocidas por todos los alumnos que ha tenido a lo largo del tiempo, y son las que le han permitido dotar de atractivo, interés y una per-



De izquierda a derecha:  
 Enrique Trullenque,  
 Salvador Victoria,  
 Gonzalo M. Borrás,  
 Pablo Serrano,  
 Miguel Ángel Encuentra,  
 M<sup>o</sup> Isabel Álvaro  
 y Juan Francisco Esteban  
 en la inauguración  
 de la exposición itinerante  
*Teruel. Pintura-Escultura  
 actual*, Alcañiz, 1978.

sonal visión a todas las asignaturas de las que ha sido responsable, desde las generales de Historia del Arte a las más especializadas de Arte Islámico, Arte Mudéjar y Arte Aragonés. Todas estas asignaturas de la antigua Licenciatura de Historia del Arte se encuentran de algún modo vinculadas con algunas de sus publicaciones, por tratarse tanto de temas especializados directamente estudiados por él, sobre los que ha podido transmitir sus conocimientos, cuanto de materias sobre las que como resultado de su experiencia docente ha redactado o impulsado la edición de manuales y síntesis de extraordinaria utilidad, que le han servido y nos sirven como valiosos instrumentos de trabajo. Ejemplos de ello son el *Vocabulario de términos de arte y arqueología*, realizado en colaboración con Guillermo Fatás Cabeza, que, desde su primera edición en 1970, han venido revisando y ampliando, y que han publicado diversas editoriales (Istmo, desde 1980), siendo todavía en la actualidad el diccionario general de términos más utilizado por los estudiantes de Historia del Arte. La *Introducción general al Arte*, redactada con Juan F. Esteban Lorente y María Isabel Álvaro Zamora, que, tras una primera publicación más breve (*Saber ver el Arte*, Zaragoza, 1974), fue ampliada y completada, contando con numerosas ediciones desde 1980 (Madrid, Istmo), que son expresivas de su continuada vigencia. La redacción o participación en diferentes manuales dedicados a determinados periodos artísticos, como los que se ocupan del arte gótico (Anaya, 1990 y Espasa-Calpe y Alianza Editorial, 1996), el arte del Islam (Silex, 1990 y Espasa-Calpe, 1996) y el arte mudéjar (Historia 16, 1991), los que se refieren a monumentos andalusíes tan representativos como la Alhambra de Granada (Anaya, 1989, e Historia 16, 1991), o los que se centran en destacados artistas, como Jacopo Pontormo (Historia 16, 1995).

Se ha ocupado asimismo de la dirección de algunas colecciones artísticas destinadas al alumnado universitario español, como *Lo mejor del Arte* (Historia 16, 1998), en la que solicitó a los profesores universitarios intervinientes que proyectaran su propia experiencia docente y su personal visión de los temas tratados, para trazar con ellas una síntesis de gran utilidad para los estudiantes. Aceptó igualmente la coordinación de otras publicaciones de carácter monográfico, como la dedicada al *Arte Andalusí* (Zaragoza, *Artigrama*, Departamento de Historia del Arte e Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2008), en la que los investigadores invitados reunieron sus conocimientos sobre los diferentes aspectos del tema citado, con el objetivo de que pudieran servir tanto a los estudiosos del arte islámico cuanto a los alumnos universitarios de especialidad. Finalmente, resultan igualmente de gran utilidad sus libros *Cómo y qué investigar en Historia del Arte* (Ediciones del Serbal, 2001), el *Diccionario de historiadores españoles del Arte*, realizado en

colaboración con Ana Reyes Pacios (Cátedra, 2006), e *Historia del arte y patrimonio cultural: una revisión crítica* (Universidad de Zaragoza, 2012), que son valiosos tanto para futuros investigadores en la materia cuanto para quienes quieran conocer a los investigadores y las líneas de trabajo desarrolladas en la universidad española, así como para saber cuál es el papel que el historiador del arte debe desempeñar en la salvaguarda del Patrimonio.

Para acabar, su labor docente universitaria se ha extendido también a los cursos de doctorado, desarrollados tanto en la Universidad de Zaragoza cuanto en otras universidades españolas, y a la Universidad de la Experiencia, promoviendo en esta última la difusión del arte mudéjar, su principal línea de investigación. Debemos resaltar igualmente su tarea de iniciación en la investigación de Historia del Arte de numerosos alumnos. Lo ha hecho durante muchos cursos desde la asignatura de Arte Aragonés, correspondiente al último año de la licenciatura de los antiguos planes de estudios, en la que planteaba a los estudiantes la realización de un primer trabajo de investigación, que en muchos casos habría de convertirse en el punto de partida para posteriores trabajos académicos, y lo ha hecho también mediante la dirección de numerosas memorias de licenciatura y tesis doctorales, que, sin duda, se han beneficiado de sus acertadas orientaciones, experiencia y conocimientos sobre el patrimonio aragonés.

En tercer lugar, destacaremos la contribución del profesor Gonzalo M. Borrás Gualis a la formación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, derivada de su concepción de lo que debe ser un profesor universitario, siempre orientada a la consolidación y prestigio de la institución de la que forma parte. Lo ha hecho muy decisivamente, por su situación académica y actuaciones en la creación de la



El Alcalde de Zaragoza, Ramón Sainz de Varanda, impone al profesor Borrás la banda de Teniente de Alcalde del municipio zaragozano, Zaragoza, 1979.

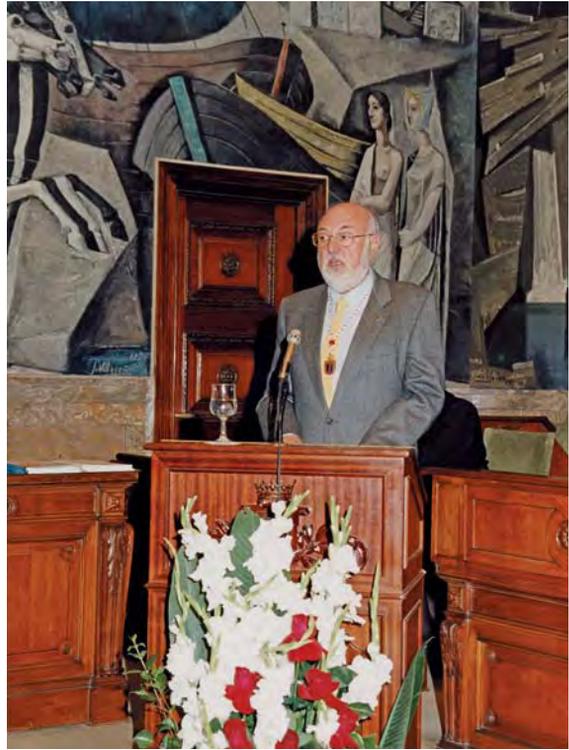


Clase práctica ante la torre múdejar de Belmonte de Calatayud, Zaragoza, 1979 (fot. Carmen Gómez Urdáñez).

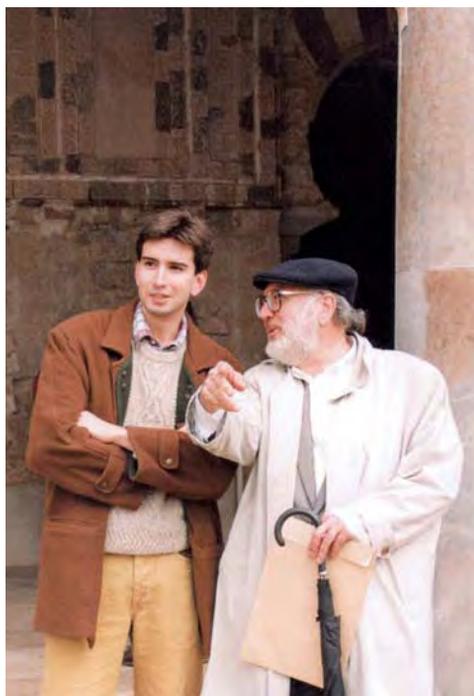
sección de Historia del Arte, que se independizó de la sección de Historia, en 1983, y para la que se elaboró un plan de estudios que habría de ser a su vez la base sobre la que se conformaría más tarde la licenciatura de esta misma especialidad, con sus sucesivas modificaciones a lo largo del tiempo, anteriores a la implantación del actual grado en Historia del Arte, como resultado de la adaptación de las enseñanzas de la universidad española al marco europeo. Ha venido colaborando con todos los profesores del Departamento, y apoyando especialmente a los más jóvenes que se han ido incorporando a lo largo del tiempo, aconsejándolos con su experiencia y contribuyendo a su formación. Ha participado en la configuración de los equipos de investigación departamentales y de un modo de hacer que ha creado Escuela. Ha sido fundador de la revista *Artígrama*, en 1984, como vehículo de difusión de las investigaciones llevadas cabo en y desde el propio departamento, habiendo sido el director de sus diez primeros números, entre ese mismo año y 1993, tras lo cual pasaría a seguir colaborando con la revista desde su Comité de Redacción y, en la actualidad, desde su Comité Asesor. Además, su labor en otras instituciones y centros de investigación, ha revertido favorablemente hacia el departamento de Historia del Arte, a cuyos profesores ha implicado sistemáticamente en las actividades desarrolladas, beneficiándose nuestra universidad de su prestigio y peso científico, impulsando de este modo la celebración de los *Coloquios de Arte Aragonés*, que vienen teniendo lugar en diferentes localidades aragonesas desde 1978, y siendo el verdadero artífice de la puesta en marcha del postgrado, en la actualidad máster, de Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de Zaragoza.

En relación con todo lo anterior se encuentra también su extensa labor en favor de la difusión del patrimonio artístico

y su proyección más allá de su propio entorno universitario, las dos últimas cuestiones del perfil biográfico del profesor Gonzalo M. Borrás Gualis sobre las que trataremos a continuación. La ha ejercido en sus años de director del Instituto de Estudios Turo-lenses (Excma. Diputación Provincial de Teruel, CSIC), entre 1985 y 1995, etapa en la que impulsó y amplió las actividades de la institución, particularmente sus publicaciones, entre las que cabe destacar la colección Cartillas Turo-lenses, encargadas a especialistas pero con un formato que facilitara la difusión de nuestro patrimonio artístico y cultural. En su labor como director de la Institución Fernando el Católico (Excma. Diputación de Zaragoza, CSIC), entre 2002 y 2005, en la que prosiguió la actividad del instituto en la edición de publicaciones, cursos y conferencias. En su trabajo como director del Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Próximo (Universidad de Zaragoza, CSIC y Cortes de Aragón), que puso en marcha con su nombramiento en 2002, planteando su política de becas, publicaciones y conferencias, e iniciando y coordinando cursos como las *Lecciones de la Aljafería*, en suma, un ambicioso planteamiento que pretendía impulsar la investigación del conjunto palacial de época taifal y colocar al instituto en una destacada posición entre los centros de estudios del mundo islámico y de Oriente Próximo, y que, lamentablemente, ha quedado cortado con su desaparición en 2011. E, igualmente, en su papel de director del proyecto museológico del Espacio Goya, en 2005, y de miembro del Patronato y director de las Actividades del Centro de Investigación y Documentación sobre Goya en la Fundación Goya en Aragón (Gobierno de Aragón), desde 2010, fundación que impulsa diversas actividades, como exposiciones, conferencias, concesión de becas, publicaciones y recopilación de documentación relativa al artista, un tema sobre el que Gonzalo M. Borrás Gualis ha coordinado personalmente varios cursos en los que se han dado a conocer las más recientes investigaciones a nivel nacional e internacional, como las *Lecciones sobre Goya* (Museo e Instituto Camón Aznar, 2005), *Goya joven* (Museo e Instituto Camón Aznar, 2006-2007), *Goya antes del viaje a Madrid (1746-1775)* (Museo e Institu-



Discurso de ingreso en la Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1984.



El profesor Borrás explicando en Medina Azahara, h. 1993.

to Camón Aznar, 2009) y el Simposio Internacional *Goya y su contexto* (2011). Además, hay que añadir que es miembro del Comité Científico del Centro de Estudios Mudéjares, adscrito al Instituto de Estudios Turolenses desde su fundación, centros estos desde los que se han impulsado los Simposios Internacionales de Mudejarismo, celebrados en Teruel a partir de 1975. Es asimismo patrono del Instituto de Humanidades y Museo Camón Aznar de Zaragoza (Ibercaja), también desde su formación, Consejero de número de la Institución Fernando el Católico y del Centro de Estudios Bilbilitanos, así como integrante del Comité Científico de varias revistas especializadas, como el *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza, Ibercaja), *Anales de Historia del Arte* (Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid), *Brocar* (Universidad de La Rioja), *Liño* (Departamento de Historia del Arte, Universidad de Oviedo), *Seminario de Arte Aragonés* (Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza) y *Stvdium* (Facultad de Humanidades de Teruel), además de haber sido director, miembro del Comité de Redacción y, en la actualidad, integrante del Comité Asesor de la revista *Artigrama* (Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza), tal y como ya indicábamos con anterioridad. La Diputación Provincial de Teruel le premió con la Cruz de San Jorge, en 1979.

Su proyección científica se completa con su participación a lo largo de los años en los ciclos de conferencias, cursos de verano, cursos de doctorado y másteres de diversas universidades y fundaciones españolas, ejemplo de lo cual es su asidua colaboración con la Fundación de Amigos del Museo de Prado, para los que ha impartido lecciones sobre Velázquez, Goya y El Bosco.

Finalmente, su interés por la proyección divulgativa y defensa del Patrimonio, así como su implicación como ciudadano en cualquier cuestión de actualidad, le han llevado a extender su actividad en otros ámbitos extrauniversitarios, como la prensa periódica, habiendo sido fundador del periódico *Andalán*, o la



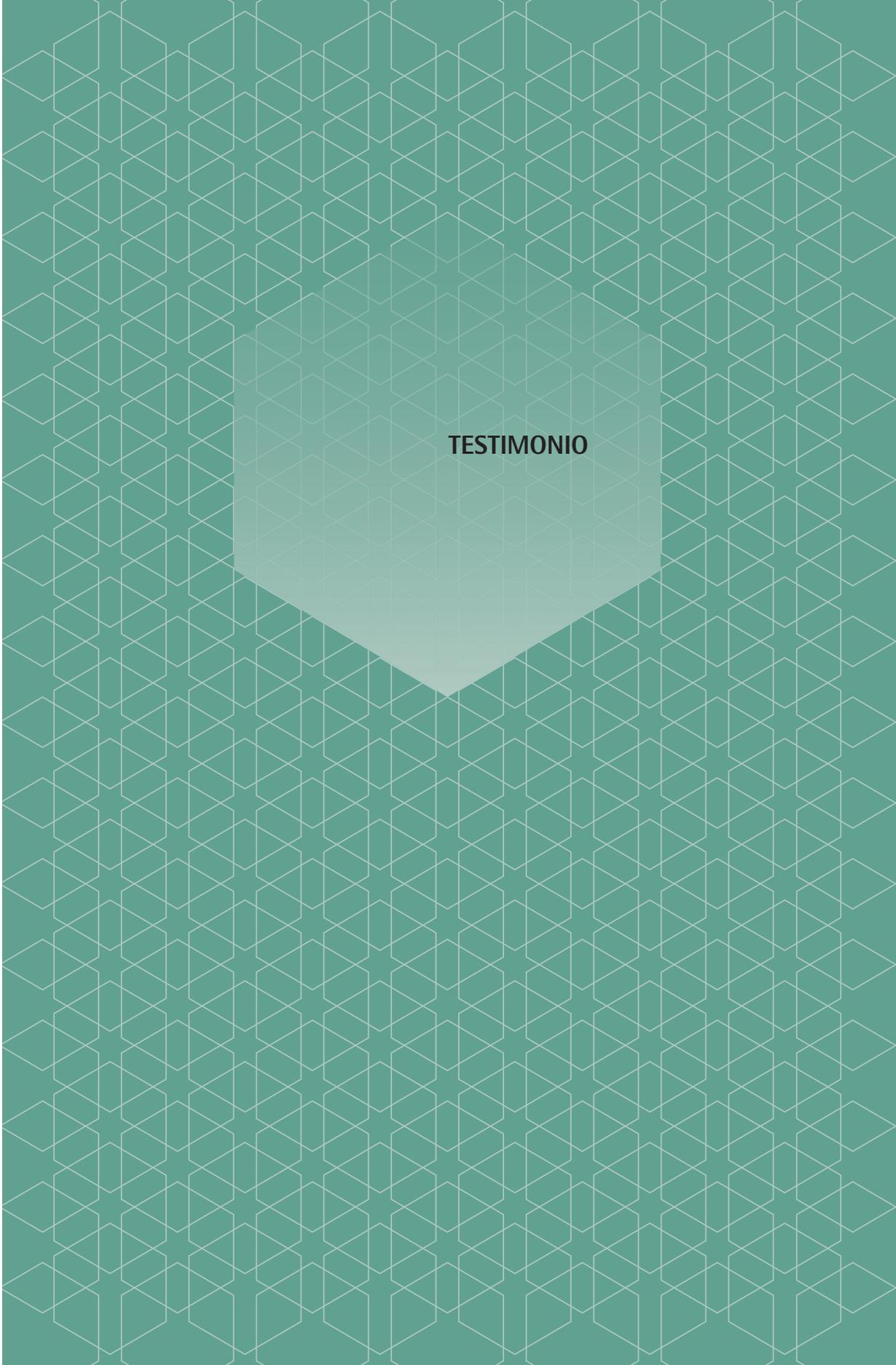
De izquierda a derecha: Gonzalo M. Borrás, Ramón Salanova, Alfonso Ballestín, Vicente Martínez Tejero, Eloy Fernández Clemente, José Borrás, Carmelo Romero y Carlos Forcadell. Reunión de amigos en el restaurante El Drach, Zaragoza, 2010 (fot. Cuco Salanova).

política, que le conduciría finalmente como independiente al cargo de teniente alcalde, delegado de la Promoción del Patrimonio Histórico y de Extensión Cultural del Ayuntamiento de Zaragoza, tras las elecciones de 1979, en un trabajo que fue una experiencia más dentro de su interés por participar e impulsar cualquier faceta del patrimonio cultural.

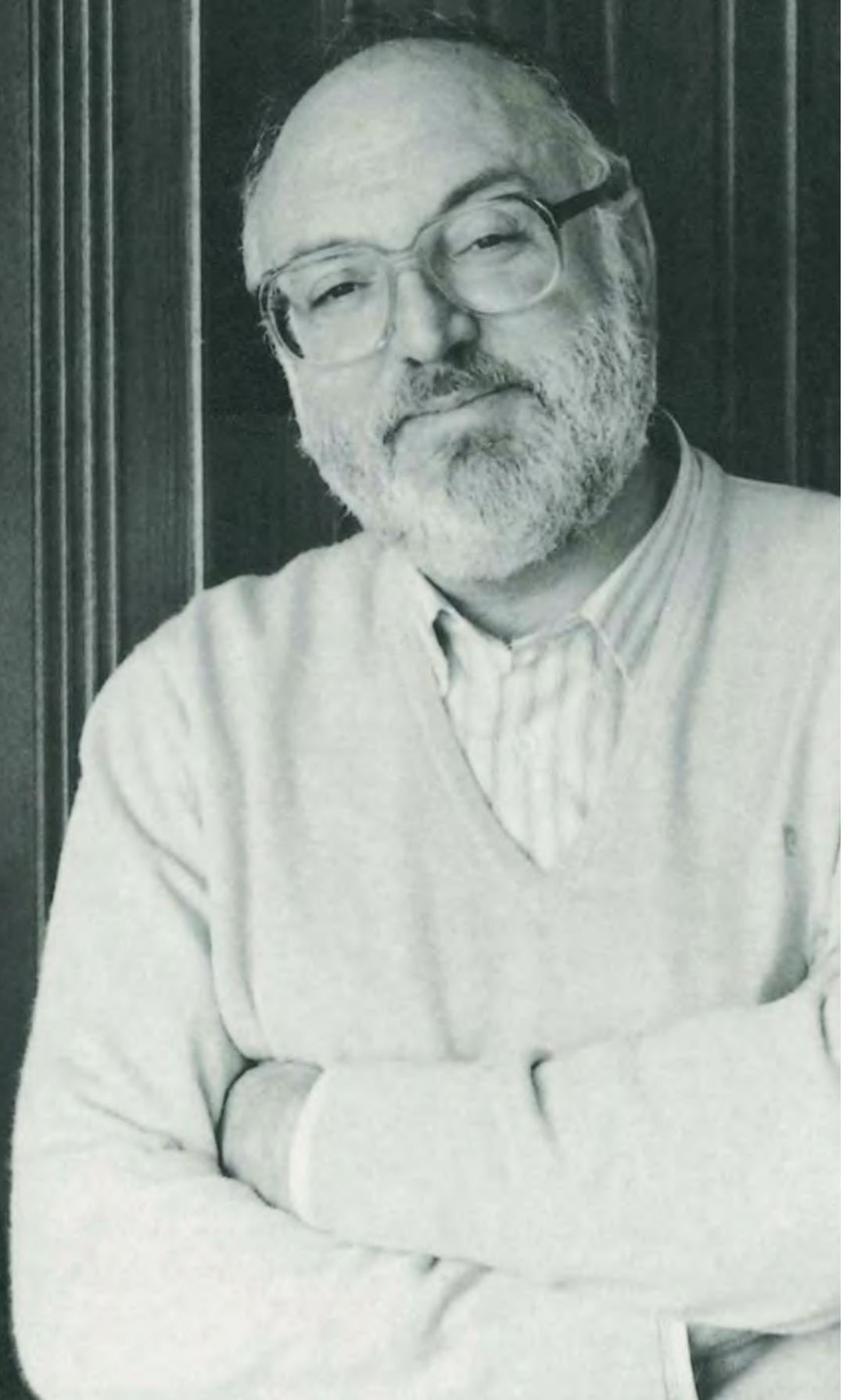
Para terminar, los coordinadores de este volumen de *Estudios de Historia del Arte*, en el que se recogen investigaciones sobre las tres principales líneas de trabajo de Gonzalo M. Borrás Gualis (arte aragonés, arte andaluz y mudéjar, y Patrimonio), queremos expresar que nos sentimos honrados de poder presentarlo, recogiendo sin duda el sentir de cuantos participan con sus artículos en este libro, de los que aparecen citados en la *tabula gratulatoria*, y de muchos investigadores más que, tal y como decíamos al principio, no han podido ser citados aquí. Que sirva de sencillo y merecido homenaje al profesor universitario y amigo, que, pese a su jubilación, sigue en plena actividad como Profesor Emérito de la Universidad de Zaragoza.

Zaragoza, 30 de julio de 2012

María Isabel Álvaro Zamora  
Concepción Lomba Serrano  
José Luis Pano Gracia



**TESTIMONIO**



# A

l margen de lo que sugiere el popular chascarrillo de *colega y, sin embargo, amigo*, lo cierto es que la relación entre los profesionales de la enseñanza superior de diferentes distritos en el sistema universitario español está, en principio, mediatizada por los protocolos burocráticos de formar parte de tribunales de Tesis Doctorales y, ¡ay!, de las temibles oposiciones, estas últimas veneno de toda suerte de leyendas que aumentan o aumentaban el morbo de lo insidioso. En cualquier caso, tal es la forma, no única, y, quizás, no la mejor, pero sí la obligada de establecer contacto con colegas de cualquier centro universitario del Estado español. Con los de casa o con los de fuera de casa, a estos primeros lazos se acaban imponiendo otros más selectivos y de más envidia intelectual y afectiva, lo que no quiere decir –tanto monta, monta tanto– que cualquier experiencia no deje de ser aleccionadora.

Con disculpas por el preámbulo, me era necesario para subrayar que yo he tenido que subir todos y cada uno de estos peldaños para alcanzar la planta principal de la amistad del profesor Gonzalo Borrás Gualis, y, en todo momento, guiado por su magisterio. En la Complutense, que ha sido mi centro durante toda mi vida universitaria, ahora existe un programa titulado *La maestría es un grado*, donde se invita a ilustres profesionales externos para que relaten, ante los estudiantes, su experiencia, lo que comporta algo más que el mero recuento curricular de sus brillantes andanzas laborales en su específica materia. Y es que un *magister* –término latino que procede de *magis: más* y que está asimismo relacionado con la palabra *magia*– es quien sabe aumentar el caudal, no sólo de los conocimientos, sino del saber, algo muy superior a la suma de las informaciones acopiadas, porque contiene el *quid* de su manejo en ese núcleo complejo que es la vida. Pues ¿de qué ha de servirte cualquier sapiencia si no se decanta en la decisiva de saber vivir?

Frente al saber de la simple erudición, el de los conocimientos *informatizables*, cuya mejor versión alumbró un pedante, está esa otra sabiduría *humanizada*, fruto de la experiencia, que es la auténticamente magistral, porque, en efecto, ensancha el caudal de quien la recibe. Es generosa y es fértil. Es, también, cautivadora. Pues bien, esa es la sabiduría que a mí me encandiló más entre los muy diversos saberes de Gonzalo Borrás. En cierta manera, basta con echarle un vistazo a su persona, que yo describiría de un plumazo como la de un varón de destacada estatura, de configuración anatómica pícnica, con un ligero sobrepeso, una mirada desgastada como de despistado pe-

ro que esconde unos ojos en alerta, una descuidada barba recortada, una boca con un desmayado rictus irónico que en la comisura izquierda ha generado un pequeño frunce de un hablar en lateral, sellado por un sempiterno cigarrillo en combustión que sigue expeliendo humo años después de haber abandonado el adorable vicio, y, en fin, un razonable desaliño indumentario. Estoy hablando de alguien cuyo aspecto produce confianza, pero del que no te hace falta cruzar una palabra para enseguida captar que no es en absoluto ni un bonachón, ni un simple; alguien, en suma, campechano, que trasluce bonhomía, pero al que, a la vista está, no es fácil camelar. En cualquier caso, si careces de la debida perspicacia física, te basta iniciar una primera conversación con él para comprobar que la rotundidad amable de su figura esconde los no pocos interesantes recovecos de un talante irónico, soterradamente fogueado por un fondo pasional que, de vez en cuando, bajada la guardia, resopla. Un ser, vamos, más complejo que complicado. Buena persona, sin un ápice de mansedumbre. Fiable y confiable. Jovial y divertido. Con arranques de genio e ingenio. Demasiado sensible como para descuidar los flancos. Atrayente y, por tanto, inevitablemente, con cierto potencial de peligro.

Pues bien: ¡toda esta interminable retahíla sin haber abordado todavía lo fundamental en la naturaleza y el carácter de Gonzalo Borrás Gualis! No es fácil hacerlo, porque trata de algo que trasciende los dones físicos y mentales. Me refiero a lo que se decanta con el comportamiento, que existencialmente es la sal de la vida. Estoy aludiendo a la *generosidad*, un término castellano de estirpe antigua, pues, a través de sus ricas variaciones latinas, remite al verbo griego *gignomai*, que significa *llegar a ser*; esto es: una cualidad dinámica de la voluntad; o sea: la gente que se gesta por un gen, que no es sólo, como hoy se diría, el ADN, sino este enfrentado o confrontado con el medio, el destino de lo circunstancial, fraguándose en la corriente a contracorriente. Genio y figura. Todos tenemos un gen, pero muy pocos son *generosos*; todos recibimos, pero solo los mejores *dan*. El don de dar es un bien precioso y, por tanto, escaso. Por ahí llego a *don* Gonzalo Borrás Gualis, que lo lleva a la espalda sin más título que su forma de ser, sin darse ninguna importancia arciprestal. Porque sí. Un don, un regalo.

Mientras escribo estas líneas, recibo la publicación titulada *Historia del Arte y Patrimonio Cultural: una revisión crítica*, que recoge la última lección magistral impartida por Gonzalo Borrás en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza el 26 de marzo del año en curso. Es el mejor ejemplo de lo que trato de comentar sobre la generosidad del profesor Borrás, que, como siempre, no puede conjugarse sólo en una estricta dimensión intelectual. Me alegra que sea su postrera lección oficial, porque esta debe ser culminante, como corresponde al punto de vista más elevado, desde el cual se atisba más y mejor la perspectiva alcanzada a través de una vida de trabajo, reflejo de una curiosidad y una dedicación personales en pos del conocimiento, pero también de una dedicación y un compromiso cívico con los demás, los que formamos esa inmensa población de los otros, próximos y lejanos, muertos, vivos y aún no nacidos. Este compromiso ya se delata en el mismo título de la lección, cuando se vincula la Historia del Arte con el Patrimonio Cultural; es decir: cuando se da a entender que el sentido científico de una disciplina ha de ser socialmente operativo o quedará seriamente limitado. ¡Qué lección! y ¡qué entrega!

Pero vayamos por partes: en la primera, el profesor Borrás levanta el mapa selectivo de lo que ha sido y es la historiografía artística de nuestro país, atreviéndose –*comprometiéndose*– a destacar sus líneas de fuerza matriciales, sin arredrarse al llegar a la actualidad, que es el fundamento previsible de su futuro. Siendo apasionado, lo hace con ponderación objetiva, salpimentada, en los casos *in fieri*, de esperanza, que es lo propio entre quienes son generosos para con los demás, lo cual no hay que atribuir a *simpatías* personales, sino al empatizar con lo que, dentro de una dilatada experiencia, se juzga como más oportuno y operativo. De hecho, en la segunda parte, enmarca y contextualiza esta labor historiográfica de los demás y de la suya propia dentro de la acción

que le da pleno sentido: el patrimonio cultural. Y lo hace conjugando esta acción en pasado y presente, que es la forma completa de su justificación.

Se podría rellenar una ficha académica que burocráticamente compendiasse la labor investigadora y docente del profesor Borrás, y, ¡ay!, sin duda, de cada uno de nosotros que también estaremos indefectiblemente así rotulados en espera de entrar en la negra noche del total olvido. Esta ficha, en el caso de Borrás, en tanto en cuanto, es brillante, aplicando ese rasero indefectible que insinúa sardónicamente el dicho proverbial de *Nada, si me considero; todo, si me comparo*. Pero, con gallarda rebeldía ante la fatalidad, hay también algo humano que permite ofrecer, como creo recordar que leí hace años en la novela *Todas las mañanas del mundo*, de Pascal Quignard, *una copa a los muertos*; esto es: que permite enfrentarse a la inercia del destino y proclamar, testimonialmente, ante la luminosa estela percibida en otro semejante, lo que escribió G.K. Chesterton, en su novela *El hombre que fue Jueves*, cuando un Dios en fuga, dirigiéndose a los humanos mortales que le persiguen, les lanza un papelillo con la leyenda: *Vuestra belleza no me es indiferente*. Cabe, en fin, percibir el don del otro y regocijarse de su existencia. Así, sin más.

Empecé este deshilvanado escrito advirtiendo de qué manera aséptica se producen los primeros lazos entre los funcionarios de un mismo cuerpo. En este caso el universitario. No pocas veces, nos resulta arduo deshacer este ridículo nudo, que nos impide crecer. No obstante, extraordinariamente, surge también alguien, por contadas que sean las ocasiones, que nos saca de este embrollo y nos invita a asomarnos a un panorama más amplio y fructífero. Y ese alguien se convierte entonces en un *maestro*, en un ser que aumenta nuestro caudal existencial. No nos señala hacia su persona, sino, a través de ella, hacia la feraz realidad. Cuando esto se produce, por lo general, mediante pequeños gestos que casi pasan desapercibidos, sentimos en nuestro fuero interno como una revelación. Si viniera al caso, yo podría relatar el anecdótico de esta vivencia en relación con Gonzalo Borrás, pero estas cosas es mejor mantenerlas al resguardo, en la intimidad; no sus consecuencias: las que permiten transformar un mero enredo burocrático en el fastuoso balcón de una amistad, que no se sostiene de ninguna otra manera sino mediante esa que provee una admiración constantemente renovada. Llegados a este punto, comprendo que me estoy poniendo solemne, y lamento el énfasis, porque me parece estar sintiendo el deje irónico característico de quien hablo frente a la desmesura, aunque él mismo sea, como he repetido, de natural apasionado; pero, qué le voy a hacer: este es, a fin de cuentas, mi testimonio.

**Francisco Calvo Serraller**  
Universidad Complutense de Madrid



**CURRÍCULUM  
VITAE**

**Gonzalo M.  
Borrás Gualis**

# INST. DE EST. TUROLENSES



 **cruel**  
al natural

  
*Sierra de Albarracín*

## P ublicaciones

### LIBROS

- BORRÁS GUALIS, G.M. / FATÁS CABEZA, G.: *Vocabulario de términos de arte*, Zaragoza, Stratalauncher, 1970.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *La guerra de sucesión en Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial de Zaragoza, 1973.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / FATÁS CABEZA, G.: *Zaragoza, 1563. Presentación y estudio de una vista panorámica inédita*, Zaragoza, Octavio y Félez, 1974.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / ÁLVARO ZAMORA, M<sup>ª</sup>. / ESTEBAN LORENTE, J.F.: *Saber ver el arte*, Zaragoza, Octavio y Félez, 1974.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / LÓPEZ SAMPEDRO, G.: *Guía monumental y artística de Calatayud*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Guara, 1978.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / GARCÍA GUATAS, M.: *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1978.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / FATÁS CABEZA, G.: *Diccionario de términos de arte y arqueología*, Madrid, Guara, 1980 (1<sup>a</sup> ed. no venal, Facultad de Filosofía y Letras; 2<sup>a</sup> ed., Pórtico, 1970; 3<sup>a</sup> ed., Anatole, 1973).
- BORRÁS GUALIS, G.M. / ESTEBAN LORENTE, J.F. / ÁLVARO ZAMORA, M<sup>ª</sup>.: *Introducción general al Arte*, Fundamentos, 64, Madrid, Istmo, 1980 (1<sup>a</sup> ed.).
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Catálogos e Inventarios artísticos de Aragón. Estado actual y propuesta de acción coordinada*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1984.

El profesor Borrás visita el *stand* del Instituto de Estudios Turoleses, septiembre de 1994.

- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, CAZAR / COAATA, 1985, 3 vols.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Historia del Arte I y II*, vols. 3 y 4 de la *Enciclopedia Temática de Aragón*, Zaragoza, Moncayo, 1986-1987.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, Cartillas Turolenses, 3, núm. extraordinario, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *La Alhambra y el Generalife*, Madrid, Anaya, 1989.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *El Islam. De Córdoba al mudéjar*, Madrid, Sílex, 1990.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *El arte gótico*, Madrid, Anaya, 1990.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *El arte mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990.
- BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.): *Inventario artístico de Zaragoza: Arciprestazgo de Alagón*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2 vols., 1990 y 1991.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Guía del mudéjar en Aragón*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / LOMBA SERRANO, C. / GÓMEZ URDÁÑEZ, C.: *Los palacios aragoneses*, Zaragoza, Colección Mariano de Pano y Ruata, 6, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.
- BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.): *Teruel mudéjar, patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *El arte mudéjar*, Cuadernos de Arte Español, 7, Madrid, Historia 16, 1991.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *La Alhambra*, Cuadernos de Arte Español, 17, Madrid, Historia 16, 1991.
- ÁLVARO ZAMORA, M<sup>º</sup>l. / BORRÁS GUALIS, G.M. (coords.): *Escultura del renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1993.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / LOMBA SERRANO, C. (comis.): *Grupo Pórtico, 1947-1952*, Madrid, Electa, 1993.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Jacopo Pontormo, El arte y sus creadores*, 15, Madrid, Historia 16, 1995.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Teoría del Arte I*, Madrid, Historia 16, 11, 1996.
- BORRÁS GUALIS, G. M. (coord.): *El arte mudéjar*, Zaragoza, Unesco / Ibercaja, 1996.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Natalio Bayo. Obra gráfica, 1971-1997*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1998.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel*, colección CAI100, 36, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1999.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Los frescos de San Antonio de la Florida*, Mitos Arte, 11, Madrid, Electa, 2000.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / CRIADO MAINAR, J. (dirs.): *La imagen triunfal del emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Cómo y qué investigar en Historia del Arte. Una crítica parcial de la Historiografía del Arte española*, Cultura Artística, 19, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / LÓPEZ SAMPEDRO, G.: *Guía de la ciudad monumental de Calatayud* (ed. fac-símil), Centro de Estudios Bilbilitanos / Institución Fernando el Católico, 2002.
- BORRÁS GUALIS, G.M. (dir. científico): *Tierra mudéjar. El Mudéjar Aragonés, Patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 2002.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Juan Antonio Gaya Nuño y los artistas de la colección*, Soria, Caja Duero / Centro Cultural Gaya Nuño, 16 de enero de 2002.

- BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.) / ÁLVARO ZAMORA, M<sup>º</sup>I. / SARASA SÁNCHEZ, E.: *Los mudéjares en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2003.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / PALACIOS LOZANO, A.R.: *Diccionario de historiadores españoles del arte*, Grandes Temas, Madrid, Catedra, 2006.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Francisco de Goya. San Antonio de la Florida*, Madrid, TF editores, 2006.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Enciclopedia del Museo del Prado* (coautor y miembro del Comité Científico), Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado / TF editores, 2006.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Arte mudéjar aragonés*, t. 1, 5, Mirador, Zaragoza, Prames, 2008.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, Cartillas Turolenses, 3, núm. extraordinario (4<sup>a</sup> ed. ampliada y rev.), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2008.
- BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.): *El arte andalusí*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza / Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2008.
- BORRÁS GUALIS, G.M. (comis. y coord.): *Mudéjar / El legado andalusí en la cultura española* (Paraninfo, Universidad de Zaragoza, del 6 de octubre de 2010 al 9 de enero de 2011), catálogo de la exposición, Universidad de Zaragoza, 2010.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: *Historia del arte y patrimonio cultural: una revisión crítica*, Colección Paraninfo, San Braulio 2012, Pressas Universitarias, Universidad de Zaragoza, 2012.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / SIURANA ROGLÁN, M. / THOMSON LLISTERRI, T. / CLIMENT SORIANO, F. (coord. fotog.): *La iglesia de Santa María la Mayor de Caspe. Arquitectura y arte mueble*, Zaragoza / Caspe, Institución Fernando el Católico / Centro de Estudios Comarcales del Bajo Aragón-Caspe, 2012.

#### CAPÍTULOS EN LIBROS Y CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La arquitectura modernista en Zaragoza», en VV. AA.: *Miscelánea José M.º Lacarra*, Zaragoza, Facultad Filosofía y Letras, 1968, pp. 115-125.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Pintores aragoneses del siglo XV», en VV. AA.: *Homenaje Dr. Canellas*, Zaragoza, Facultad Filosofía y Letras, 1969, pp. 185-199.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Estructuras mudéjares aragonesas», en VV. AA.: *Francisco Abbad Ríos. A su memoria*, Zaragoza, Facultad Filosofía y Letras, 1973, pp. 31-34.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El modernismo en la arquitectura y en las artes aplicadas», en VV. AA.: *Zaragoza a principios del siglo XX: Modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977, pp. 60-94.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Las artes plásticas», en VV. AA.: *Los aragoneses*, Madrid, Istmo, 1977, pp. 375-451.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / ESTEBAN LORENTE, J.F / GARCÍA GUATAS, M.: «La iglesia de Santiago de Ruesta (Zaragoza) en la ruta jacobea», en VV. AA.: *Homenaje al Dr. Lacarra*, Zaragoza, Facultad Filosofía y Letras, 1977, vol. I, pp. 209-216.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Guía artística de la ciudad», en VV. AA.: *Guía secreta de Zaragoza*, Madrid, Sedmay, 1978, pp. 39-83.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Escultura» y «Pintura», en VV. AA.: *Introducción General al Arte*, Madrid, Istmo, 1980, pp. 137-277.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Zaragoza musulmana», en VV. AA.: *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1982, pp. 61-92.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / ÁLVARO ZAMORA, M<sup>º</sup>I.: «La ciudad gótico-mudéjar», en VV. AA.: *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1982, pp. 164-194.

- BORRÁS GUALIS, G.M. / ÁLVARO ZAMORA, M<sup>º</sup>I.: «Los barrios rurales», en VV. AA.: *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1982, pp. 375-382.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Sobre el concepto de arte mudéjar», en VV. AA.: *Homenaje Dr. Torralba*, Universidad de Zaragoza, 1983, pp. 115-128.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Aproximación al comentario didáctico de la obra artística», en VV. AA.: *Aspectos didácticos de Historia. 1 Bachillerato*, Universidad de Zaragoza / ICE, 1985, pp. 97-113.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El palacio mudéjar de los arzobispos de Zaragoza», en VV. AA.: *Homenaje Dr. Beltrán*, Zaragoza, Facultad Filosofía y Letras, 1986, pp. 1007-1015.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Teruel desde sus torres», en VV. AA.: *Huesca, Teruel y Zaragoza desde sus torres*, Colección Mariano de Pano y Ruata, 2, Zaragoza, CAI, 1987, pp. 42-77.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Catedral de Tarazona», en VV. AA.: *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, CAZAR, 1987, pp. 117-152.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El legado del arte mudéjar en España», en VV. AA.: *Legados del mundo medieval para la sociedad actual*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, pp. 31-46.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Arte en torno al Moncayo», en VV. AA.: *El Moncayo*, Zaragoza, CAI, 1988, pp. 134-144.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Arte medieval aragonés en Estados Unidos», en VV. AA.: *Aragón en el mundo*, Zaragoza, CAI, 1988, pp. 152-160.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El arte en Aragón», en VV. AA.: *Informes, 27, Por qué y cómo estudiar Aragón: aspectos didácticos*, Zaragoza, ICE, 1989, pp. 207-227.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El Jalón medio (Calatayud)», en Fatás, G. (dir. científico): *Zaragoza, provincia abierta*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 109-114.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Santo Domingo de Silos entronizado como abad», en Castellón, A. (dir.) / Alberti, R. et al.: *Mirar un cuadro en el Museo del Prado*, RTV / Lunweg, 1991, pp. 44-46.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Introducción» y capítulo I «Los palacios reales en Aragón», en Borrás Gualis, G.M. (coord.): *Los palacios aragoneses*, Zaragoza, Colección Mariano de Pano y Ruata, 6, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, pp. 11-46.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Epílogo. Sobre la singularidad del mudéjar turolense en el contexto aragonés e hispánico», en Borrás Gualis, G.M. (coord.): *Teruel mudéjar, patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, p. 319-337.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El Mudéjar», en VV. AA.: *La Edad Media*, IV, Historia del Arte, Madrid, Club Internacional del Libro, 1992, pp. 244- 261.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Arte islámico oriental y occidental», en VV. AA.: *La Edad Media*, IV, Historia del Arte, Madrid, Club Internacional del Libro, 1992, pp. 262-301.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «¿Existe en el arte una identidad aragonesa?», en Ubieto Arteta, A. (dir.) / López Ramón, F. et al.: *El ser aragonés*, Zaragoza, El Justicia de Aragón / Ibercaja, 1992, pp. 73-87.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Introducción al Goya de Buñuel», en Buñuel, L.: *Goya*, Colección Luis Buñuel, Instituto de Estudios Turolense/ Gobierno de Aragón, 1992, pp. 11-28.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Frontal de altar (Berbegal)», en VV. AA.: *Cataluña Medieval*, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya / Lunweg, 1992, pp. 62-63.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Ideas», en Álvaro Zamora, M<sup>º</sup>I. / Borrás Gualis, G.M. (coords.): *Escultura del renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1993, pp. 13-15.

- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El arte mudéjar: estado actual de la cuestión», en Henares, I. / López Guzmán, R. (eds.) / Aguilar, M.D. et al.: *Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Universidad de Granada, 1993, pp. 9-19.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Arte mudéjar en Aragón» en Henares, I. / López Guzmán, R. (eds.) / Aguilar, M.D. et al.: *Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*, Universidad de Granada, 1993, pp. 125-143.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Introducción a la Zaragoza de los Gascón de Gotor», en VV. AA.: *Zaragoza artística, monumental e histórica*, Zaragoza, Ibercaja, 1993, pp. 11-15.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Anotaciones para una relectura del escultor Pablo Serrano», en Aranguren, J.L. / Lasala, J.L. / Gállego, J. / Borrás Gualis, G.M.: *Pablo Serrano, 1908-1985*, Caja de Asturias, 1993, pp. 43-50.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El grupo Pórtico de Zaragoza (1947-1952): Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy G. Laguardia. Ensayo de interpretación», en Borrás Gualis, G.M. / Lomba Serrano, C. (comis.): *Grupo Pórtico, 1947-1952*, Madrid, Electa, 1993, pp. 21-59
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Gaya Nuño, historiador y crítico de arte», en VV. AA.: *Catálogo del legado pictórico de Gaya Nuño*, Soria, Caja Salamanca y Soria, 1994.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Cultura mudéjar y sensibilidad actual», en VV. AA.: *El Mat de Molinos*, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, Teruel, 1995, pp. 65-69.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El arte hispanomusulmán en la época de las primeras taifas», en López Guzmán, R. (coord.) / Goytisolo, J. et al.: *La arquitectura del Islam occidental*, Granada, El Legado Andalusi / Lunweg, 1995, pp.83-91.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Arte mudéjar aragonés», en Henares Cuellar, I. et al.: *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Granada, El Legado Andalusi / Lunweg, 1995, pp. 77-89.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Arte del Islam», en Borrás Gualis, G.M. / Bango Torviso, I.: *Arte bizantino y arte del Islam*, 3, Conocer el Arte, Madrid, Historia 16, 1996, pp. 93-173.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El Islam», en Yarza Luaces, J. / Borrás Gualis, G.M.: *Bizancio e Islam*, Historia Universal del Arte, 4, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 229-440 y 445-447.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Arquitectura y escultura góticas», en Muñoz Párraga, M<sup>ca</sup>. / Borrás Gualis, G.M.: *El arte gótico. Arte de la Baja Edad Media*, Historia Universal del Arte, 5, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 193-419 y 426-427.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La arquitectura gótica», en Ramírez, J.A. (dir.): *Historia del Arte. La Edad Media*, 2, Madrid, Alianza, 1996, pp. 211-266.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Introducción», en Borrás Gualis, G.M. (coord): *El arte mudéjar*, Zaragoza, Unesco / Ibercaja, 1996, pp.13-29.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El arte mudéjar en Aragón y Levante», en Borrás Gualis, G.M. (coord): *El arte mudéjar*, Zaragoza, Unesco / Ibercaja, 1996, pp. 63-81.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Un fragmento de retablo. El Santo Domingo de Silos, de Bermejo», en VV. AA.: *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1997, pp. 75-85.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El Arte Contemporáneo. Precisiones conceptuales y directrices didácticas generales», en VV. AA.: *Canarias. Arte. Medio. Sociedad. Propuestas didácticas*, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, pp. 11-21.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El palacio mudéjar. Descripción artística», en Beltrán Martínez, A. (dir.): *La Aljafería*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1998, pp.169-205.

- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La Seo en la época de Benedicto XIII», en VV. AA.: *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1998, pp. 139-151.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La dimensión de don José Camón Aznar (1898-1979) como historiador del arte», en Lomba Serrano, C. (comis.): *Camón Aznar Contemporáneo*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1998, pp. 11-16.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La pintura de Vicente Berdusán (1632-1697) en Aragón. Estado de la cuestión», en VV. AA.: *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)*, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 103-104.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El papel del historiador del arte en la intervención en el patrimonio», en VV. AA.: *Vivir las ciudades históricas*, Universidad de Extremadura / Fundación La Caixa, 1998, pp. 39-45.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Mercurio y Argos», en VV. AA.: *Velázquez*, Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 71-84.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El artesano mudéjar en Aragón», en Yarza, J. / Fité, F. (eds.): *Actes. L'Artista-Artesà medieval a la Corona d'Aragón*, Universitat de Lleida / Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 59-75.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Estudio histórico», en VV. AA.: *La techumbre de la catedral de Teruel. Restauración 1999*, Zaragoza, Diputación General de Aragón / Caja de Ahorros de la Inmaculada / Ministerio de Educación y Cultura / Cabildo de la catedral de Teruel, 1999, pp. 11-79.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Introducción histórica y artística», en VV. AA.: *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*, Madrid, Electa / Grijalbo Mondadori, 2000, pp. 35-61.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La coronación de los reyes de Aragón», *ibidem*, pp. 85-99.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Ciudades mudéjares: del Islam al Cristianismo», *ibidem*, pp. 101-117.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Las iglesias-fortaleza en la frontera con Castilla», *ibidem*, pp. 119-135.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «¿El confín más lejano? Consideraciones sobre la escultura y la pintura en España a comienzos del siglo XX», en Brihuega, J. / Lomba, C. (comis): *Confines, miradas, discursos, figuras en los extremos del siglo XX*, Madrid, 2000, pp. 59-73.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Presentación», en Borrás Gualis, G.M. y Criado Mainar, J. (dirs.): *La imagen triunfal del emperador. La jornada de la coronación imperial de Carlos V en Bolonia y el friso del ayuntamiento de Tarazona*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 19-39.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Fichas catalográficas», *ibidem*, pp. 275-353.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Más noticias sobre obras mudéjares en la Aljafería y en el palacio arzobispal de Zaragoza por encargo de Pedro IV y Juan I», en Melero Moneo, M<sup>o</sup>L. et al. (eds.): *Imágenes y promotores en el arte medieval, Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 277-283.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El arte de Al-Andalus y del África del Norte», en Carbonell, E. / Cassanelli, R. (eds.): *El Mediterráneo y el Arte. De Mahoma a Carlomagno*, Lunwerg, 2001, pp. 237-256 y 262-263.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La Aljafería de Zaragoza y sus reformas en la Edad Moderna», en VV. AA.: *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana*, Fundación BBVA, 2001, pp. 167-188.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La Alhambra y El Generalife», en Mata, J. et al.: *La Alhambra y el Albaicín. Patrimonio de la Humanidad*, Madrid, Edilux, 2002, pp. 52-127.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Estudios de arte mudéjar aragonés» en López Landa, J.M. et al.: *Estudios de Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2002, pp. 5-14.



- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El Arte mudéjar aragonés de José Galiay», en Galiay Sarañana, J.: *Arte mudéjar aragonés* (ed. facsimil), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2002, pp. 53-62.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Goya y Aragón», en Artola, M. et al.: *Goya*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2002, pp. 15-30.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Teruel y Zaragoza, arte mudéjar», en Borrás Gualis, G.M. et al.: *Cataluña. Aragón. Ciudades y Monumentos de España Patrimonio de la Humanidad*, Madrid, TF editores para Grupo Ferrovial, 2002, pp. 115-163 y 167.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Fortuna crítica de Ernst H. Gombrich en la historiografía española del Arte», en Lizárraga, P. (ed.): *E. H. Gombrich. In memoriam*, Pamplona, EUNSA, 2003, pp. 47-67.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La representación de la vida cotidiana en las tablas góticas del Museo del Prado», en Belda, C. et al.: *Historias mortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, pp. 115-126.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Zaragoza mudéjar», en Álvarez, A. (coord.): *Zaragoza. Visiones de una ciudad*, Ayuntamiento de Zaragoza, 2004, pp. 53-65.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Comentarios sobre las obras mudéjares en la Aljafería de Zaragoza en 1387», en Sarasa, E.: *Libro-Registro del Merino de Zaragoza de 1387*, Serie Arte Islámico, Colección Fuentes Documentales, Zaragoza, IEIOP, 2004, pp. 15-24.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El arte mudéjar», en VV. AA.: *Mudéjar*, Zaragoza, Ibercaja, 2005, pp. 21-35 y 112-133.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El parque encontrado del monasterio de Piedra (Zaragoza)», en Ramírez, J.A. (dir.): *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*, Madrid, Siruela, 2006.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Reflexiones a propósito del «opus spicatum» de la iglesia mudéjar de San Lorenzo de Sahagún (León)», en VV. AA.: *Miscelánea. Homenaje al doctor Ramón López Caneda*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 40-46.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Lo fantástico en el mundo medieval», en VV. AA.: *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006, pp. 43-57.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El niño en la Edad Media y en el Antiguo Régimen», en VV. AA.: *La infancia a través de la Historia del Arte*, Madrid, Unicef / TF editores, 2006.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Epílogo. La imagen cultural de Zaragoza», en VV. AA.: *Zaragoza, 1908-2008*, Madrid, FCC Construcción, 2006, pp. 166-177.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Arte», en Rújula, P. (coord.): *Teruel. Paisaje del tiempo*, Teruel, Diputación de Teruel, 2007, pp. 165-189.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / MACÍAS, S.: «El arte mudéjar: la herencia islámica en la España y en el Portugal cristianos», en VV. AA.: *Descubrir el arte islámico en el Mediterráneo*, Bruselas, Musée sans Frontières, 2007, pp. 167-174.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El mudéjar turolense en la frontera», en VV. AA.: *Tierras de frontera. Teruel y Albarracín*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007, pp. 235-239.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Goya siempre», en VV. AA.: *La memoria de Goya [1828-1978]* (Museo de Zaragoza, 7 de febrero- 15 de abril de 2008), catálogo de la exposición, pp. 289-296.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Antonio Beltrán y la Historia del Arte», en VV. AA.: *Antonio Beltrán, 1916-2006. Vir bonus, magister optimus, Caesaraugusta*, 79, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (2008), pp. 127-137.

- BORRÁS GUALIS, G.M.: «San Antonio de la Florida, templo de la virtud y del buen gusto», en VV. AA.: *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid/Sevilla, Museo del Prado / Fundación Focus Abengoa, 2007 (marzo de 2008), pp. 607-615.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Zaragoza, imagen de una ciudad», en VV. AA.: *Manual de formación del voluntariado ExpoZaragoza 2008*, ExpoAgua Zaragoza, 2008, pp. 245-299.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Maestros de obras moros zaragozanos», en VV. AA.: *Encrucijada de culturas* (La Lonja, 4 de junio al 15 de septiembre de 2008), catálogo de la exposición, Zaragoza, pp. 63-70.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Las pinturas murales de Goya en la Cartuja de Aula Dei», en VV. AA.: *Goya e Italia* (Museo de Zaragoza, 1 de junio al 15 septiembre de 2008), catálogo de la exposición, vol. 2, *Estudios y Ensayos*, Zaragoza, pp. 123-131.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Arte mudéjar aragonés», en Sevilla, R. / Tudela Aranda, J. (eds.): *Aragón-Interculturalidad y compromiso*, Horlemann, 2008, pp. 131-148. Hay también edición alemana.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Sobre la condición social de los maestros de obras moros aragoneses», *Anales de Historia del Arte*, Madrid, 2008, vol. extraordinario en Homenaje al profesor Julián Gállego, pp. 89-102.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Capítulo 19. La Historia del Arte», en Rico / F., Gracia, J. / Bonet, A. (ed.): *5. Literatura y Bellas Artes*, Madrid, España siglo XXI / Instituto de España / Fundación Sistema, 2009, pp. 601-620.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Por el impulso y la difusión del arte en el Bajo Aragón», en VV. AA.: *La colección Quilez Llisterry y la pintura del renacimiento* (Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Alcañiz, 3 de abril al 3 de mayo de 2009), catálogo de la exposición, pp. 13-14.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Pascual Blanco, grabador», en *Pascual Blanco, obra gráfica* (Sala de Exposiciones Ignacio Zuloaga, Fuendetodos, del 6 de junio al 19 de julio de 2009), catálogo de la exposición, pp. 9-17.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La trascendencia artística del alfarje mudéjar de los Azlor de Huesca», en Santiago Broto *et al.*: *El palacio de Villahermosa. Casa de los condes de Guara. Huesca*, Colección Boira, 49, Zaragoza, Ibercaja, 2010, pp. 47-68.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «1. Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española», en VV. AA.: *Mudéjar / El legado andalusí en la cultura española* (Paraninfo, Universidad de Zaragoza, del 6 de octubre de 2010 al 9 de enero de 2011), catálogo de la exposición, Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 18-29.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «16. Propuesta de definición cultural del arte mudéjar», en VV. AA.: *Mudéjar... op. cit.*, pp. 250-263.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «23. Tipología y estructuras de origen andalusí en la arquitectura mudéjar religiosa», en VV. AA.: *Mudéjar... op. cit.*, pp. 360-375.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La construcción de la historia de la arquitectura hispanomusulmana: la figura de Leopoldo Torres Balbás», en Biel Ibáñez, M<sup>a</sup>P. / Hernández Martínez, A. (coords.): *Leciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011, pp. 159-167.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Parte II. La iglesia mudéjar de San Félix de Torralba de Ribota», en Yagüe Guirles, A.F. *et al.*: *Torralba de Ribota. Remanso del mudéjar*, Cuadernos de Aragón, 50, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011, pp. 63-104.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Nueva introducción a las estampas de Natalio Bayo», en *Natalio Bayo. Estampas, 1971-2011* (Sala Ignacio Zuloaga, Fuendetodos, del 14 enero al 25 marzo 2012), catálogo de la exposición, pp. 9-33.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Art History in Spain», en *Art History and Visual Studies in Europe: A handbook*, Brill, Leiden, The Netherlands (en prensa).

## ARTÍCULOS DE REVISTAS

- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La arquitectura mudéjar aragonesa: Iglesia de dominicos de Magallón (Zaragoza)», *Al-Andalus*, XXXII, Madrid, Instituto Miguel Asín (1967), pp. 399-414.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Iglesia arciprestal de Santa María la Mayor de Valderobres (Teruel)», *Teruel*, 38, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (1967), pp. 153-163.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Iglesias mudéjares de Herrera de los Navarros y el Villar de los Navarros (Zaragoza)», *Al-Andalus*, XXXIII, Madrid, Instituto Miguel Asín (1968), pp. 445-457.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Liquidación de los bienes de los judíos expulsados de la aljama de Calatayud», *Sefarad*, XXIX, Madrid (1969), pp. 31-50.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El románico en tierra de Ágreda», *Celtiberia*, 40, Soria, Centro de Estudios Sorianos (1970), pp. 185-90.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Retratos reales en el convento de la Concepción de Ágreda», *Celtiberia*, 40, Soria, Centro de Estudios Sorianos (1970), pp. 227-230.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El mudéjar turolense», *Boletín Diputación de Teruel*, 29, Teruel (1973), pp. 39-51.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La torre mudéjar de Santa María de Ateca (Zaragoza)», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, IX, Zaragoza, Escuela de Estudios Medievales (1973), pp. 493-499.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Estudios sobre arte románico y gótico en Aragón», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, IX, Zaragoza, Escuela de Estudios Medievales (1973), pp. 700-710.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La arquitectura modernista en Teruel», *Boletín Diputación de Teruel*, 31, Teruel (1973), pp. 36-45.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Apuntes sobre la vida y obra del pintor aragonés Juan Galbán (1596-1658)», *Seminario de Arte Aragonés*, XIX-XXI, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1974), pp. 47-59.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Algunas iglesias góticas del Bajo Aragón», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, X, Zaragoza, Escuela de Estudios Medievales (1975), pp. 603-620.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La fecha de construcción de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Remolinos (Zaragoza), en relación con la obra de Goya», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1980), pp. 91-93.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / ÁLVARO ZAMORA, M<sup>l</sup>.: «El mecenazgo de la iglesia parroquial de Calcena», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1981), pp. 9-33.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Estudios sobre arte de Calatayud y su comarca», *Papeles Bilbilitanos*, Calatayud (1982), pp. 103-123.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Recepción aragonesa de la tipología del palacio barroco», *Artigrama*, 1, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza (1984), pp. 199-226.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La Historia del Arte, hoy», *Artigrama*, 2, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza (1985), pp. 213-237.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La visión romántica del arte aragonés. Notas para una historia del gusto», *Turia*, 2-3, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (1985), pp. 117-124.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La fábrica mudéjar de la iglesia conventual», en VV. AA, «El convento franciscano de San Salvador de Pina de Ebro (Zaragoza)» en *Artigrama*, 3, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza (1986), pp. 54-58.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «A propósito de arquitectura de ladrillo y arquitectura mudéjar», *Artigrama*, 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza (1987), pp. 25-34.

- BORRÁS GUALIS, G.M.: «A modo de presentación: El papel del historiador del arte en la conservación y restauración de monumentos y obras artísticas», *Artigrama*, 6-7, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza (1989-1990), pp. 7-12.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El arte hispanomusulmán. Estado de la cuestión», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, UAM, III, Madrid (1991), pp. 11-18.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «A modo de presentación: El Museo, una asignatura pendiente para los historiadores del arte», *Artigrama*, 8-9, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza (1991-1992), pp. 7-11.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Sobre Gombrich», *Artigrama*, 8-9, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza (1991-1992), pp. 569-571.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La Historia del Arte en la encrucijada», *Artigrama*, 10, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza (1993), pp. 45-53.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Pablo Serrano, una década crítica», *Turia*, 34, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (1995), pp. 209-221.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Revisión crítica de los estudios de don José Camón Aznar (1898-1979) sobre arte musulmán y mudéjar, arte mozárabe y arte del renacimiento», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXII, Zaragoza (1998), pp. 89-98.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La escultura aragonesa del Bajo Renacimiento. Estado de la cuestión», *Archivo Hispalense*, Sevilla (1999), pp. 249, 251-271.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Estado actual de los estudios sobre arte andalusí: introducción» [y coordinador del monográfico], en *Artigrama*, 22, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza (2007), pp. 17-35.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Introducción» [y coordinador del monográfico sobre Goya. Nuevas visiones], en *Artigrama*, 25, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza (2010), pp. 17-20.

#### PONENCIAS Y COMUNICACIONES A CONGRESOS

- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Rentas eclesiásticas y equipamiento artístico», *Actas I Coloquio Arte Aragonés*, Teruel, 1978, pp. 69-80.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La Historia del Arte en Aragón», en Ubieto Arteta, A. (coord.), *Estado actual de los estudios sobre Aragón: Actas de las I Jornadas*, vol. II, Zaragoza, 1979, pp. 1009-1036.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «El mudéjar como constante artística», *Actas I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid / Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1981, pp. 29-40.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Factores de unidad en el arte mudéjar aragonés», *Actas II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982, pp. 39-49.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Arte y ciudad en Aragón», en Ubieto Arteta, A. (coord.), *Estado actual de los estudios sobre Aragón: Actas de las IV Jornadas*. Zaragoza, vol. 2, 1982, pp. 519-542.
- BORRÁS GUALIS, G.M. / ÁLVARO ZAMORA, M<sup>ª</sup>l.: «Algunas dotaciones barrocas de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Magallón (Zaragoza)», *El arte barroco en Aragón*, Actas del III Coloquio de Arte Aragonés, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1985, pp. 275-294.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo como criterios para la definición del arte mudéjar», *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1986, pp. 317-325.

- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Acotaciones a la arquitectura civil mudéjar aragonesa», *Actas del IV Coloquio Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1986, pp. 11-22.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Últimos estudios sobre el arte de Calatayud y su comarca: 1982-1986», *Segundo Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 1989, pp. 227-238.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La plaza ochavada de Chodes (Zaragoza). Contribución al urbanismo del siglo XVII», *Actas del Coloquio de Urbanismo Barroco*, Archidona, 1986, Universidad de Málaga, 1989, pp. 99-108.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Centro y periferia en el arte español antiguo y medieval», *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, I, 1992, pp. 17-21.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Estado de la cuestión de los estudios sobre el arte mudéjar aragonés», en Criado Mainar, J. (coord.): *Arte mudéjar aragonés. Patrimonio de la Humanidad, Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza / Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 7-20.
- Participación en las *Primeras jornadas de Estudios Árabes del CSIC*. Escuela de Estudios Árabes, CSIC, Granada, 16-17 de octubre de 2003.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Granada, Canarias y América: las pervivencias mudéjares en la Edad Moderna», en el *IX Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2004, pp. 231-241.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: Ponencia sobre «El arte mudéjar en el monasterio de las Huelgas de Burgos», en *III Seminario de arte burgalés*, Burgos, 20-22 de enero de 2005.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Iglesias, mezquitas y sinagogas mudéjares: interacciones artísticas», en *Jornadas Internacionales. Las tres culturas en Europa entre la Edad Media y la Época Moderna*, Viena, 8-12 de junio de 2005 (en prensa).
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «La torre octogonal mudéjar de Santa María de Calatayud: revisión de sus etapas constructivas», en los *VII Encuentros de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, 28 al 30 de abril de 2006 (en prensa).
- Relator de Tesis doctorales en el *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte*, Las Palmas de Gran Canaria, 20-24 de noviembre de 2006. Mesa IV.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: Mudéjar: «An alternative architectural system in the castillian urban repopulation model», en *Medieval Encounters*, vol. 12, núm. 3 [Brill, Leiden], 2006, pp. 329-340.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Historiografía (1975-2005) y prospectiva de los estudios sobre arte mudéjar», en *Actas. X Simposio Internacional de Mudejarismo. 30 años de Mudejarismo: memoria y futuro [1975-2005]*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, 2007, pp. 685-693.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «Consideraciones para una definición cultural del arte mudéjar», en el Simposio Internacional sobre *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de Castilla y León en la Edad Media*, Valladolid, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007, pp. 408-423.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: Ponencia sobre «El espacio Goya», en *I jornadas de especialización Patrimonio y Ciudad*, Museo del Patrimonio Municipal, Málaga, 19-22 de junio de 2007.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: Ponencia sobre «El proyecto de investigación del Grupo *Vestigium* sobre la gestión de las colegiatas», en el *Simposio sobre la Gestión del Patrimonio Cultural: las Colegiatas*, Universidad de Zaragoza, Biblioteca María Moliner, 26-27 de noviembre de 2007.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: dirección del taller y ponencia sobre la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel en «Las intervenciones en el arte mudéjar de Teruel», en colaboración con Pérez Sánchez,

El profesor Borrás durante la celebración del I Coloquio de Arte Aragonés, Teruel, 1978.

PRIMER COLOQUIO  
DE  
ARTE ARAGONES

Textos de las comunicaciones  
ponencias

Presentado por la  
EXCMA. DIPUTACION



A. y Sanz Zaragoza, J.M<sup>a</sup>, arquitectos, *XI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 18-20 de septiembre de 2008.

- BORRÁS GUALIS, G.M.: dirección académica y ponencia sobre «La arquitectura mudéjar como arquitectura de autor: el maestro de obras moro Mahoma Calahorri» en el Seminario *Pintura gótica y arquitectura mudéjar: los retablos de la iglesia de la Virgen en Tobed*, Tobed, 24 de octubre de 2008. Un crédito de libre designación concedido por la Comisión de Docencia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza.
- BORRÁS GUALIS, G.M.: ponencia por encargo en el XVIII Congreso Español de Historia del Arte a celebrar en Santiago de Compostela del 20 al 24 de septiembre de 2010, sobre «A propósito del arte mudéjar: El legado andalusí en la cultura española» y presidencia de la mesa de la Sección V. Identidades (según carta de invitación de los presidentes del Comité Organizador).
- BORRÁS GUALIS, G.M.: «A propósito del arte mudéjar: una reflexión sobre el legado andalusí en la cultura española», en *Mirando a CLÍO. El arte español espejo de su historia*, XVIII Congreso CEHA, Servicio de Publicaciones, Universidad de Santiago de Compostela, 2012 (vídeo de la conferencia y texto, 2 CD's).

## C ontratos y proyectos de investigación

- 1967: Contrato para la realización del Inventario Artístico del Partido Judicial de Ágreda (Soria) por el Servicio de Información Artística, Arqueológica y Etnológica de la Dirección General de Bellas Artes (Jefe del Servicio: Dr. D. José M<sup>a</sup> Azcárate y Ristori).
- 1972-1977: Contrato para la realización del Inventario Artístico de la ciudad de Calatayud por el Servicio de Información Artística, Arqueológica y Etnológica (Jefe del Servicio: Dr. D. José Gabriel Moya Valgañón).
- 1972-1977: Contrato para el estudio del arte románico en Aragón por la Fundación General Mediterránea y la Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- 1980: Contrato para la realización del Inventario Artístico del Partido Judicial de Borja (Zaragoza) por el Servicio de Información Artística, Arqueológica y Etnológica (Jefe del Servicio: Dña. Araceli Pereda).
- 1996-1999: Proyecto de investigación I+D (núm. PB95-0803), titulado: «Recuperación cultural de un patrimonio: catalogación y estudio histórico-artístico del patrimonio aragonés de la antigua diócesis de Lérida». Investigador principal: Dr. D. Gonzalo M. Borrás Gualis. Entidad financiadora: Ministerio de Educación y Ciencia. Fecha de inicio: 14-10-1996. Fecha de finalización: 01-11-1999.
- 2000-2001: Proyecto de investigación I+D (núm. PB95-0803), complementario del anterior y bajo el mismo título: «Recuperación cultural de un patrimonio: catalogación y estudio histórico-artístico del patrimonio aragonés de la antigua diócesis de Lérida». Investigador principal: Dr. D. Gonzalo M. Borrás Gualis. Entidad financiadora: Diputación General de Aragón. Duración: 2000-2001.
- 2002-2004: Miembro del grupo investigador del proyecto de investigación *La arquitectura fantástica en España (La creación espontánea, entre el surrealismo, el pop y el art brut)*. Investigador principal: Dr. D. Juan Antonio Ramírez Domínguez (Universidad Autónoma de Madrid), del Plan Nacional de I+D+I.
- 2004-2008: Investigador principal del Grupo Consolidado *Vestigium*. Financiado por el Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón. En 2010, y para este

mismo grupo, aunque siendo ya investigadora principal la Dra. Dña. Concepción Lomba Serrano, realización del estudio sobre las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei.

- 2008-2011: Investigador del proyecto «Los palacios en la Baja Edad Media peninsular: intercambios e influencias entre Al-Andalus y los reinos cristianos» (HAR 2008-01941/ARTE). Ministerio de Ciencia y Tecnología. Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento. Investigador principal: Dr. D. Julio Navarro Palazón.

## Tesis Doctorales

- Dirección de la Tesis Doctoral de Juan José Carreras López, *La música sacra española en el siglo XVIII. El libro de Magnificat de Luis Serra en la tradición de la composición del Magnificat*. Universidad de Zaragoza, septiembre de 1984. Calificada con sobresaliente *cum laude* por unanimidad.
- Dirección de la Tesis Doctoral de Concepción Lomba Serrano, *Casas consistoriales en Aragón durante la Edad Moderna*. Universidad de Zaragoza, mayo de 1986. Calificada con sobresaliente *cum laude* por unanimidad.
- Dirección de la Tesis Doctoral de José Luis Pano Gracia, *Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: Las Hallenkirchen o iglesias de planta de salón*. Universidad de Zaragoza, mayo de 1987. Calificada con sobresaliente *cum laude* por unanimidad.
- Dirección de la Tesis Doctoral de Carlos Lasiera Gómez, *La arquitectura religiosa mudéjar del siglo XVI en Aragón*. Universidad de Zaragoza, junio de 1987. Calificada con sobresaliente *cum laude* por unanimidad.
- Dirección de la Tesis Doctoral de María de los Ángeles Manrique Mayor, *Las artes en Soria durante el siglo XVII*. Universidad de Zaragoza, julio de 1987. Calificada con sobresaliente *cum laude* por unanimidad.
- Dirección de la Tesis Doctoral de Cristina Giménez Navarro, *Manuel Viola y el informalismo madrileño, 1933-1979*. Universidad de Zaragoza, diciembre de 1992. Calificada con sobresaliente *cum laude* por unanimidad.
- Dirección de la Tesis Doctoral de Pedro Luis Hernando Sebastián, *Arte y repoblación en la extremadura aragonesa, 1120-1348*. Universidad de Zaragoza, diciembre de 2003. Calificada con sobresaliente *cum laude* por unanimidad.

## Cursos

- *Cómo y qué investigar en Historia del Arte*. Curso de doctorado de un crédito impartido en la Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes del Campus de Leioa, 10-12 de diciembre de 2002.
- Curso *Historias mortales*. Impartido en la Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, en la Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, y en la Fundación Francisco Godia, Barcelona, durante el curso académico 2003-2004.
- Curso *Zaragoza. Visiones de una ciudad*, Ayuntamiento de Zaragoza, Palacio de Montemuzo, mayo de 2004.

- Seminario *La España fantástica*. Impartido en la Fundación Duques de Soria, Soria, julio de 2004.
- Coordinación del curso *Lecciones de la Aljafería*, IEIOP, octubre a noviembre de 2005.
- Coordinación del curso *Arte para alumnos de bachillerato*, Museo e Instituto Camón Aznar, abril de 2005.
- Coordinación del curso *Lecciones sobre Goya*, en el Museo e Instituto Camón Aznar, noviembre de 2005.
- Coordinación y profesor del curso *El mudéjar, emblema de Aragón*, Universidad de la Experiencia de Zaragoza, noviembre de 2005 a enero de 2006.
- Lección sobre «O mudéjar: unha alternativa a arte gótica», en *IV Curso sobre A Arte Galega*, Museo Provincial de Lugo, 24-28 de abril de 2006.
- Lección sobre «Museo y ciudad: el proyecto del museo Goya de Zaragoza en el panorama español actual», en el curso *Conservación y renovación: reflexiones sobre arquitectura contemporánea* (4ª ed.). Curso de verano Universidad de Zaragoza, Jaca, 3-5 de julio de 2006.
- Coordinador y profesor del curso *El mudéjar, emblema de Aragón*. Universidad de la Experiencia. Zaragoza, noviembre a diciembre de 2006.
- Coordinador del ciclo de conferencias sobre *Goya joven*. Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, diciembre de 2006 a enero de 2007.
- Lección sobre «Algunas consideraciones sobre la relación entre arte y naturaleza en la estética islámica y en la estética occidental», en el curso de verano de la Universidad de Zaragoza sobre *Conservación y renovación: Reflexiones sobre arquitectura contemporánea* (5ª ed.), Jaca, 2-4 de julio de 2007.
- Lección sobre «La defensa del patrimonio cultural, entre la inercia y la radicalidad», en el acto de inauguración del *Master Oficial en Gestión del Patrimonio Cultural*, Universidad de Zaragoza, 15 de octubre de 2007.
- Coordinador y profesor del curso *El mudéjar, emblema de Aragón*, en la Universidad de la Experiencia de Zaragoza, noviembre a diciembre de 2007.
- Profesor responsable del módulo sobre «Metodologías y técnicas de investigación patrimonial» en el *Curso de doctorado iberoamericano sobre conservación y gestión del Patrimonio Cultural*, La Habana, bienio 2008-2010.
- Coordinador y profesor del curso *El mudéjar, emblema de Aragón*, en la Universidad de la Experiencia de Zaragoza, noviembre a diciembre de 2008.
- Curso de verano *El arte del renacimiento en la monarquía hispánica* de la Universidad de Zaragoza, Alcañiz, 1-3 de septiembre de 2009. Participación con lección y conferencia abierta sobre «Los lenguajes artísticos del siglo XVI: El mudéjar, una opción entre el gótico y el renacimiento».
- *Goya antes del Viaje a Madrid (1746-1775)*, Zaragoza, Museo Ibercaja Camón Aznar, noviembre a diciembre de 2009. Coordinador y profesor del curso. Entrega de texto para edición sobre «Las pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei».
- Lección sobre «La construcción de la historia de la arquitectura hispanomusulmana: la figura de Leopoldo Torres Balbás», en *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 26-28 de noviembre de 2009.
- Coordinación del Seminario Internacional (en colaboración con Juan Carlos Lozano López) *Goya y su contexto*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.

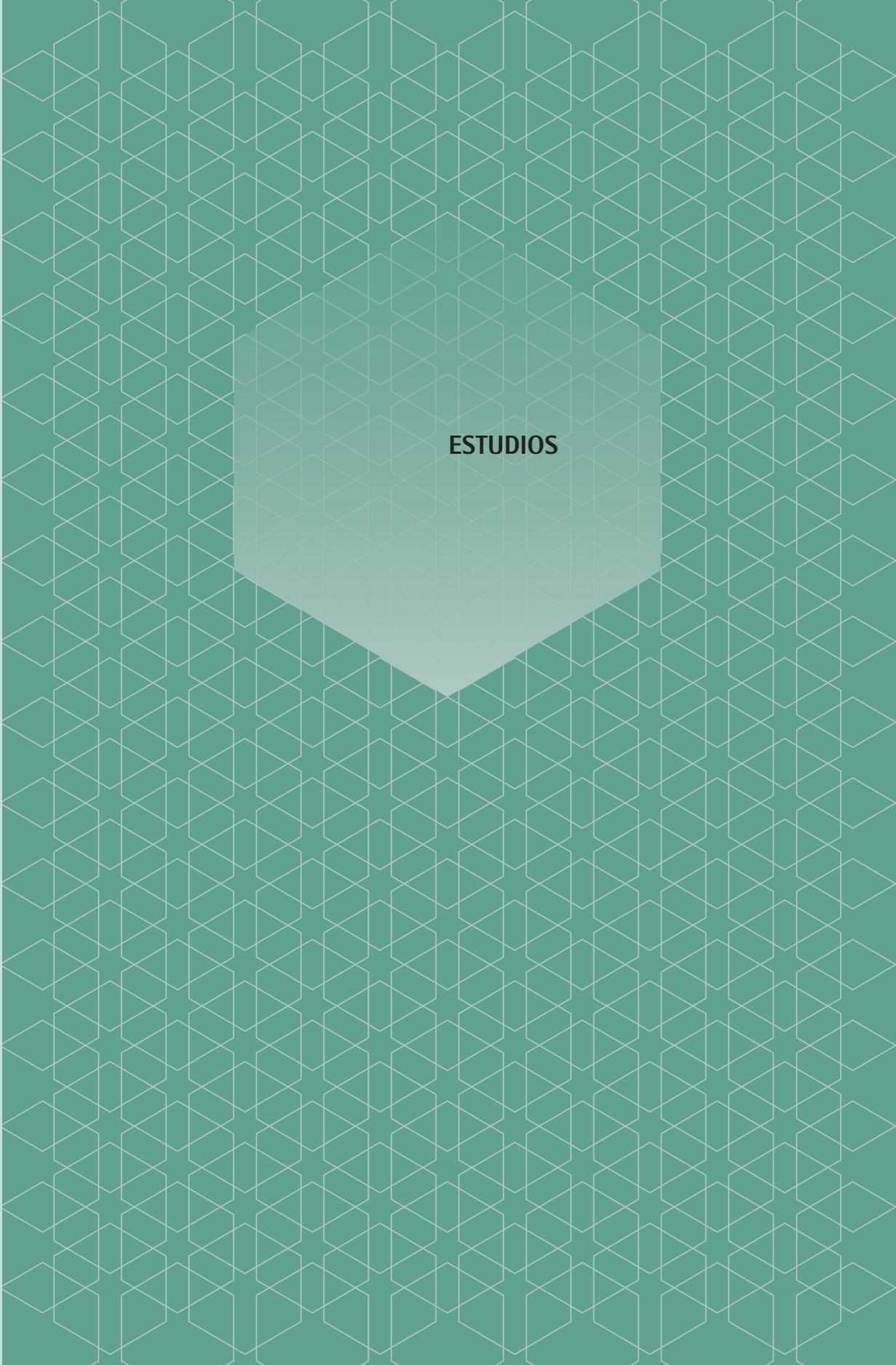
## Conferencias

- «El Espacio Goya y la Escuela de Arte de Zaragoza», conferencia inaugural del curso *Conservación y renovación: reflexiones sobre arquitectura contemporánea*, Universidad de Verano, Jaca, 28 de junio de 2005.
- «Problemas de gestión de la arquitectura mudéjar de Aragón, Patrimonio de la Humanidad», Universidad Internacional del Mar, Blanca (Murcia), 22 de septiembre de 2005.
- «Lo fantástico en el mundo medieval», en la Fundación Godia, Barcelona, 23 de noviembre de 2005.
- «La Historia del Arte, situación actual y perspectivas de futuro», en la Universidad del País Vasco, Vitoria, 25 de noviembre de 2005.
- «Lo fantástico en el mundo medieval». Ciclo de conferencias sobre *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 24 de enero de 2006; Bilbao, Museo de Bellas Artes, 25 de enero de 2006; Vigo, Fundación Barrié de la Maza, 26 de enero de 2006.
- «Toledo mudéjar, modelo de la repoblación castellana», Toledo, Palacio de Benacazón, 8 de marzo de 2006. Ciclo *Artoledo / Toledo en el arte*, Obra Social y Cultural de Caja Castilla la Mancha.
- «Ciudad y museo: el proyecto del museo Goya de Zaragoza». Málaga, Ámbito cultural del Corte Inglés, 8 de junio de 2006. 25 conferencia del ciclo *Nuevas fronteras de la cultura y la comunicación*.
- «Museo y ciudad: el proyecto del museo Goya de Zaragoza en el panorama español actual», conferencia inaugural del curso sobre *Conservación y renovación: reflexiones sobre arquitectura contemporánea*, Universidad de Verano de Jaca, 3-5 de julio de 2006.
- «Tarazona islámica y mudéjar: estado de la cuestión». Tarazona, 21 de octubre de 2006, *IV Congreso español de Antiguo Oriente Próximo*.
- Coordinador del ciclo de conferencias sobre *Goya joven*. Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, diciembre de 2006 a enero de 2007.
- Participación con la conferencia «Goya antes del viaje a Madrid» en las ediciones de *El arte del siglo de las luces. Las fuentes del arte contemporáneo a través del Museo del Prado*. Impartida en la Fundación Amigos del Museo del Prado, en el Auditorio del Museo Nacional del Prado de Madrid, y en la Fundación Godia de Barcelona. Octubre de 2009 a marzo de 2010.

## Premios, participación en la edición de revistas científicas y dirección de institutos de investigación

- Diploma de Honor de la Institución Fernando el Católico, VIII Concurso de tesis de licenciatura, 25 de septiembre de 1967.
- Premio «Gobernador Civil», otorgado por el Rector de la Universidad de Zaragoza al doctorado en Filosofía y Letras, 4 de octubre de 1971.
- Cruz de San Jorge de la Diputación Provincial de Teruel en 1979.
- Director del Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación Provincial de Teruel (1985-1995).
- Director del Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo (con nombramiento de 26 de abril de 2002).

- Director de la Institución Fernando el Católico. Fundación de la Diputación Provincial de Zaragoza, adscrita al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (2002-2005).
- Dirección de las actividades del Centro de Investigación y Documentación sobre Goya en la Fundación Goya en Aragón (según informe de la directora de la fundación Dña. Ana Armillas Molinos), 2010.
- Dirección de la revista *Artigrama* del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (núms. 1 al 10). Miembro de su Comité de Redacción (núms. 1 al 23) y de su Comité Asesor (desde el núm. 24).
- Miembro del Comité Científico de la revista *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* de Zaragoza.
- Miembro del Comité Científico de la revista *Brocar* de la Universidad de La Rioja.
- Miembro del Comité Científico de la revista *Liño* del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo.
- Miembro del Comité Científico de la revista *Stvdívm* de Teruel.
- Patrono del Instituto de Humanidades y Museo Camón Aznar de Zaragoza.
- Miembro del Comité Científico del Centro de Estudios Mudéjares, adscrito al Instituto de Estudios Turolenses.



**ESTUDIOS**

# 01

**ANA MARÍA ÁGREDA PINO**

Universidad de Zaragoza

**Los ornamentos  
de la Seo de Zaragoza  
en el siglo XVI:  
el funcionamiento  
de la sacristía**

## Introducción

Durante el siglo XVI el arte del bordado vivió una etapa de notable esplendor. Los ornamentos conservados de este período constituyen una buena muestra de ello, pues es en estas prendas litúrgicas donde los bordadores hallaron un campo adecuado para desplegar las imágenes y labores decorativas más finas y complejas. En la catedral cesaraugustana conservamos algunos conjuntos de esta cronología, sin duda una pálida muestra de los que la sacristía catedralicia atesoró en origen, pero cuya calidad y riqueza resultan ilustrativas para reconstruir la perfección que se alcanzó en este campo artístico.

Entre los ornamentos conservados en la catedral, destacan dos ternos constituidos por varias piezas. El primero, fue encargado por don Hernando de Aragón y formó parte de la dotación de las capillas de San Benito y San Bernardo, cuyas obras se iniciaron en 1550. Este conjunto destaca por la calidad de las labores bordadas, muchas de ellas ejecutadas en oro matizado, un punto de gran complejidad que permite lograr unos efectos muy ricos, con suaves tránsitos luminosos y brillos metálicos. Las labores de imaginería se extienden fundamentalmente por la casulla, capa y dalmáticas, sin duda las piezas más sobresalientes. [fig. 1] Otro terno, de calidad excepcional, fue regalado a la catedral por el arzobispo don Alonso Gregorio, al frente de la sede cesaraugustana entre 1593 y 1602 y cuyas armas figuran bordadas en algunas de las piezas. Merecen ser subrayadas la finura y riqueza de las labores ornamentales y la perfección de las figuras de los apóstoles representados en la casulla y la capa, para cuya ejecución el bordador se inspiró en la serie de grabados sobre el Martirio de los Apóstoles de Hendrik Gotz, conocido como Goltzius. [fig. 2].<sup>1</sup>

A estos ornamentos, habría que añadir el conocido como terno de don Hernando de Aragón, hoy perteneciente a la parroquia de San Pablo, pero que con toda probabilidad formó parte del pontifical que el mencionado prelado cesaraugustano utilizó en la festividad del Corpus del año 1548, y que con posterioridad donó a la Seo.<sup>2</sup>

- 1 Más información sobre estos conjuntos en ÁGREDA PINO, A.M<sup>º</sup>: «Los ornamentos», en VV. AA.: *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1998, pp. 367-377.
- 2 Este terno es sin duda una de los conjuntos que más dudas plantean en el momento actual. La identificación del mismo con el pontifical utilizado por don Hernando de Aragón en 1548, se basa en la descripción que Gascón de Gotor hace de las imágenes bordadas en la casulla de dicho pontifical y que coinciden con las de la misma pieza de la iglesia de San Pablo. Lo que no ha podido determinarse, por el momento, es cómo llegaron estas piezas a la parroquia de San Pablo. ÁGREDA PINO, A.M<sup>º</sup>: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII. Apartaciones al estudio de los*

Como se ha dicho, estos ternos, son sólo una pequeña muestra de los numerosos y ricos ornamentos que en el siglo XVI se usaban en la catedral de Zaragoza en los servicios litúrgicos y permiten calibrar la brillantez que el arte del bordado alcanzó en la capital aragonesa a lo largo de dicha centuria. No en vano, y precisamente debido a su calidad, algunas de las obras bordadas para la catedral se convirtieron en modelo para otras realizadas en diversas zonas de Aragón, cuestión que se abordará de forma más pormenorizada en las próximas líneas.

### Las cuentas de sacristía como fuente para el estudio de los ornamentos de la Seo en el siglo XVI

Se conservan en el Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza los libros de cuentas que corresponden a la administración de la sacristía desde el año 1526. En ellos quedan recogidas las partidas económicas correspondientes a los ingresos y gastos de esta administración. Para el estudio de los ornamentos catedralicios interesan particularmente las anotaciones correspondientes a los pagos, pues en las mismas se hace constar los desembolsos habidos por la reparación y ejecución de ornamentos. Las anotaciones son en general muy concisas y de las mismas podemos deducir el nombre de los artifices encargados del mantenimiento y hechura de ornamentos, así como el tipo de piezas en las que se intervenía o la adquisición de los materiales que se usaban para esas labores. Sin embargo, estos registros apenas nos revelan datos acerca de las características formales de las piezas.

La información contenida en los libros de cuentas de la sacristía se puede completar con los recibos o albaranes sueltos, que corresponden a las partidas indicadas en los libros. Estos albaranes eran otorgados por los artistas que trabajaban en la hechura o reparación de los ornamentos o por mercaderes que vendían los materiales. El contenido es más detallado y por ello completan las referencias anotadas en los libros de cuentas. El único problema es que contamos con este tipo de recibos sólo a partir del año 1541.

Una primera aproximación a esta documentación permite constatar algunas cuestiones de interés para el estudio de las piezas litúrgicas. Sin duda, el aspecto que de entrada resulta más evidente es la preocupación por mantener los ornamentos en buen estado. Son constantes las intervenciones para reparar o sustituir aquellas prendas que no se encontraban en condiciones para ser utilizadas en el culto divino. Hay que tener en cuenta que el uso continuo y el carácter frágil de los ornamentos ocasionaría un deterioro más o menos grave con el correr del tiempo. Manchas de cera; desgarros en el tejido, bien por utilización o por la acción de las polillas; pérdida parcial de las labores de bordado, sobre todo en la parte de las piezas que rozaba con la mesa del altar, eran algunos de los problemas que se presentaban con mayor frecuencia.

El celo mostrado por los responsables de la catedral no debió de ser un proceder habitual en todas las instituciones religiosas. Prueba de ello es la insistencia de los visitadores del arzobispado de Zaragoza en que las parroquias tuvieran los ornamentos de la sacristía con la decencia y cuidado apropiados.<sup>3</sup>

La atención puesta en el cuidado de las prendas destinadas al culto se explica si reparamos en su carácter y naturaleza, pues se consideraban signos visibles de la dignidad de los ministros de la

*talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2001; y GASCÓN DE GOTOR, A.: *La Seo de Zaragoza*, Barcelona, Luis Miracle Editor, 1939.

3 Archivo Diocesano de Zaragoza [ADZ]: *Visita y estado de Parroquias*, caja 11, carpeta 33, cuadernillo sin numerar.



Iglesia y de la solemnidad de las funciones litúrgicas que llevaban a cabo.<sup>4</sup> Los ornamentos sacros servían para marcar la jerarquía de los miembros del clero y, cómo no, el poder económico y la importancia religiosa y social de la institución eclesiástica en la que se utilizaban. Por ello, los ornamentos, no sólo debían presentarse ante el fiel en las ceremonias litúrgicas con el debido arreglo y decoro, sino que también habían de mostrar todo el lujo y belleza posible para dotar al culto de la solemnidad requerida y mostrar el respeto debido a lo sagrado.<sup>5</sup>

fig. 1. Árbol de Jessé, casulla del terno de don Hernando de Aragón.

fig. 2. Casulla del terno de don Alonso Gregorio.

4 ARIBAUD, CH.: *Soiries en Sacristie. Fastes liturgiques XVII-XVIII siècles*, Paris, Musée Paul Dupuy, Somogy Éditions d'Art, 1998, p. 21.

5 *Ibidem*, p. 27. Pueden subrayarse, en este sentido distintas connotaciones ligadas al uso de la indumentaria sagrada en el contexto litúrgico. Una de ellas es el deseo de ayudar al fiel a entender el misterio religioso, mediante elementos visibles que potenciaban la efectividad de la liturgia. Se buscaba crear asombro y mover así a la devoción. Véase al respecto las opiniones del abad Suger de Saint-Denis o de Johannes Molanus de Lovain. PANOFKY, E.: *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza/Forma, Alianza Editorial, 1983, p. 145; y ARIBAUD, CH.: *Soiries en Sacristie...*, op. cit., p. 22.

En este contexto, la atención puesta por el cabildo de la Seo en el mantenimiento y decencia de los ornamentos sacros tiene más sentido aún si pensamos que se trata de la institución religiosa más importante de Aragón. Las actuaciones se centraron en la limpieza o lavado anual de la llamada *ropa blanca*, tarea de la que era supervisada generalmente por el sacristán.<sup>6</sup> Los trabajos de costura más sencillos: coser y hacer camisas, amitos, calzas, corporales, etc, se encomendaban a una costurera. Sin embargo, las tareas más delicadas y complejas se dejaban en manos de un bordador de confianza.

### Los bordadores de la sacristía

A través de las cuentas de sacristía puede constatar el vínculo establecido entre la Seo y varios bordadores que se ocupaban anualmente de la reparación y confección de los ornamentos. A lo largo de la centuria fueron tres los bordadores que trabajaron para la sacristía catedralicia. Hay que señalar, como excepción, una breve referencia en los registros correspondientes al año 1557, fecha en la que se pagaron 45 libras al bordador Pedro de Espinosa por la cenefa de una capa.<sup>7</sup> Estos tres bordadores fueron Gabriel, Agustín y Juan Agustín Álvarez, abuelo, hijo y nieto. Los Álvarez constituyeron la familia más importante de artífices de la aguja en la Zaragoza del siglo XVI. A los ya citados, cabe añadir los nombres de Juan, hijo de Gabriel Álvarez y hermano de Agustín, Francisco, hijo de Agustín y, finalmente, Pedro Álvarez de Cinca, hijo de Juan Agustín Álvarez y último miembro de esta dinastía de artistas. No resulta muy aventurado decir que los Álvarez fueron una de las claves que explica el renombre alcanzado por Zaragoza en el campo del bordado durante el siglo XVI. No en vano, los miembros de esta familia aparecen siempre ligados a las obras más significativas que se realizaron en este período y trabajaron para las instituciones religiosas más influyentes de la época. El caso de la Seo constituye, en este sentido, un ejemplo sobresaliente.

El primero de los bordadores que aparece registrado en las cuentas de sacristía es Gabriel Álvarez. En el libro de cuentas de 1526, el que inicia los registros económicos de la administración de la sacristía, se recogen diversas partidas abonadas a Gabriel Álvarez por reparar la *capa de la Reina*.<sup>8</sup> Dos años después, en 1528 se le pagaban 150 sueldos al mismo bordador por unas reparaciones hechas en la sacristía, cuyo carácter concreto no se especifica.<sup>9</sup> En 1529 Gabriel Álvarez ya había muerto. En las cuentas de este año es su viuda, Magdalena López y de Sos, la que recibe una pequeña cantidad de dinero por *los adobos de las vestiduras de la sacristía*.<sup>10</sup> Los pagos se repitieron el año siguiente y ascendieron a 414 sueldos, que se abonaron a Magdalena López por unos trabajos que, tampoco en este caso, se detallan.<sup>11</sup> Estas noticias resultan, ciertamente, exiguas. No obstante, permiten precisar los datos que hasta la fecha se tenían de Gabriel Álvarez. Sabíamos de su fallecimiento con anterioridad a 1540, a través del testamento de su viuda Magdalena López, pero los registros contables de la sacristía dejan claro que su óbito tuvo lugar en 1528 o a comienzos del año siguiente.

6 Prácticamente todos los años se recoge en los libros de sacristía los gastos habidos en lo que se llamaban las *roscaídas y enxabonadas*. Archivo Capitular de la Seo [ACS]: *Libros de sacristía*, 1529 y ss.

7 ACS: *Libro de sacristía*, 1557, folio sin numerar. En la documentación de los archivos zaragozanos sólo se ha encontrado, hasta el momento, un bordador de este apellido, aunque de nombre Miguel, que el día 1 de febrero de 1538 actuó como testigo en las capitulaciones matrimoniales de Juan de Logroño con Isabel de Miranda, hermana del también bordador Baltasar de Miranda. ÁGREDA PINO, A.M<sup>a</sup>: *Los ornamentos en las iglesias...*, op. cit., p. 476.

8 ACS: *Libro de Sacristía*, 1526, ff. 11r y 19r.

9 ACS: *Libro de Sacristía*, 1528, f. 9v.

10 ACS: *Libro de Sacristía*, 1529, f. 6r.

11 ACS: *Libro de Sacristía*, 1530-1539, f. 18v.

Respecto a la vida profesional de Gabriel Álvarez, las noticias extraídas hasta la fecha de los archivos zaragozanos precisaban los trabajos hechos por este bordador para la catedral de Jaca (Huesca) o la parroquial de Cariñena (Zaragoza) y su vinculación a la entonces iglesia colegial de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, para la que trabajó más de treinta años en el cuidado y adecentamiento de los ornamentos.<sup>12</sup> A través de las noticias de los libros de Sacristía de la Seo sabemos hoy que Gabriel Álvarez fue la figura más sobresaliente del arte del bordado en Zaragoza en las postrimerías del siglo XV y las dos primeras décadas del siglo XVI. Su importancia se acrecienta al constatar que trabajó para la catedral cesaraugustana, circunstancia que ratifica la relación de este artífice de la aguja con los templos más importantes de la capital aragonesa. A ello se añade el hecho de que transmitió el oficio a dos de sus hijos Juan y Agustín, el segundo de los cuales siguió la estela paterna en su vinculación a la Seo.



fig. 3. Detalle del Árbol de Jessé, cenefa de la casulla del terno de don Hernando de Aragón

En 1536 comenzaron los pagos a Agustín Álvarez por trabajos realizados para la sacristía. Ese año hizo un ornamento de damasco rojo con escudos bordados.<sup>13</sup> Agustín Álvarez que estaba llamado a ser el bordador más importante de todo el siglo XVI en la ciudad de Zaragoza, aún no había empezado a adquirir el renombre que más tarde lograría, de hecho ni siquiera se han registrado encargos acometidos por él con anterioridad a esta fecha.<sup>14</sup> De esta forma, no cabe duda de que su elección por parte del cabildo de la Seo estuvo determinada por el hecho de que era hijo de Gabriel Álvarez. Se inició así una relación, la de Agustín Álvarez con la Seo, que se prolongó durante casi cinco décadas y que estaba llamada a ser muy beneficiosa para ambas partes. Fue el 14 de octubre de 1539 cuando esta colaboración quedó sellada definitivamente. Ese día, el bordador y el prior y canónigos de la catedral zaragozana firmaban una capitulación ante el notario Sebastián Moles, en virtud de la cual Agustín Álvarez se comprometía a reparar de forma continuada los ornamentos de la sacristía. En el contrato quedaba estipulado el sueldo que el artista percibiría por su trabajo, 500 sueldos los dos primeros años y 300 el resto. En esta cantidad quedaban excluidos los materiales, que correrían a cargo de la catedral y las obras nuevas que pudiera acometer el bordador para la sacristía, que se le abonarían aparte.<sup>15</sup> Siguiendo estas cláusulas, en las cuentas de los años 1541 y 1542, figura el abono de 500 sueldos a Álvarez por su salario anual.<sup>16</sup> A partir de esas fechas y hasta 1581 el bordador recibió cada año 300 sueldos en pago de sus servicios.

12 ÁGREGA PINO, A.Mª: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas...*, op. cit., 2001, pp. 439-440.

13 ACS: *Libro de Sacristía, 1530-1539*, ff. 109v-110r.

14 El primer trabajo del que se tenía noticia fue la casulla con estolas y manipulos que realizó en 1537 para la parroquial de San Pablo en Zaragoza. ÁGREGA PINO, A.Mª.: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas...*, op. cit., p. 445.

15 ABIZANDA BROTO, M.: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, Zaragoza, Patronato Villahermosa / Guaqui, Tipografía la Editorial, 1932, t. III, p. 205.

16 ACS: *Libro de Sacristía, 1540-1541*, folio sin numerar; y 1542, folio sin numerar.



Como ya se ha dicho este acuerdo fue muy beneficioso para el artista, y no sólo por el trabajo y las ventajas económicas que en sí mismo suponía, sino por el renombre que su condición de bordador de la Seo le reportó y por las relaciones que le permitió establecer en las décadas siguientes. A partir de este acuerdo Agustín Álvarez se convertiría en el bordador más relevante de Aragón, pues merecía la confianza de la institución religiosa más importante, la catedral cesaraugustana. No es extraño, por ello, que a partir de 1541 se sucedieran los encargos de obras a Agustín Álvarez. Así, fue contratado por los concejos de la ciudad de Zaragoza y los de las villas de Épila o Alagón (Zaragoza), en estos dos últimos casos para revisar y reparar anualmente los ornamentos de la iglesia de estas localidades. También se hicieron con sus servicios cofradías como la de los fusteros, maestros de casas, cuberos y torneros de Zaragoza e iglesias parroquiales, como las de Ricla, Santo Sepulcro de Calatayud o Villarroya.<sup>17</sup>

Los contratos suscritos con estas dos últimas instituciones religiosas resultan muy interesantes para calibrar la importancia de las relaciones que Agustín Álvarez estableció concretamente con el arzobispo don Hernando de Aragón. En las cláusulas del contrato firmado el 5 de septiembre de 1553 entre el bordador y el prior de la iglesia del Sepulcro de Calatayud, quedaba establecido que las labores labradas en la capa que se le encargaba habían de ser de la misma calidad que las de la mejor capa que don Hernando había donado a la Seo de Zaragoza. Esta situación se repitió en enero de 1554 cuando, en el contrato suscrito entre el concejo de Villarroya y los bordadores Agustín Álvarez y Jorge Lobie para hacer una casulla y unas dalmáticas para la iglesia de la villa, se tomaba de nuevo como modelo la capa más rica que el arzobispo había dado a la catedral zaragozana. Parece claro que Agustín Álvarez sería el artista que realizó la admirada capa. El hecho de que fuera escogido en dos ocasiones para hacer una obra de similares características así lo indica. Sólo el propio autor de las labores de bordado podría lograr un trabajo de belleza semejante. Además, parece lógico que don Hernando recurriera al bordador de la catedral cesaraugustana para ejecutar las prendas litúrgicas que él mismo pagaba y que donaba a la sacristía. La confianza de don Hernando en Agustín Álvarez queda subrayada además por otras noticias, como el hecho de que fuera designado, junto al pintor Jerónimo Vallejo para supervisión del busto de San Hermenegildo que el prelado encargó en febrero de 1562 a los plateros Juan de Orona y Jerónimo La Mata. Posteriormente ambos aristas fueron designados de nuevo por don Hernando para comprobar la obra de la peana del citado busto.<sup>18</sup> Siguiendo este hilo argumental puede suponerse que sería también Agustín Álvarez el artífice del terno que don Hernando mandó hacer para el servicio de las capillas de San Benito y San Bernardo, el único conjunto, de los varios que el prelado financió, que se conserva hoy en la Seo. Su belleza y calidad permite hacernos una idea de la excelencia de las piezas realizadas en Zaragoza en el siglo XVI y de la maestría de un artífice de la aguja, Agustín Álvarez, tantas veces mencionado en la documentación pero del que no se han hallado, hasta la fecha, obras de probada factura.

Agustín Álvarez falleció en 1582. A partir de este momento su hijo Juan Agustín Álvarez se hará cargo del cuidado y reparación de los ornamentos de la sacristía catedralicia. Se mantendrá en el cargo hasta julio de 1615. El día 20 de ese mes firmó un último recibo en el que reconocía haber cobrado 19 libras, 16 sueldos y 3 dineros por diversos trabajos realizados para la catedral.<sup>19</sup> A par-

17 ÁGREDA PINO, A.Mª: «El arte del bordado en Zaragoza en el siglo XVI: Agustín Álvarez», *Artigrama*, 11, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, pp. 389-406. El contrato entre la iglesia del Sepulcro y Agustín Álvarez fue recogido en SAN VICENTE PINO, Á.: *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1991, p. 51.

18 SAN VICENTE PINO, Á.: *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento. 1545-1599*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1976, t. I, pp. 268-273.

19 ACS: *Recibos de Sacristía*, 1612-1615, caja 40, carpeta 77.

tir de ese momento su nombre desaparece de las cuentas y recibos. Ese mismo año hizo un nuevo testamento, lo que hace suponer que sería en estas fechas cuando se produciría su fallecimiento.<sup>20</sup> Juan Agustín Álvarez hizo obras nuevas y restauró y bordó parcialmente muchas otras. El volumen y calidad de sus trabajos que acometió en estos años es muy notable. No en vano, este bordador fue un digno sucesor de su padre y se convirtió en un reputado artista de la aguja, Mantuvo relación con otros colegas de profesión y trabajó, además de para la Seo, para otras iglesias, monasterios y cofradías aragonesas.<sup>21</sup>

### Las obras realizadas para la sacristía

Los bordadores contratados por la Seo ejecutaron sobre todo trabajos de reparación de piezas que se encontraban en mal estado, pero también hicieron nuevas obras para incrementar el número de ornamentos necesarios para el adecuado desarrollo de los oficios litúrgicos.<sup>22</sup>

En estas intervenciones se necesitaban tres tipos de materiales fundamentales: hebras metálicas (plata y oro), hilos de seda, ambos para realizar las labores de bordado que sustituían a las deterioradas o para reparar aquellas que, aunque dañadas, aún podían preservarse, y tejidos de características y calidades diversas, en función de su uso concreto. Estos materiales los adquiría directamente el bordador, y luego la sacristía le abonaba su importe, tal como quedó estipulado en el contrato firmado entre el cabildo de la Seo y Agustín Álvarez, o bien eran comprados directamente a mercaderes dedicados al comercio de materias textiles.<sup>23</sup> No cabe duda, que en uno y otro caso, serían los bordadores los que determinarían la calidad e idoneidad de tales materias.

En las labores bordadas en los ornamentos de la sacristía catedralicia se usaron hilos de plata, oro y seda. La hebra de oro se utilizó en puntos como el llamado *oro matizado*, de gran complejidad y coste, pues suponía la colocación de hilos de este metal, muy próximos entre sí, que luego se recubrían por completo con puntadas de seda, que dejaban entrever, a intervalos, el oro de la base. En las obras de la Seo se empleó hilo de oro de procedencia italiana, el más apreciado de la época. En concreto, se hace referencia al uso de *oro de Luca*, *oro de Milan* y *oro de Boloña*.<sup>24</sup> También se

20 Aludimos en este caso a los recibos de sacristía porque no proporcionan una información más detallada que los registros de los libros de cuentas de esta misma administración. En las cuentas de sacristía sólo en el año 1586 se menciona el nombre de Juan Agustín Álvarez que con anterioridad y en adelante será identificado siempre con el nombre de su progenitor. ACS: *Libro de Sacristía*, 1586, folio sin numerar.

21 Para conocer la vida de Juan Agustín Álvarez con más detalle, consúltese ÁGREGA PINO, A.Mª: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas...*, op. cit., pp. 450-453.

22 Así, el 19 de octubre de 1541, Agustín Álvarez firma un recibo por el pago que se le ha hecho de materiales y ejecución de una casulla y dalmáticas de damasco blanco. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1500-1552, caja 28, carpeta 3; y *Libro de sacristía*, 1541, folio sin numerar. También el 2 de julio de 1546 recibió 294 sueldos por unas dalmáticas y casulla de terciopelo negro. ACS: *Recibos de sacristía*, 1500-1552, caja 28, carpeta 8. La ejecución de ornamentos nuevos fue habitual, en cualquier caso, a lo largo de la centuria.

23 Como ejemplo de ambas prácticas se puede citar el albarán otorgado por Agustín Álvarez el 24 de mayo de 1541 a favor de la sacristía de la Seo por los 68 sueldos y 3 dineros que se le habían entregado a cambio del oro y la seda que había comprado para el arreglo de la capa del obispo de Barcelona. ACS: *Recibos de sacristía*, 1500-1552, caja 28, carpeta 3. El día 18 de julio de 1541 el mercader Eliseo Adrián firmaba también un albarán en el que hacía constar los 36 sueldos y 16 dineros que el administrador de la sacristía le había pagado por una onza de oro y varias onzas de seda que le había vendido. ACS: *Recibos de sacristía*, 1500-1552, caja 28, carpeta 3.

24 Recibos del 28 de junio de 1544 o del 2 de julio de 1546. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1500-1552, caja 28, carpetas 6 y 8. El oro de Milán aparece mencionado en un recibo del día 20 de septiembre de 1563. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1561-1568, caja 30, carpeta 26. El 25 de agosto de 1582 se registran los pagos hechos a Agustín Álvarez por la compra, entre otros materiales, de oro de Bolonia. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1577-1582, caja 32, carpeta 44.



usó un tipo de hilo denominado *torzal* de oro, muy habitual en las labores bordadas, que se realizaba envolviendo un alma de seda con una lámina metálica.<sup>25</sup>

En cuanto a la seda, se usó *seda lasa* o *seda flor*, denominada en la documentación de la sacristía *seda de matices*, debido a que era una seda poco torcida, de una textura tersa y aterciopelada, que resultaba especialmente adecuada para realizar el llamado *punto de matiz*, consistente en cubrir la superficie que se deseaba decorar con pequeñas puntadas de seda.<sup>26</sup> La mejor seda lasa o flor procedía de Granada, cuya tradición sedera se remontaba a época musulmana. En caso de la Seo se documenta el uso de este tipo de seda de origen granadino, aunque también se adquirió seda valenciana.<sup>27</sup>

Además de estos hilos de seda especiales para el trabajo de bordado, se usaron otras hebras de seda que no se fabricaban especialmente para hacer el punto de matiz, y que en los documentos aparecen mencionadas con el nombre de *seda torcida*.<sup>28</sup> Asimismo, se usó ocasionalmente el hilo llamado *esfiladiz*, que era un tipo de hebra elaborado con las borras de seda que procedían de las primeras secreciones de la oruga, con las que sujetaba el capullo a las ramas u otros elementos de sostén. Su calidad evidentemente era mucho menor que la de los hilos de seda mencionados anteriormente.<sup>29</sup>

También se utilizaron distintas variedades de tejidos en la confección y restauración de los ornamentos sacros. En los campos de las piezas se utilizaron telas de seda como el damasco, raso, terciopelo, o, como menor frecuencia el tafetán.<sup>30</sup> Sin duda, entre los tejidos de seda el más apreciado fue el brocado, una tela tejida con oro y plata, que se empleó en el siglo XVI en las prendas más lujosas. Fue especialmente estimada una variedad concreta de brocado denominada *brocado de tres altos*, que presentaba tres niveles u órdenes: fondo, labor y sobre esta un tercer nivel que podía estar formado por unos bucles de terciopelo rizado. En el fondo quedaban las labores decorativas que se hacían con hebra metálica.<sup>31</sup> En la documentación de sacristía se menciona la adquisición de telas de brocado y de brocado de tres altos.<sup>32</sup> En algún caso, se especifica incluso la procedencia del tejido, como ocurre en el recibo del 11 de agosto de 1585, en el que se habla de

25 Se usó en agosto de 1589 para reparar un paño llamado *de las saetas*. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1589, 1587-1590, caja 34, carpeta 51.

26 Este dato puede cotejarse en recibos de las siguientes fechas: 24 de mayo de 1541, 8 de noviembre de 1542, 11 de enero de 1543. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1500-1552, caja 28, carpetas 3, 4 y 5

27 La adquisición de estas sedas queda registrada en el recibo de sacristía de 26 de mayo de 1559. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1553-1560, caja 29, carpeta 21.

28 Para entender el proceso de obtención del hilo de seda puede consultarse ÁGREDA PINO, A.M.<sup>a</sup>: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas...*, op. cit., pp. 124-128. En varios recibos de sacristía se habla de la adquisición de este tipo de seda, como ejemplo pueden consultarse los correspondiente al 11 de mayo y 8 de noviembre de 1542 o el de 11 de enero de 1543. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1500-1552, caja 28, carpetas 4 y 5; y 1500-1552, caja 28

29 El 14 de julio de 1548 se pagó a Agustín Álvarez la cantidad de 895 sueldos y medio por los materiales que compró, entre ellos *esfiladiz*, para reparar ciertas cenefas. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1500-1552, caja 28, carpeta 10.

30 Hay constantes alusiones en los recibos de sacristía a estas variedades textiles, pues en los mismos se recogen más detalles sobre las características de los materiales que se habían adquirido y había que pagar. Pueden consultarse estas referencias en los siguientes recibos: 19 de octubre de 1541, 1542 de noviembre de 8, 1543 de enero de 11 y 1544 de octubre de 10. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1500-1552, caja 28, carpetas 3, 4 y 5.

31 DÁVILA CORONA, R.M. / DURÁN PUJOL, M. / GARCÍA FERNÁNDEZ, M.: *Diccionario Histórico de telas y tejidos. Castellano-catalán*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Estudios de Historia, 2004, pp. 45-46; MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M.C.: *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada, Universidad de Granada, Serie Léxica, 1989, pp. 257-263.

32 En concreto hay alusiones a este tejido en los recibos del 1 de diciembre de 1552. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1500-1552, caja 28, carpeta 14; o del 8 de agosto de 1561, ACS: *Recibos de Sacristía*, 1500-1552, caja 30, carpeta 23.

la adquisición de un brocado de tres altos de Florencia. Hay que subrayar, en este sentido, la importancia que la Península Italiana tuvo en la producción de tejidos de seda de calidad, a lo largo de los siglos XV y XVI. Las telas de los centros textiles italianos eran las mejores y más cotizadas.<sup>33</sup> En otras ocasiones, las telas se adquirieron en Valencia que era la ciudad más importante en la producción sedera de la Península Ibérica.<sup>34</sup>

En algunos casos, se especifica incluso el tipo de labores ornamentales que se desplegaban por el campo de la pieza. Destacan las referencias a las decoraciones *garchofadadas*, alusivas a un tipo de ornamentación, semejante a una piña, granada o alcachofa, de ahí el nombre, que fue habitual en las telas de los siglos XV y XVI.

Además de estos tejidos, se mencionan en la documentación de sacristía el uso de otros varios, como el aceituní, una tela de seda labrada, en origen de procedencia oriental, que gozó de mucha demanda en la Edad Media<sup>35</sup> o el chamelote o camelote.<sup>36</sup>

De menor calidad eran otras telas que se usaron para forro o en zonas que no quedaban visibles. Así, el anjeo, una suerte de tela de estopa o lino basto, procedente de Angers, se usó en las cenefas de los ornamentos realizadas siguiendo el procedimiento del *bordado sobrepuesto*, en el que las labores se ejecutaban sobre un tejido basto y luego se aplicaban a la tela rica que constituía el campo de la pieza.<sup>37</sup> También se utilizaron tejidos como el fustán, una tela de algodón gruesa que se usó mucho para forrar las prendas,<sup>38</sup> el bocací o el ruan.<sup>39</sup>



fig. 4. El rey David, cenefa de la casulla del terno de don Hernando de Aragón.

33 ACS: *Recibos de Sacristía*, 1500-1552, caja 33, carpeta 47.

34 Sobre la industria de la seda en Valencia son fundamentales los trabajos de Germán Navarro: NAVARRO ESPINACH, G.: *El despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo XV*, Valencia, Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, Historia 10, Serie Minor, 1992; y *Los orígenes de la sedería valenciana. Siglos XV-XVI*, Valencia, Ayuntamiento, col. Estudis, 1999. Referencias a tejidos de seda adquiridos en Valencia pueden hallarse en los recibos del 30 de marzo de 1577, 9 de abril de 1578, o 20 de abril de 1583, sólo por citar algunos ejemplos. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1577-1582, caja 32, carpetas 39 y 40; y 1583-1586, caja 33, carpeta 45.

35 DÁVILA CORONA, R.M. / DURÁN PUJOL, M. / GARCÍA FERNÁNDEZ, M.: *Diccionario Histórico de telas...*, op. cit., p. 22; y MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M.C.: *Los nombres de tejidos...*, op. cit., pp. 242-243. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1500-1552, caja 28, carpetas 6 y 10.

36 DÁVILA CORONA, R.M. / DURÁN PUJOL, M. / GARCÍA FERNÁNDEZ, M.: *Diccionario Histórico de telas...*, op. cit., pp. 53. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1553-1560, caja 29, carpeta 19

37 *Ibidem*, p. 29. Sobre el bordado sobrepuesto consúltese ÁGREGA PINO, A.M<sup>a</sup>: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas...*, op. cit., p. 239. Noticias sobre el uso del anjeo se hallan en recibos del 28 de junio de 1544, 2 de agosto de 1546 o 19 de noviembre de 1550. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1500-1552, caja 28, carpetas 6, 8 y 12.

38 ACS: *Recibos de Sacristía*, 1500-1552, caja 28, caja 7. DÁVILA CORONA, R.M. / DURÁN PUJOL, M. / GARCÍA FERNÁNDEZ, M.: *Diccionario Histórico de telas...*, op. cit., p. 21.

39 Para conocer sus características consúltese la obra citada en la nota anterior, pp. 41 y 171. ACS: *Recibos de Sacristía*, 1587-1590, caja 34, carpeta 52; y 1598-1603, caja 37, carpeta 61.

Finalmente, hay que hacer un breve apunte acerca de los ornamentos más significativos que aparecen referenciados en los registros contables de la sacristía catedralicia. Cabe señalar, un vez más, que el carácter económico de esta fuente determina que no se descienda en detalles a la hora de describir las piezas o materiales con los que se trabaja en cada momento. A pesar de ello, algunas noticias son especialmente interesantes pues precisan cuestiones de gran importancia, como el nombre de algunos donantes que costearon o donaron prendas litúrgicas a la Seo; las características de algunas de esas piezas o la existencia de ornamentos de gran calidad que no han llegado hasta nosotros o lo han hecho modificados en mayor o menor grado.

Uno de los primeros ornamentos que aparecen citados en las cuentas de sacristía es una *capa de la Reina* en la que el bordador Gabriel Álvarez efectuó en 1526 una serie de intervenciones de naturaleza imprecisa.<sup>40</sup> Esta breve noticia viene a completar la referencia contenida en un libro de inventario de los bienes y joyas de la Seo. En el mismo se menciona una capa de brocado blanco decorada con la vida de Santa Isabel, con la Asunción de la Virgen bordada en el capillo, que había sido donada por la Reina Católica en una fecha que no se concreta. Esta capa se había deteriorado lo suficiente en el año 1526 como para requerir una intervención que le devolviera su esplendor original.<sup>41</sup> En 1583 se registra una nueva reparación, si bien menor, de esta capa. Fue entonces el nieto de Gabriel Álvarez, Juan Agustín Álvarez, el encargado de ponerle un ribete de terciopelo morado a la capa de la Reina Isabel.<sup>42</sup>

Otra pieza importante fue costeada por el obispo de Barcelona don Martín García, quien fuera canónigo de la Seo con anterioridad. La capa fue probablemente bordada por Gabriel Álvarez, ya que el 13 de diciembre de 1518 se contrató a este bordador para realizar una capa destinada a la iglesia de Cariñena (Zaragoza) que el artista debía decorar siguiendo las características de la capa del citado prelado. Como ya se ha argumentado más arriba, parece probable que a la hora de conseguir una calidad semejante a la del modelo propuesto, se buscara al propio artífice que se encargó de la hechura y ornamentación de la prenda original. La capa de don Martín García aparece descrita en el libro de inventario de la Seo ya mencionado en las líneas superiores. La cenefa de la pieza estaba ornada con las figuras bordadas de seis apóstoles. El capillo lo ocupaba la Salutación de Nuestra Señora, y las labores se completaban con los escudos de armas de don Martín García.<sup>43</sup> Esta capa fue restaurada en 1541 por el hijo de Gabriel Álvarez, Agustín. El 24 de mayo de 1541, este bordador reconocía haber recibido 68 sueldos y 4 dineros por los materiales, oro y seda de matices que había comprado para reparar este ornamento.<sup>44</sup> Ese mismo año, el 19 de octubre de 1541, el sacristán de la Seo reconocía haber cobrado una cantidad de dinero por la compra que había hecho de anejo para forrar las cenefas de la capa del obispo de Barcelona.<sup>45</sup>

Pero, sin lugar a dudas, algunos de los ornamentos más importantes que se utilizaron y custodiaron en la catedral cesaraugustana fueron costeados por el arzobispo don Hernando de Aragón. Ya se ha hecho alusión, al comienzo de este trabajo, al terno que don Hernando encargó para el servicio de las capillas de San Benito y San Bernardo y que, afortunadamente, ha llegado hasta nosotros. Lo ha hecho sin embargo, con modificaciones notables de su aspecto original. Así, en 1585, Juan Agustín Álvarez, cobró varias cantidades por comprar oro y plata para reparar la *cenefa de la rayz de Jesse* y los faldones y bocamangas de las dalmáticas de este terno. El bordador intervino

40 ACS: *Libro de sacristía*, 1526, ff. 11r y 19r.

41 ACS: *Inventario de los bienes y joyas de la Seo*, 1545-1568, f. 158v.

42 ACS: *Recibos de Sacristía*, 1583-1586, caja 33, carpeta 45.

43 ACS: *Inventario de los bienes y joyas de la Seo*, 1545-1568, f. 160v.

44 ACS: *Recibos de sacristía*, 1500-1552, caja 28, carpeta 3.

45 *Ibidem*.

y acondicionó las labores bordadas en la cenefa de la casulla del terno, decorada, como se indica en el documento, con el árbol de Jessé [figs. 1, 3 y 4] y también las dalmáticas de un conjunto que, todavía en esa fecha, conservaba su tejido original, un brocado de seda de color blanco.<sup>46</sup> En 1586 prosiguieron los trabajos, centrados de nuevo en las dalmáticas que se forraron y repasaron, tanto por lo que respecta a las decoraciones bordadas, como a la tela original que debía de presentar ya por estas fechas, deterioros de cierta importancia.<sup>47</sup>

No fueron estas las únicas prendas que el arzobispo entregó a la Seo. Ya se ha mencionado una capa rica que el prelado regaló a la catedral y en las cuentas de sacristía se da noticia de otras piezas, como una capa con la Ascensión de la Virgen en el capillo y la que presentaba la Coronación de Nuestra Señora en el mismo lugar.<sup>48</sup> El examen de las noticias documentales y de las piezas conservadas en la Seo permitirá conocer más datos acerca de estas prendas, incluso desvelar si alguna de ellas es esa famosa capa rica de don Hernando tantas veces mencionada como modelo.

46 Hoy en día ese tejido ha sido sustituido por un terciopelo carmesí. El recibo en que se recogen estos pagos lleva la fecha del 15 de octubre de 1585. ACS: *Recibos de Sacristía*, caja 33, 1583-1586, carpeta 47.

47 ACS: *Recibos de Sacristía*, 1583-1586, caja 33, carpeta 48.

48 ACS: *Recibos de Sacristía*, 1587-1590, caja 34, carpeta 52.

# 02

**ANTONIO ALMAGRO GORBEA**

Escuela de Estudios Árabes (CSIC), Granada

**El proceso constructivo  
de la catedral  
de Albarracín**

El templo catedralicio de Albarracín es probablemente uno de los de menor tamaño de cuantos jalonan la geografía española. Por sus dimensiones y sus cualidades artísticas difícilmente pueda parangonarse más que con una simple iglesia de mediano tamaño y aunque contiene algunos elementos sobresalientes, evidentemente está muy lejos de los valores y méritos de las grandes catedrales.<sup>1</sup> Pese a ello, este conjunto episcopal reúne todo el pequeño universo de espacios y funciones propios de una sede diocesana y una historia rica y fecunda en hechos constructivos y procesos artísticos que han ido dejando su huella en un edificio de cierta complejidad [fig. 1].

Con el presente artículo deseamos poner en evidencia algunas de estas realidades que desde el punto de vista histórico ya han sido sacadas a la luz por distintos autores a través de la investigación de la documentación disponible, principalmente la existente en el archivo de la propia catedral, relacionando determinadas características de su arquitectura con los datos que las fuentes nos aportan. La mayor parte de los documentos a los que haremos referencia ya fueron dados a conocer, fundamentalmente por César Tomás Laguía hace ya bastantes años, y por Ernesto Arce Oliva<sup>2</sup> y Javier Ibáñez Fernández más recientemente. El análisis de la documentación de que disponemos nos permite seguir con bastante precisión el proceso constructivo del actual edificio, que tuvo un desarrollo singular que puede deducirse también a través de ciertas anomalías y peculiaridades que presenta la fábrica. Creemos que es esta una de las aportaciones más interesantes de nuestro trabajo: relacionar los datos puramente documentales con la realidad física de la

- 1 En el breve espacio disponible para este trabajo no podemos abordar una descripción del monumento, por lo que remitimos a las contenidas en los siguientes trabajos: TOMÁS LAGUIA, C.: «Las capillas de la catedral de Albarracín», *Teruel*, 14, Instituto de Estudios Turoleses, 1955, pp. 147-186; *Ibidem*: «La geografía urbana de Albarracín», *Teruel*, 24, Instituto de Estudios Turoleses (1960), pp. 5-127 (esp. pp. 28-32); SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Guía artística de Albarracín y su Sierra*, Albarracín, 1970; *Ibidem*: *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, 1974, pp. 60-72; ARCE OLIVA, E.: «Nuevas noticias sobre la construcción de la catedral de Albarracín y los maestros que en ella intervinieron», *Artígrama*, 3, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (1986), pp. 155-180; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa del siglo XVI. Propuesta de renovación en tiempos de D. Hernando de Aragón (1539-1575)*, Zaragoza, 2005, pp. 456-472.
- 2 Algunos de los documentos que citaré son aún inéditos pero debo su conocimiento al trabajo de este investigador que con motivo de la redacción del Plan Director de la Catedral de Albarracín, en el que ambos participamos, realizó un exhaustivo escrutinio de su archivo aportando la transcripción de los documentos que hacen referencia a la fábrica del templo catedralicio. Debo por tanto agradecerle su inestimable labor y atribuirle lógicamente gran parte del mérito de este trabajo.

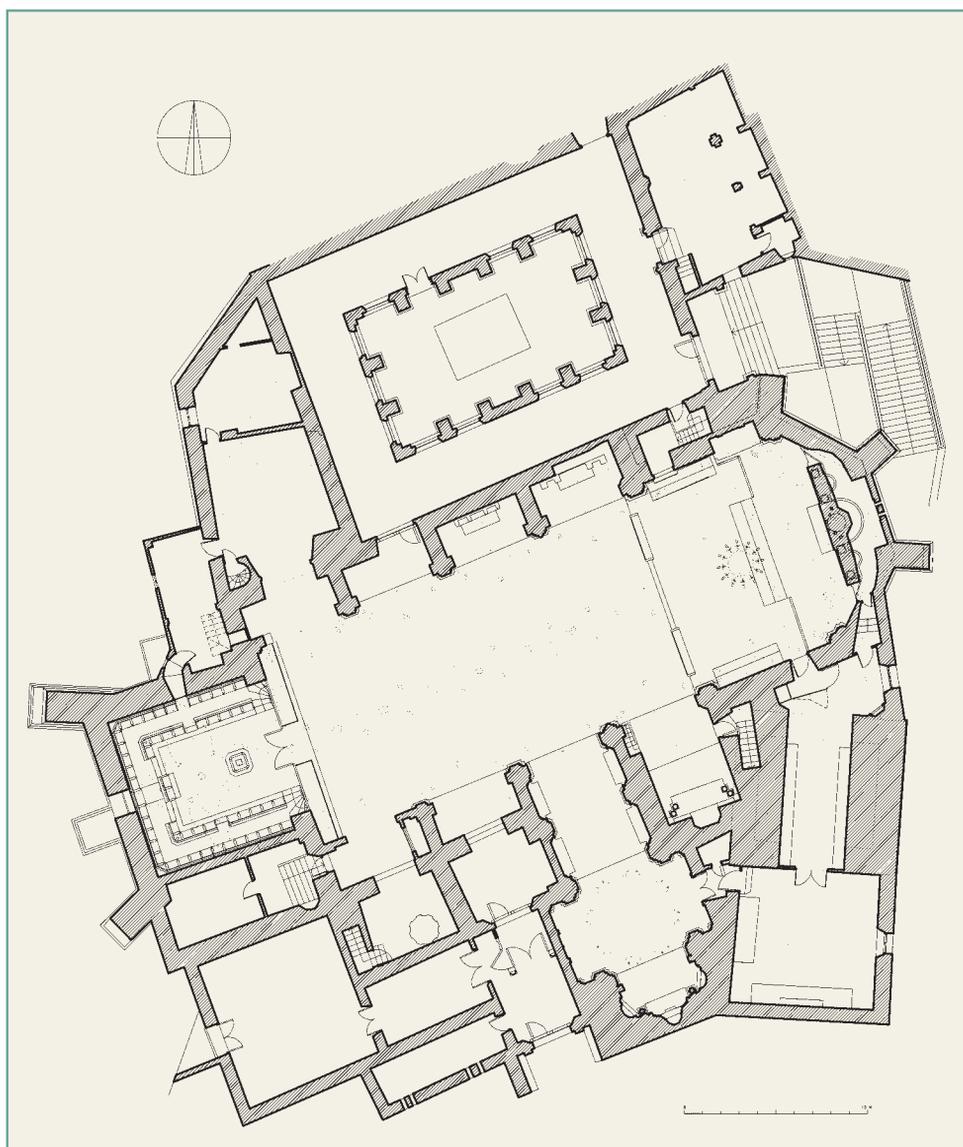


fig. 1. Planta actual de la catedral de Albarraçin.

obra arquitectónica ya que unos y otra nos ayudan a interpretar adecuadamente la realidad compleja de un edificio, tanto de su historia constructiva como de su realidad física y en muchos casos también de sus significados.

Casi nada sabemos del templo o templos que precedieron al actual. Conocemos que en 1200 el obispo D. Martín consagró por primera vez la catedral tras el paso de la ciudad a manos cristianas

y la erección de una sede episcopal en ella.<sup>3</sup> Aunque sólo son meras conjeturas, cabe suponer que esa primera iglesia fuera la primitiva mezquita aljama de la ciudad reconvertida en templo cristiano. Apoyarían esta suposición el hecho de que la catedral tiene una orientación que no coincide con la que suele ser normal en los templos medievales, que disponen el eje principal en la dirección este-oeste, de modo que el ábside se dirija hacia oriente. Curiosamente las tres iglesias de Albarracín cuya existencia conocemos desde época medieval, tienen todas parecida orientación, pero con sus cabeceras desviadas más de veinte grados hacia el norte respecto a la dirección precisa este-oeste. Teniendo en cuenta que la dirección ortogonal a esta se aproximaría bastante a la de la *qibla* de la mayor parte de las mezquitas andaluzas anteriores al siglo XII,<sup>4</sup> esta curiosa coincidencia permite suponer que los edificios de las tres iglesias mantienen la orientación de las primitivas mezquitas a las que sustituyeron.<sup>5</sup>

La primera referencia concreta a obras en el templo corresponde a un documento de 1395<sup>6</sup> en que se habla de trabajos en su cabecera y en las dos capillas inmediatas cuyo alcance nos es desconocido. Seguramente se pretendió iniciar una renovación de su fábrica dentro de unas proporciones todavía modestas ya que apenas cien años más tarde parece que nada se aprovecharía de lo realizado en este momento. Quizás a estas obras puedan pertenecer algunos elementos ornamentales reutilizados en la obra posterior y que estilísticamente podrían corresponder a este momento. Se trata de dos ménsulas o capiteles empotrados actualmente por el exterior de la ventana de la sacristía y otras semejantes igualmente incrustadas en el muro de la actual cabecera, en los ángulos que forman uno de sus lados con los contrafuertes contiguos. Pero también podría ser contemporánea de esta renovación de la cabecera la primera capilla del lado de la epístola, dedicada a Santa Ana, que desde antiguo venía usándose para reuniones del cabildo.<sup>7</sup> Ya veremos que su construcción es en todo caso anterior a la de la nave actual.

La siguiente referencia documental es de 1521 y está relacionada con obras realizadas en el coro de la catedral.<sup>8</sup> Este documento plantea algunas dudas y dificultades en relación con otros trabajos posteriores del coro realizados 16 años más tarde. El documento contiene las cuentas de liquidación de la obra, lo que quiere decir que esta pudo haber comenzado algún año antes y fue realizada bajo la dirección y contrato de un *mastre Pedro* del que nada sabemos. La obra supuso levantar los muros del coro e incluso hacerlos de manera más recia de cómo estaba pactado inicialmente. Se gastan fondos en pagar vigas y tejas, en aljez y en bancos para el coro, lo que nos indica que la obra debió quedar rematada y en uso.

La cuestión que se plantea es, ¿dónde se encontraba este coro y cuál fue su relación con el coro construido poco después, que sin duda es el que ha llegado hasta nosotros? Caben dos posibilidades. Una es que el coro se construyera sin sobrepasar la línea de la muralla, ocupando parte de la iglesia o quizás en el lugar de alguna edificación adosada entre la muralla y el templo. La otra posibilidad es que se empezara ya a edificar fuera de la muralla lo que habría exigido la construcción

3 Archivo Histórico Nacional de Madrid [AHN]: Sección manuscritos, núm. 746; *Plan Director de la catedral de Albarracín* [PDCA], documento inédito depositado en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (PONCE DE LEÓN HERNÁNDEZ, P. / ALMAGRO GORBEA, A. / ARCE OLIVA, E., equipo redactor), 1999, doc. 1; TOMÁS LAGÜÍA, C.: «Las capillas de...», *op. cit.*, p. 147.

4 JIMÉNEZ MARTÍN, A.: «La qibla extraviada», *Cuadernos de Madinat al-Zahra'*, 3 (1991), p. 195.

5 ALMAGRO GORBEA, A.: *Albarracín islámico*, Zaragoza, 2009, pp. 90-96.

6 Archivo de la Catedral de Albarracín [AAC]: perg. 122; «Apéndice documental recopilado y transcrito por Ernesto Arce Oliva», en PDCA: doc. 2; TOMÁS LAGÜÍA, C.: «Las capillas de...», *op. cit.*, p. 151; ARCE OLIVA, E.: «Nuevas noticias...», *op. cit.*, p. 156.

7 TOMÁS LAGÜÍA, C.: «Las capillas de...», *op. cit.*, p.165.

8 AAC: cuadernillo suelto, arm. 2, caja 8, núm. 1; PDCA: doc. 3; ALMAGRO GORBEA, A. / ARCE OLIVA, E.: *Palacio Episcopal de Albarracín*, Zaragoza, 2011, p. 29.

de fuertes estribos como los que hoy presenta el coro actual. Esto permite aventurar que quizás se aprovechara algo de esta primera construcción en la obra posterior. No contamos con ningún dato que nos permita inclinarnos por una u otra hipótesis.

La edificación del templo que hoy contemplamos se inició el 5 de noviembre de 1527 con la firma de la capitulación para la construcción de una nueva capilla mayor entre el maestro Martín de Castañeda y el prelado Gilabert Martí.<sup>9</sup> El 8 de marzo del año siguiente se inicia la demolición de la sacristía, a la que seguirían la casa del curado y parte de la iglesia cuyos materiales se entregarían al maestro para que los aproveche en la nueva obra según lo pactado en el contrato. En él se establece además que la cabecera *ha de tener de largo todo aquello que la calle podra sufrir de salir afuera y otro tanto que se pueda dar de ancho*, es decir, que ha de ampliar sus dimensiones todo lo que se pueda respecto a las de la antigua fábrica. Los documentos nos hablan de distintos pagos al maestro que se retrasó en la ejecución respecto a lo estipulado en la capitulación según la cual debía finalizar la obra en 1530. Sin embargo, en el lado de la epístola del primer arco peripiaño puede verse labrada la fecha de 1532. Y hasta el año siguiente aún se abonan gastos de la cubierta de la capilla mayor y de colocar de nuevo el retablo de esta.<sup>10</sup>

Queda claro que lo que se hace con esta obra es construir una nueva cabecera a un templo cuya nave, o naves, debían tener menor anchura y altura, y que con ello se prolonga su longitud al ocupar el espacio de algunas edificaciones e incluso de la calle que discurre al pie del ábside [figs. 2-3a]. Lógicamente el resultado debió ser una situación que ya se pensaba provisional, como una fase previa a la completa renovación del edificio. Su aspecto debió ser muy similar al que aún se puede contemplar en la iglesia de la Asunción de Villarroya de los Pinares, en la misma provincia de Teruel.<sup>11</sup> Esta iglesia cuenta con una nave única construida en 1459, cubierta con cinco tramos de bóvedas ojivales cuyos arcos peripiaños apuntados arrancan a escasa altura sobre el suelo, por lo que el espacio resulta de proporción muy baja. En 1609 se construyó una nueva cabecera, algo más ancha y mucho más alta, gracias al patrocinio de Francisco Peña, archidiácono de la iglesia de Zaragoza y auditor de la Rota en Roma, en estilo renacentista. En este caso el proceso de renovación total del templo quedó detenido por lo que resulta sumamente ilustrativo para entender lo que sucedió en Albarracín [fig. 4].

El análisis de esta parte del templo nos permite observar una serie de detalles que tienen interés para nuestro objetivo. El primero guarda relación con la torre y su cronología. En base a la documentación disponible se ha venido atribuyendo la construcción de este elemento a los últimos años del siglo XVI como veremos.<sup>12</sup> Sin embargo, si se observa el contrafuerte de la cabecera más cercano a la torre se puede ver en primer lugar que tiene una dirección anómala precisamente para apoyar en la propia torre por medio de un arco a modo de arbotante [fig. 5]. Analizando este estribo con detenimiento se observa que no ha sufrido ninguna transformación, sino que fue construido de este modo en su origen. Esto obliga a considerar que la torre, al menos hasta la altura en que apoya el estribo, ya existía cuando este se hizo. Por tanto, la parte baja de la torre debe ser anterior, o al menos contemporánea, de la construcción de la cabecera.

Otra cuestión que llama la atención con relación a la torre y que abundaría en su consideración de elemento anterior, es su anómala disposición respecto a la nave, presentando un giro importante que hace que sus fachadas prácticamente estén orientadas en la dirección de los puntos cardina-

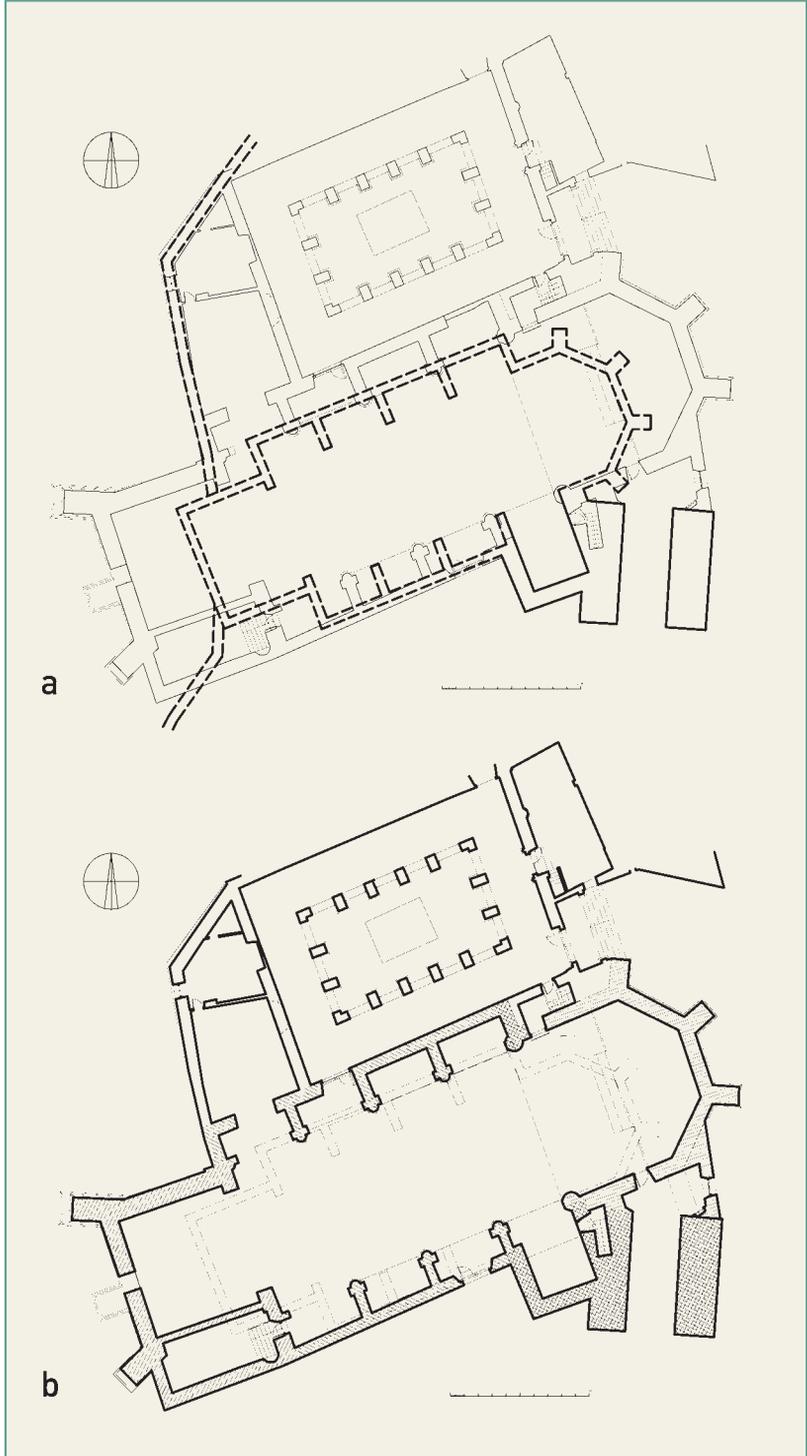
9 Archivo Municipal de Gea de Albarracín [AMGA]; PDCA: doc. 4; ARCE OLIVA, E.: «Nuevas noticias...», *op. cit.*, pp. 158-159 y 169.

10 AAC: Libro de Fábrica desde 1527, s/f.; PDCA: doc. 12; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa...*, *op. cit.*, p. 461.

11 SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Inventario artístico...*, *op. cit.*, p. 493.

12 TOMÁS LAGUÍA, C.: «La geografía urbana...», *op. cit.*, pp. 30-32; ARCE OLIVA, E.: «Nuevas noticias...», *op. cit.*, p. 166.

**fig. 2. a)** Planta de la catedral antes de 1527 (en línea continua lo que subsiste de obra anterior, en discontinua lo que es mera hipótesis).  
**b)** Planta a finales del siglo XVI.



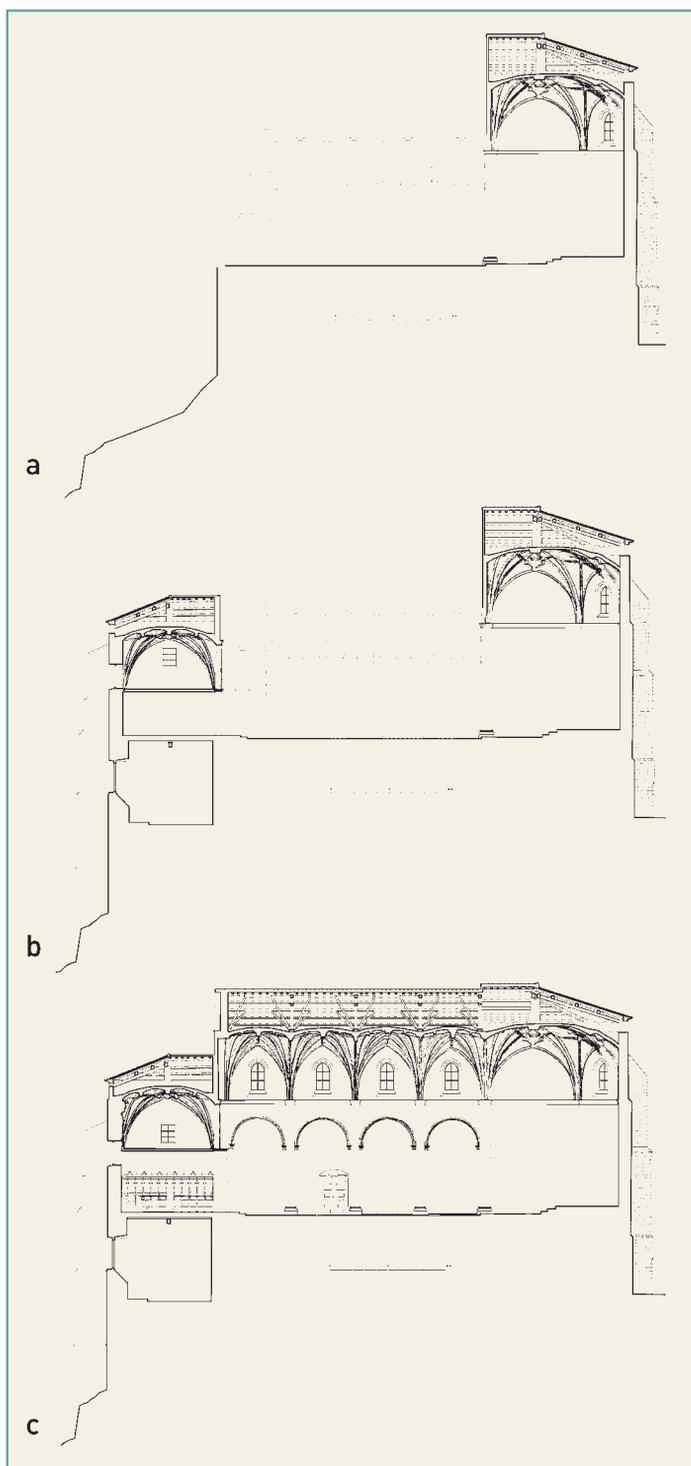


fig. 3. Proceso constructivo de la nave de la catedral en sección: a) 1533, b) 1546, c) 1566.

fig. 4. En la pág. siguiente: iglesia de Villarroya de los Pinares con la cabecera añadida a la nave del siglo XV.



les y sin la desviación que presenta la iglesia a la que antes aludimos. Esto permitiría plantear la posibilidad de que en algún momento antes de la construcción de la nueva cabecera, se hubiera pensado reorientar el templo y al iniciarse la construcción de la torre se dispusiera ya de acuerdo a esa idea. Luego, por las circunstancias que fueran, se decidió mantener la orientación antigua. Aunque la angostura del espacio disponible y la compleja topografía urbana también podrían aducirse como causa de esta orientación discordante, tampoco parecen constituir una justificación plenamente satisfactoria. La preexistencia de una parte de la torre con anterioridad a las obras documentadas de finales del siglo XVI estaría además avalada por el testimonio de varios documentos que hacen mención de labores de reparación y retejo de la torre.<sup>13</sup> Podría tratarse perfectamente del arreglo de la parte baja actual ya construida y de un cuerpo provisional para alojar las campanas construido sobre aquella. Otro detalle también relativo a la torre y su consideración de elemento antiguo tiene que ver con su disposición y estructura en la parte baja. Su

13 AAC: Libro de Fábrica desde 1527, s/f.; PDCA: doc. 29; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa...*, *op. cit.*, p. 467.



espacio inferior, actualmente antesacristía, está conformado por una bóveda de cañón apuntada, sin arcos ni elementos de refuerzo, de dirección norte-sur, apoyada en dos grandes machones de fábrica y sin ningún cerramiento estructural en sus extremos. Si consideramos que la actual sacristía es un elemento añadido posteriormente, resulta raro que se adoptase esta disposición, pues si se quería utilizar la base de la torre como dependencia de sacristía o paso, hubiese sido más lógico construir una sala con muros perimetrales semejantes a las de los pisos altos y con puertas en sus dos frentes.

La contemplación de esta estructura nos lleva inmediatamente a relacionarla con la de las torres de las iglesias de Teruel, y de un modo especial, con las dos más antiguas, San Pedro y Santa María (hoy catedral) en las que las calles transcurren por su base,<sup>14</sup> cubriéndose este pasaje con bóvedas muy semejantes a la de la torre de Albarracín, aunque en Teruel sean de ladrillo y en nuestro caso de buena cantería. La torre de San Pedro tiene bóveda corrida lisa como la que nos ocupa, si bien la de la Catedral de Teruel presenta arcos fajones salientes, pero las dos tienen perfil apuntado.

A partir de esta semejanza y de la observación del plano de la figura 2a donde hemos representado una hipótesis de la iglesia anterior con un ábside menos desarrollado que el actual, podemos preguntarnos si en algún momento se pensó o incluso fue una realidad, que una calle pasara bajo la torre. De ser así se trataría de la que enlazaba la calle de la Catedral con la plaza de la Seo, que tras la construcción de la actual sacristía quedó reducida a una estrecha escalera que bordea a esta última, pero que en sus orígenes pudo ser una escalera más amplia que discurría por debajo de la torre.

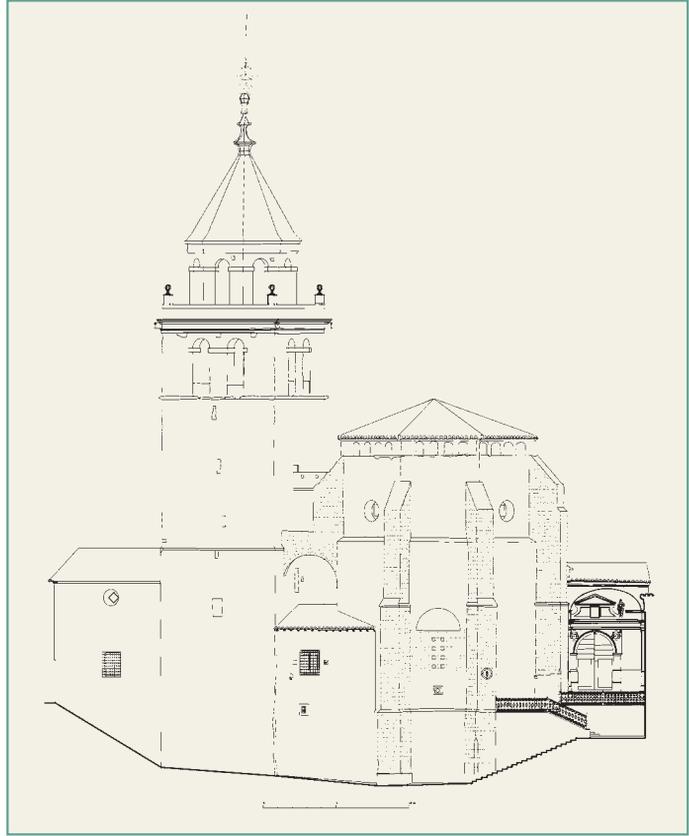
Volviendo de nuevo al ábside hemos de decir que detrás del retablo mayor aún se conserva la primitiva cornisa o imposta que marca el arranque de los nervios de la bóveda, así como el tratamiento original de los paramentos, que estaban enlucidos de yeso y con un despiece fingido de sillería marcado mediante incisiones hechas con gramil. Ambos detalles son en todo semejantes a los que se pueden ver en la iglesia de Santa María de la misma ciudad de Albarracín, posterior sólo en unos pocos años al templo catedralicio.<sup>15</sup> Otro detalle de la forma primitiva de la cabecera lo encontramos en las primeras capillas de cada lado de la nave. Las esquina más cercanas al altar mayor situadas detrás de las pilastras de embocadura de ambas capillas presentan forma curva convexa, que no es sino una parte de la columna de planta circular con que remataban los frentes de los muros. De nuevo hemos de acudir a la iglesia de Santa María en Albarracín para encontrar una forma semejante que nos ilustre acerca de las soluciones originales que quedaron alteradas y enmascaradas tras la reforma decorativa que se llevó a cabo en el templo catedralicio en 1705<sup>16</sup> y que le dio el aspecto que ahora presenta. De estas columnas circulares también pueden verse las molduras de la base. No así los capiteles, que debieron estar constituidos por la continuidad de la imposta que corría a todo lo largo de los muros. La formación de pilastras con sucesivos resaltes de la obra del siglo XVIII hizo desaparecer en la parte de la nave todo vestigio de los elementos antiguos. Los capiteles corintios y la potente y compleja cornisa que recorre ahora toda la nave también ocultaron la imposta original sólo conservada detrás del retablo mayor. Por este motivo des-

14 ALMAGRO GORBEA, A.: «Arquitectura mudéjar de Teruel», en BORRÁS GUALIS, G.M. y otros: *Teruel mudéjar, patrimonio de la Humanidad*, Zaragoza, 1991, pp. 157-200 (esp. pp. 159-164 y 170-172).

15 La obra la trazó Pierres Vedel, que también trabajó en la catedral como veremos, e inició su construcción entre 1566 y 1567, año en que se produjo su fallecimiento (ALMAGRO BASCH, M.: «Dos curiosos documentos sobre la construcción de la Iglesia de Santa María de Albarracín y el arquitecto Quinto Pierres Vedel», *Teruel*, 6, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (1951), pp. 1-10 (esp. p. 1); SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: «El arquitecto francés Quinto Pierres Vedel», *Archivo Español de Arte*, 140, Madrid, CSIC (1962), pp. 289-301 (esp. p. 289); ARCE OLIVA, E.: *Iglesia de Santa María de Albarracín*, Zaragoza, 2008, pp. 25-44.

16 AAC: Actas Capitulares desde 1693, ff. 70v, 71 y 73; PDCA: docs. 153-157.

fig. 5. Alzado este de la catedral de Albarracín.



conocemos si, como decía la capitulación, se llegó a colocar en los capiteles el escudo del obispo promotor. Donde sí se colocó fue en el exterior, en el frente del contrafuerte situado junto a la escalera de acceso a la puerta principal, dentro de una corona de laurel.<sup>17</sup>

Parece que la cabecera sólo tuvo dos ventanas, abiertas en las partes altas de los lados que forman ochavo. También la reforma del XVIII alteró las ventanas originales que tenían forma de arcos apuntados,<sup>18</sup> convirtiéndolas en circulares. La disposición primigenia puede apreciarse por el exterior en donde se ven las jambas del hueco primitivo [fig. 5]. En un arreglo más tardío se les dio forma cuadrada mediante la colocación de una carpintería inscrita dentro del círculo. En el lado norte del primer tramo de la nave hay actualmente una ventana circular, pero sin que se aprecie en el exterior que existiera ventana antigua. Dado que en el lado sur no pudo abrirse ventana por estar adosada la torre, puede deducirse que en el momento de la construcción de la cabecera tampoco se abrió ventana hacia el norte, manteniendo la simetría.

No hemos podido comprobar cómo están construidas las bóvedas y especialmente si tienen algún elemento de cantería como podrían ser los nervios. En el arco peripiaño parecen distinguirse jun-

17 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa...*, op. cit., p. 460.

18 En la cabecera no se han conservado restos de los arcos aunque sí de las jambas, pero como las ventanas de la nave, construida años más tarde, sí conservan arcos apuntados, debemos deducir que estas más antiguas tuvieron la misma forma.



tas de piedras, aunque también cabría que estuviera construido con piezas prefabricadas de yeso.<sup>19</sup> Lo que sí resulta más probable es que los plementos estén tabicados con ladrillo plano o sean totalmente de yeso. La bóveda tuvo un hundimiento parcial en 1593 y en su reparación es probable que se reformara el diseño de los nervios.<sup>20</sup>

Para terminar este análisis de la parte inicial de la iglesia debemos fijarnos también en el espacio existente entre la bóveda y el tejado en donde puede verse la estructura que lo soporta. La capitulación de la obra establecía que *la haltaria del terado sobre la falsa cubierta a de tener de altaria que pueda holgadamente andar un hombre derecho*.<sup>21</sup> Este espacio tiene efectivamente entre 2,00 y 2,60 m de altura según las zonas. En él se puede observar perfectamente la estructura de la cubierta que está constituida por un grueso pilar levantado en medio de la bóveda, sobre su clave central, y en el que apoyan una serie de gruesas vigas dispuestas de forma radial en las líneas de las limatesas del tejado. Sobre estas vigas apoyan correas que a su vez soportan los pares en los que se fija la tablazón. Aunque resulta algo sorprendente la solución de apoyar un pilar en la clave de la bóveda, veremos que similar solución se usó después en el coro. Por otro lado, este modo de resolver la estructura de la cubierta suele ser bastante corriente y puede verse en muchas iglesias y por citar sólo un ejemplo bien conocido, en la Seo de Zaragoza en donde su inmenso tejado se sostiene sobre pilares que apoyan tanto en las columnas de las naves, como en las claves de arcos y bóvedas.<sup>22</sup> En el muro perimetral la cubierta apoya sobre un murete de menor espesor perforado por una serie de arquillos que recuerdan los que coronan las fachadas de los palacios aragoneses de esta época. Aunque estos arquillos tenían como misión facilitar la ventilación de la falsa, no todos permanecen abiertos dada la dureza del clima de esta localidad. Hacemos referencia a estas soluciones constructivas porque nos van a permitir identificar las labores de los distintos maestros que participaron en la construcción de la catedral.

El proceso constructivo del templo sorprendentemente no continuó con el derribo y reconstrucción de la nave, sino que se trasladó al extremo opuesto del edificio, iniciándose en 1536 la edificación del coro [figs. 2b y 3b].<sup>23</sup> Ya hemos indicado qué no sabemos qué relación tuvo este nuevo coro con el construido pocos años antes según el documento ya aludido de 1521. Por la duración de la obra, su costo y otros detalles de la misma parece deducirse que este nuevo coro es el mismo que hoy vemos, levantado en ese momento *ex novo*. Su disposición, al mismo nivel que el suelo de la nave pero colocado al final de la misma y como un espacio independiente, tiene su paralelo más cercano en la colegiata de Mora de Rubielos en donde en unas fechas muy inmediatas a esta, se añade un espacio a los pies del cuerpo de la nave, de altura mucho menor y cubierto con bóveda estrellada. Es probable que esta obra de Mora, hecha en cantería, se deba a la mano de Pierres Vedel que intervino en la iglesia tras un incendio acaecido en 1544,<sup>24</sup> y podría estar inspirada por la solución de la catedral.

19 MARÍN SÁNCHEZ, R.: «Bóvedas de crucería con nervios prefabricados de yeso y ladrillo aplantillado», *Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Santiago de Compostela, 26-29 de octubre de 2011*, Madrid, 2011, pp. 841-850.

20 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa...*, *op. cit.*, pp. 461-462.

21 AMGA; PDCA: doc. 4; ARCE OLIVA, E.: «Nuevas noticias...», *op. cit.*, p. 169.

22 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa...*, *op. cit.*, figuras en pp. 210-211.

23 La pervivencia de la nave y quizás de otras construcciones mientras se levanta el coro sería la causa de que existan discrepancias entre los ejes de la cabecera y de este por las dificultades que supondría no poder hacer un replanteo único en un lugar despejado.

24 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa...*, *op. cit.*, pp. 413-414.



fig. 6. Sección longitudinal actual de la catedral de Albarracín.

En la construcción del coro de Albarracín participaron, seguramente como tracista Martín de Castañeda,<sup>25</sup> cosa que confirmarían algunos detalles de los que luego hablaremos, y otros dos maestros que serían los responsables en este caso de la ejecución, cuyos apellidos nos confirman su pertenencia a familias de canteros bien conocidos por su participación en otras empresas arquitectónicas en la zona: Rodrigo de Utiens y Gonzalo de Barrio Dajo.<sup>26</sup> Esta parte de la iglesia constituye, sin lugar a duda, una ampliación efectuada extramuros del recinto medieval que obligó a realizar una contundente obra de infraestructura con la construcción de potentes contrafuertes de cantería lo que justifica la presencia de los canteros vizcaínos citados en la documentación. Aprovechando el desnivel que presenta el terreno se dispuso bajo el coro una habitación destinada a sala capitular y que así funcionó hasta 1713 en que se construye una nueva, dividiéndose en altura la antigua y destinándose la parte inferior a panteón de obispos y canónigos.<sup>27</sup> La obra del coro se prolongó hasta 1544-1545 cuando se hacen distintos pagos de liquida-

25 AAC: Libro de Fábrica desde 1527, s/f.; PDCA: doc. 15; ARCE OLIVA, E.: «Nuevas noticias...», *op. cit.*, p. 161.

26 AAC: Libro de Fábrica desde 1527, s/f.; PDCA: doc. 22; ARCE OLIVA, E.: «Nuevas noticias...», *op. cit.*, pp. 161-162 y 167-168.

27 AAC: Actas capitulares desde 1693, f. 131v; PDCA: doc. 162; TOMÁS LAGÜIA, C.: «Las capillas de...», *op. cit.*, p. 149.



ción.<sup>28</sup> En 1546 se hacen bancos para el coro<sup>29</sup> y en 1548 se pinta,<sup>30</sup> lo que indica que su fábrica estaba terminada ya en esas fechas.

En esta obra debemos remarcar algún detalle que la emparenta directamente con la cabecera y que creo confirma la mano de Castañeda en su traza. En todo el perímetro de la parte alta de sus muros hay por el exterior una fila de arquillos semejantes a los que hemos descrito en el ábside, pero que aquí aparecen todos ciegos, pues el arranque de la bóveda que cubre el interior coincide en altura con ellos. La estructura de la cubierta presenta una solución semejante a la ya vista: un grueso pilar sobre la clave de la bóveda recibe la carga de vigas dispuestas en las limas sobre las que cargan correas en las que a su vez apoyan los pares. Aunque son soluciones constructivas muy corrientes, muestran homogeneidad en todo lo que pensamos fue diseñado por Martín de Castañeda, que presenta diferencias con lo ejecutado pocos años después en la nave por el maestro que le sucede.

El hecho de que los arquillos de la parte alta de los muros aparezcan ciegos tiene su explicación a través de lo expresado por otro documento de 1559-60 que menciona pagos de las obras de *sobir del tejado del coro*.<sup>31</sup> Esto indicaría que cuando se estaba construyendo la nueva nave de la iglesia se decidió realzar el coro, seguramente porque se pensaría que había quedado con poca altura respecto a aquella. Este realce, que afectó a la bóveda y al tejado, supuso que la línea de arquillos de ventilación de la falsa quedara tapiado, tal y como ahora se ve, añadiendo un ático a los muros exteriores que queda además marcado por la presencia de dos cornisas, ya que no se eliminó la primitiva [figs. 3b y 3c].

A partir de 1552 se registran pagos por obras en el claustro pero ya en 1556 aparece cobrando de manera regular con cargo a la fábrica el maestro de origen francés Pierres Vedel,<sup>32</sup> quien construye todo el cuerpo de la nave desarrollando su trabajo hasta 1560. La obra de Vedel es continuista en lo formal con lo que hasta entonces se había realizado y aunque los detalles de las columnas que marcaban los tramos de bóveda se encuentran hoy ocultos por la decoración barroca del XVIII [figs. 3b y 8], basta la contemplación de la iglesia de Santa Eulalia del Campo construida en estos mismos años o la de Santa María en la misma ciudad de Albarracín, cuya construcción inicia en 1566, para hacernos una idea de las soluciones que se adoptarían en la catedral.<sup>33</sup>

Es interesante comprobar cómo al establecer el número de tramos de la nave estos resultaron más largos que los de la iglesia anterior por lo que la única capilla que se mantuvo de esta, la de Santa Ana, primera del lado de la epístola, tuvo que adaptarse a los nuevos arcos de embocadura de las capillas que resultaban más anchos, produciéndose una solución un poco anómala [figs. 2a y 2b].

En la parte exterior de la nave se aprecian con facilidad las ventanas con arcos apuntados usadas para la iluminación de la iglesia, que fueron transformadas en huecos circulares en la reforma de 1705 y que debieron también ser semejantes a las dispuestas en la cabecera.<sup>34</sup> Sin embargo,

28 AAC: Libro de Fábrica desde 1527, s/f.; PDCA: doc. 25; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa...*, op. cit., p. 463.

29 AAC: Libro de Fábrica desde 1527, s/f.; PDCA: doc. 26.

30 AAC: Libro de Fábrica desde 1527, s/f.; PDCA: doc. 29; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa...*, op. cit., p. 463.

En estos últimos años se han descubierto y restaurado pinturas en la bóveda que seguramente corresponden a este momento y que quedaron ocultas bajo la pintura general del templo efectuada a comienzos del siglo XIX.

31 AAC: Libro de Fábrica desde 1552, s/f.; PDCA: doc. 42.

32 SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: «El arquitecto francés...», op. cit.; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa...*, op. cit., pp. 464-467.

33 *Ibidem*: p. 480.

34 Seguramente las ventanas fueron similares a las que el mismo Vedel dispuso y aún pueden verse en la iglesia de Santa Eulalia del Campo (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa...*, op. cit., p. 480).



fig. 7. Estructura de la cubierta de la nave de la catedral de Albarracín.

fig. 8. Estructura de la cubierta de la nave de la colegiata de Mora de Rubielos antes de 1977.

en las soluciones estructurales de la cubierta se distinguen innovaciones sustanciales que muestran un cambio claro en la dirección de la obra e incluso se podría decir que en la formación de quien la proyecta [fig. 6]. En primer lugar, se suprimen los arquillos de ventilación de la falsa, haciendo que el tejado arranque a una cota más baja que coincide con la altura en la que terminan los muros de mampostería. Aunque la cubierta de la nave tiene algo más de pendiente que la de la cabecera, la altura de la cumbre queda más baja lo que produce una discontinuidad en el tejado. Pero donde se nota una mayor diferencia es en la solución estructural de la cubierta. Coincidiendo con los arcos perpiños de la bóveda se disponen cerchas formadas por pares, nudillo y tirante. Sobre ellas apoyan correas que se refuerzan con sopandas y jabalcones, estos últimos apoyados en los tirantes [fig. 7]. De este modo se consigue una estructura construida con piezas de menor escuadria y de aspecto más ligero que las utilizadas en la cabecera y en el coro, aunque más cuajada, que recuerda soluciones constructivas de los tejados de iglesias europeas y que parecen evidenciar el origen del arquitecto.

Esta solución tenía un paralelo muy inmediato en la cubierta que existió hasta 1977 en la colegiata de Mora de Rubielos, restaurada por Pierres Vedel después del incendio sufrido en 1544.<sup>35</sup> Pude fotografiar su estructura [fig. 8] antes de que fuera sustituida por tabiques palomeros contruidos sobre un encamisado de hormigón armado puesto sobre las bóvedas, actuación realizada por Rafael Mélida Poch y que consideramos muy desa-

35 SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: «El arquitecto francés...», *op. cit.*, p. 296; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa...*, *op. cit.*, pp. 409-412.

fortunada, ya que su armadura de madera podría haber sido restaurada sin necesidad de sustituirla, perdiéndose con ello un elemento de indudable valor. Esta estructura era muy semejante a la de Albarracín y creo que viene a corroborar la actuación del maestro francés en ambos templos, conocida a través de numerosos documentos.

Terminada la obra principal de la iglesia, continuaron los trabajos en el claustro del que se documentan pagos hasta 1566 en que se está solando. En la puerta principal de acceso al claustro desde la calle, que lo es también de la iglesia, al igual que en la pared frontal del coro se colocaron sendos escudos del obispo Gaspar Jofre de Borja, en cuyo pontificado (1556-1571) se llevaron a cabo la mayor parte de las obras que hemos descrito. En ese mismo año de 1566 se contrató con Cosme Damian Bas la ejecución del retablo mayor, lo que confirma que la nave de la iglesia estaba ya concluida. El retablo se asentó en 1570.

Hemos de continuar ahora analizando la construcción de la torre, tema que presenta alguna controversia por causa de la interpretación que se puede dar a los documentos. En 1594 el obispo Martín Terrer expresa su deseo de completar la torre aportando para ello 1500 escudos.<sup>36</sup> En septiembre de ese año el cabildo firma capitulaciones con Alonso de Barrio de Ajo y Pedro de Utiens con un coste de 2400 escudos.<sup>37</sup> Ya hemos apuntado que existen fundadas razones para asegurar que la parte baja de la torre estaba ya levantada cuando se edifica la cabecera de la iglesia. La hipótesis de la existencia de dos fases en la torre ya había sido planteada por César Tomás en base a lo expresado en el proceso de desmembración de las diócesis de Albarracín y Segorbe, donde en 1581 se dice *que la Iglesia Catedral tiene necesidad de levantar una torre que está medio hecha de antiguo* y también *que para darle proporción debida le falta por hacer la mitad*.<sup>38</sup> Frente a estos testimonios, en el libro de Fábrica correspondiente a 1595-1596 se anota un gasto, *Item a los que derribaron la torre en mayo se les dio a los canteros para vino...*,<sup>39</sup> que ha hecho considerar que la torre anterior se demolió completamente y se inició la nueva desde cimientos.<sup>40</sup> Pero este texto se puede también interpretar como referente a la demolición de algunas estructuras auxiliares que podía haber en la parte alta de lo construido hasta ese momento pues cabe pensar que habría algún elemento para colocar campanas de forma provisional.

Al contundente argumento del estribo de la cabecera apoyando en el cuerpo inferior de la torre se puede añadir algún otro testimonio documental. En las actas capitulares del 20 de mayo de 1594 se dice *que su Señoría deseava se subiese la torre y para ello ayudaría con mil y quinientos escudos*.<sup>41</sup> A mi entender esta expresión está indicando la intención de recrecer lo que ya había, pues de otro modo se hubieran utilizado expresiones como construir, reconstruir o levantar. Otro documento de 1600 que contiene la cuenta y liquidación de las obras incluye el siguiente apunte de un pago hecho: *Item por el reparo de la ventana del aposento grande de la torre...*<sup>42</sup> El único aposento de la torre que tiene ventana es el de la primera planta, situado sobre la bóveda del cuerpo inferior, que se ha venido destinando a guardar el archivo de la catedral y que se encuentra por debajo del apoyo del estribo de la cabecera de la iglesia y por tanto en la zona que suponemos ya construida. Si en este momento la torre se hubiera levantado desde el suelo, no tendría sentido que se pagase la reparación de algo que se acababa de construir y que por tanto estaría incluido

36 AAC: Actas Capitulares, I, f. 50v. PDCA: doc. 80.

37 AAC: Actas Capitulares, I, f. 51v. PDCA: doc. 81.

38 TOMÁS LAGUÍA, C.: «La geografía urbana...», *op. cit.*, p. 31.

39 AAC: Libro de Fábrica desde 1573, s/f.; PDCA: doc. 84; ARCE OLIVA, E.: «Nuevas noticias...», *op. cit.*, p. 175.

40 *Ibidem*: p. 166; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa...*, *op. cit.*, p. 467.

41 AAC: Actas Capitulares, I, f. 50v.; PDCA: doc. 80.

42 AAC: Libro de Fábrica desde 1573, s/f.; PDCA: doc. 86.

en la capitulación firmada con los maestros ya citados. Este dato vendría a ratificar que existía un cuerpo de la torre ya construido cuando se acometen las obras de finales del siglo XVI, del cual se repara una ventana que estaría en mal estado.

También la propia torre muestra con bastante claridad dos fases constructivas a parte de dos conceptos distintos. Ya hemos visto que en la zona inferior arranca con dos grandes machones en los lados este y oeste sobre los que estriba una bóveda de cañón apuntada de dirección norte-sur. En la planta inmediata superior, el machón del lado oeste continúa hacia arriba alojando en su espesor las escaleras, recta la que sube desde el nivel de la iglesia y de caracol la que continúa hacia arriba. Al llegar al nivel en que apoya el estribo de la iglesia, se produce un retalle en las caras exteriores y en el interior cambia la estructura y el sistema de escaleras. A partir de aquí la torre está formada exclusivamente por los muros de su perímetro y las escaleras que suben hacia el campanario y el chapitel son de estructura de madera y yeso y se adosan a los muros con una disposición no muy coherente. Se aprecia por tanto un cambio de concepto estructural y de solución constructiva para la escalera. Todo el sistema inferior tiene aspecto más medieval, con la bóveda de cañón apuntada y las escaleras alojadas dentro de los muros. Da la impresión que la idea primitiva de subir al alto de la torre mediante una escalera de caracol alojada dentro del espesor del muro se abandona por una solución evidentemente más económica.

A estos argumentos se debe añadir el hecho de que mientras el cuerpo bajo de la torre presenta marcas de cantero, señal inequívoca de su carácter medieval, la zona alta no las tiene.

Con la obra de la torre, terminada en 1600 se puede decir que se ultima la parte sustancial de la construcción de la catedral de Albarracín.

# 03

DAVID ALMAZÁN TOMÁS  
ELENA BARLÉS BÁGUENA

Universidad de Zaragoza

**Hiroshige,  
maestro del paisaje  
del grabado japonés**

Fortuna crítica  
y coleccionismo  
en España

### Andō Hiroshige (1797-1858), el paisajista del grabado *Ukiyo-e*

El grabado japonés tuvo su momento más esplendoroso durante los siglos XVII a XIX, época en la que se desarrolló el género conocido como *Ukiyo-e*.<sup>1</sup> El nacimiento y desarrollo de este género se encuentra vinculado al florecimiento de la burguesía urbana, comerciantes y artesanos que, en aquella época, lograron alcanzar una considerable prosperidad económica. Este sector social, concentrado en las grandes y populosas urbes como Edo (Tokio), Heian (Kioto), Osaka, etc., generó un tipo de cultura propia y singular, enormemente vital y hedonista, que se deleitaba en el disfrute del presente, que fue reflejada en los artistas de *Ukiyo-e* (pintura del mundo *flotante* o *efímero*). Las obras de estos autores, reproducidas fundamentalmente mediante la técnica de grabado en madera o xilografía, captaron con enorme frescura los temas más apreciados por la burguesía emergente: hermosas mujeres, en especial las cortesanas de los barrios de placer; el mundo del popular y colorista teatro *kabuki*; los luchadores de *sumō*, las imágenes del guerreros del pasado, los elementos de la naturaleza y el paisaje, las historias de fantasmas y sugerentes juegos imaginación o erudición.

Uno de los maestros más renombrados de este género fue Andō Hiroshige.<sup>2</sup> Nacido en 1797, en el distrito de Yasosugashi de la ciudad de Edo, e hijo de Andō Genyemon (descendiente de una familia de samuráis de bajo rango), Tokutarō (tal y como se llamó originalmente), se vio vinculado desde su infancia al oficio de su padre, oficial de la brigada de bomberos asignado al castillo del *shōgun*. No obstante, sus innatas dotes para el ejercicio del dibujo y la pintura le llevaron a formarse en estos campos, iniciando en 1806 sus estudios de la mano de Okajima Rinsai (1791-1865), que le introdujo en el estilo de escuela clásica de pintura conocida como Kanō. En 1809, al morir su progenitor, heredó el rango de oficial de la brigada de bomberos, labor que desempeñó hasta 1832, y que compatibilizó, primero, con su formación y, posteriormente, con su trabajo como pintor y dibujante. Rechazado

1 Esta investigación ha sido realizada gracias al proyecto I+D, de carácter interuniversitario, HU2008-05784. Por otra parte, una sucinta introducción sobre este género puede encontrarse en BARLÉS, E. / ALMAZÁN, D.: *Estampas Japonesas, Historia del grabado japonés y de su presencia en España*, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún, CAI, 2007.

2 Las breves notas biográficas que aquí apuntamos se han extraído de las publicaciones más recientes sobre el artista, en especial CALZA, G.C.: *Hiroshige. Il maestro della natura*, Milano, Skira, 2009; SCHLOMBS, A.: *Hiroshige*, Colonia, Benedikt Taschen Verlag, 2010; y UHLENBECK, C.: *Hiroshige: shaping the image of Japan*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2008. También remitimos a la excelente publicación de AA. VV.: *Hiroshige: prints and drawings*, London, Royal Academy of Arts, 1997.



como alumno por Utagawa Toyokuni (1769-1825), entró a trabajar, hacia los años 1810-1811, en el taller del artista del mundo flotante Utagawa Toyohiro (1773-1828), recibiendo de su maestro, ya en los años 1812-1813, el nombre artístico que le hará famoso: Utagawa Hiroshige. Al lado de su mentor y hasta la muerte del mismo en 1828, realizó numerosos grabados (series de estampas y libros) de varios temas como escenas y actores del teatro *kabuki*, héroes del pasado y sobre todo bellezas femeninas a la manera de Utagawa Kunisada (1786-1864), Kikugawa Eizan (1787-1867) y Keisai Eisen (1790-1848), así como ilustraciones de novelas y diarios y escenas de pájaros y flores (*kachō-ga*).

Sin embargo, fallecido Toyohiro, la obra de Hiroshige tomó un nuevo giro que le llevará a lo más alto, gracias a la introducción del paisaje, una temática que entusiasmó de inmediato al público y que revivió el *Ukiyo-e*. En efecto, desde aproximadamente comienzos del XIX, el género parecía languidecer bien por el cansancio de los temas tradicionales, o bien por la avaricia de los editores, o bien por la censura y las restricciones de temas y materiales impuestas por las autoridades que reducían las fuentes de inspiración, los recursos y la libertad de expresión de los artistas. Estas circunstancias obligaron a los autores a reorientar su actividad, optando algunos de ellos por tomar al paisaje como protagonista de sus obras. Esta iniciativa fue, sin duda, una respuesta a las aspiraciones de la sociedad. El rígido control al que el shogunado Tokugawa sometió a la sociedad japonesa en el periodo Edo, había impedido la libre circulación de viajeros por el interior del Japón. Sin embargo, hacia el cambio de siglo, la relajación de las normas, la habilitación de grandes rutas, más seguras, que partían de Edo y comunicaban entre sí regiones alejadas (caso de las rutas del Tōkaidō y el Kisokaidō que unían por distintas vías Edo y Heian), y el proverbial amor, arraigado en el sintoísmo nativo, que el pueblo japonés siente por la naturaleza, multiplicaron por entonces los viajes. Personas de toda clase y condición, en peregrinación a santuarios y monasterios o como simples visitantes de enclaves famosos de la geografía del archipiélago (*meisho*), comenzaron a recorrer los caminos y disfrutar de la diversidad de los paisajes, abriendo el ocio, antes limitado a los barrios de placer y a los espectáculos urbanos, a la gozosa contemplación de la Naturaleza.

No es extraño que en este contexto, visionarios artistas del mundo flotante se animaran a abordar el tema. Así fue el caso del gran maestro Katsushika Hokusai (1760-1849), pionero en este campo con la serie *Treinta y seis vistas del Monte Fuji* (*Fugaku sanjūrokkei*, 1829-1833) y, poco después, de Hiroshige con sus obras *Lugares célebres de la capital oriental* (*Tōto Meisho*, 1831-1832), *Veinte y ocho vistas de la luna* (*Tsuki nijūhakkei no uchi*, iniciada en 1832), *Lugares célebre de Edo en su cuatro estaciones* (*Shiki Kōto meisho*, 1832-1834), y, sobre todo *Cincuenta y tres vistas del Tōkaidō* (*Tōkaidō Gojūsan tsugi no uchi*, 1833-1834), de la que existen varias y posteriores versiones, series todas ellas que tuvieron un éxito arrollador e introdujeron una corriente de brisa fresca en el género. Tras estas primeras obras de Hiroshige, se sucedieron otras muchas, tanto del tema de paisajes como de retratos de elementos variados de la naturaleza (peces, insectos, pájaros, plantas y flores). Dada su enorme popularidad y con el fin de dar respuestas a las demandas, su taller llegó a contar hasta con dieciocho alumnos y de allí las fluctuaciones de calidad de su ingente producción. Entre sus obras más importantes, que obviamente son las dedicadas al paisaje, destacaremos *Ocho vistas de Ōmi* (*Ōmi hakkei no uchi*, 1833-1834), *Lugares célebres de Kioto* (*Kyōto meisho no uchi*, 1834), *Ocho vistas de la capital oriental* (*Totō hakkei*) y *Ocho vistas del río Sumida* (*Sumidagawa hakkei*), ambas de los años 1835-1840, *Sesenta y nueve estaciones del Kisokaidō* (*Kisokaidō Rokujūkyū tsugi no uchi*, 1834-1842), *Serie de los puertos del Japón* (*Nihon minato zukushi*, 1840-1842), y sobre todo, en el último tramo de su vida, la serie *Vistas de lugares famosos de las más de sesenta provincias de Japón* (*Rokujūohū meisho zue*, 1853-1856), su serie-homenaje a su ciudad natal *Cien Vistas de Edo* (*Meisho Edo hyakkei*, 1856-1858), sus trípticos de 1858 *Kisoji no sasen*, *Awa Naruto no fūkei* y *Buyō Kanazawa hasshō yakei*, y la publicación póstuma de las *Treinta y seis vistas del Monte Fuji* (*Fugaku sanjūrokkei*, 1858-1859).

En todas estas obras Hiroshige se muestra como un paisajista excepcional que sabe conjugar perfecta y sutilmente realismo y poesía. Viajero impenitente y observador minucioso, su realismo se manifiesta en la precisión con que describe los paisajes, las vistas de ciudades y poblados. El artista nos ofrece detalles concisos de los lugares hermosos del Japón, del mar y las costas, de las cascadas, ríos y lagos, de las cordilleras y montañas y de los valles y arrozales; de los templos y santuarios, palacios, sencillas viviendas urbanas y campestres, teatros, casas de té, posadas y tiendas, pabellones y puentes; así como de todas aquellas personas anónimas que amenizan y dinamizan sus paisajes naturales y urbanos: *daimyō* y samuráis, comerciantes, artesanos y agricultores, cortesanas y madres de familia, monjes, viajeros y peregrinos, etc. Puede decirse que sus obras constituyen un documento histórico fundamental para conocer la vida, costumbres, la sociedad y la cultura del periodo Edo. Pero este artista da un paso más y logra atrapar con inmediatez las impresiones instantáneas de los paisajes en el fluctuante paso de las estaciones y en los variables momentos del día: en el amanecer, al mediodía, en el crepúsculo y en la noche bañada por reflejos de la luna o por las luces de los fuegos artificiales. Es, también, un maestro de la representación de los efectos atmosféricos y los fenómenos climáticos: nadie como él ha captado con mayor efectividad y delicadeza la nieve, la tormenta, la leve lluvia, el viento y la bruma. Pero, Hiroshige no solo reproduce lo que ve sino que también refleja el alma del paisaje, desvelando con exquisita sensibilidad, su aureola poética, su lirismo, su misterio, su carácter efímero, logrando provocar en el espectador diversos sentimientos, a veces de admiración, calma y serenidad; otras de nostalgia o melancolía. Para alcanzar sus intenciones, nuestro autor saca el máximo partido a la técnica xilográfica policroma conocida como *nishiki-e* y sus procedimientos complementarios. Utiliza colores intensos, empleados ya en el pasado, pero también otros nuevos como el azul de Prusia importado de Holanda. Para producir efectos de transparencia, luminosidad y opacidad alterna los colores puros de aplicación planista con los tenues degradados. Su dominio de la línea es magistral: sus juegos de líneas curvas, onduladas y en espiral proporcionan dinamismo y fuerza, y sus rectas, horizontales, verticales y diagonales, marcan el ritmo de la composición, estructuran el espacio y dirigen la mirada del espectador. Sus composiciones, siempre asimétricas, en las que suele oponer primer y segundo plano, se desenvuelven en espacios representados bien con perspectiva caballera, en diagonal o de tipo occidental (*uki-e*).

En 1856, Hiroshige se retiró del mundo, convirtiéndose en un monje budista. Murió a los 62 años durante el brote epidémico de cólera que se extendió por Edo en 1858. En aquel año, viendo cerca el final de su vida, nuestro incansable viajero y pintor errante compuso este hermoso poema de despedida que hoy reza en la estela del lugar donde está enterrado y en el que se expresa lo que fue la más intensa de sus pasiones:

*Detrás de mí, en Edo, dejo el pincel  
¡Y emprendo un nuevo viaje!  
Permitidme admirar  
en el Paraíso del Sol de Poniente otros paisajes célebres.*

### Una lluvia refrescante: la recepción de Hiroshige en Occidente

A mediados del siglo XIX, Japón abandonó su política de aislamiento e impulsó un proceso de apertura que propició en Occidente el inicio de la fascinación por el País del Sol Naciente. Una de las claves de este fenómeno fue el descubrimiento y difusión de los coloristas grabados *Ukiyo-e* que, junto con otras obras de arte, inundaron los mercados gracias al fluido comercio y a las directas relaciones que países como Francia, Reino Unido,



Alemania, Italia y Estados Unidos (por citar lo más importantes) establecieron con el archipiélago nipón. Estas estampas y libros ilustrados *Ukiyo-e*, fáciles de coleccionar por la cuantía de su producción, por su cómodo manejo y transporte y por su precio relativamente accesible al público, causaron una singular atracción en europeos y americanos tanto por reproducir la imagen exótica del Japón sugerente y lejano, con sus bellas mujeres y sus delicados y exquisitos paisajes, como por ofrecer unos rasgos y recursos estéticos muy novedosos. Entre los numerosos coleccionistas que, en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, atesoraron grabados japoneses, entre ellos los de Hiroshige, se encontraron críticos de arte, literatos, intelectuales, viajeros, hombres de negocios y artistas, impresionistas y postimpresionistas, muchos de ellos fieles seguidores del *Japonismo*.<sup>3</sup> Buena parte de estas colecciones con el discurrir del tiempo fueron heredadas, vendidas y pasaron a manos de particulares. Otras fueron donadas a diversos museos o instituciones, donde hoy pueden contemplarse. Sin duda, podemos afirmar que las grandes colecciones de *Ukiyo-e* con obras de Hiroshige que hoy existen en los más importantes museos e instituciones europeos y americanos se forjaron gracias al coleccionismo de este periodo.<sup>4</sup>

En este contexto, desde la década de los años ochenta del siglo XIX comenzaron a publicarse en Occidente los primeros estudios sobre Arte Japonés. Estos primeros trabajos<sup>5</sup> están redactados por eruditos, críticos, pero fundamentalmente por coleccionistas y para coleccionistas, por lo que su objeto de estudio es justamente el tipo de arte que se exportó desde Japón para satisfacer los gustos de la burguesía: pinturas, cerámicas, obras de metalistería, esmaltes, marfiles, lacas y los admirados grabados *Ukiyo-e*. Una relectura de las publicaciones de esa época nos permite destacar a Hokusai como el artista más popular en Occidente,<sup>6</sup> quedando Hiroshige en cierto modo a su sombra, situación que históricamente no se justifica dado que este último en su tiempo y en su propio país superó en popularidad, en el género del paisaje, al gran maestro del *Manga*. No obstante, la historiografía general sobre el grabado japonés desde los pioneros escritos consagró como grandes paisajistas, al unísono, tanto a Hokusai como a Hiroshige, siendo ambos considerados como los últimos grandes maestros de género. Este discurso, mantenido durante generaciones y que, injustamente, relegaba al olvido a extraordinarios artistas como Kunisada, Kuniyoshi y, después, a los grandes maestros del grabado del periodo Meiji (1868-1912), solamente ha sido rectificado en las últimas décadas. Es cierto que Hokusai tuvo un mayor protagonismo debido a su desbordante personalidad artística y a la gran versatilidad de su producción, menos limitada temáticamente que la de Hiroshige. Además, los libros de Hokusai, especialmente el archiconocido *Manga*, tuvieron una especial difusión e impacto.

3 AA. VV.: *Printed Treasures: Highlights from the Museum of Fine Arts, Boston, Tokyo* / Boston, Nikkei / Inc. Museum of Fine Arts, 2008, pp. 240-244. AA. VV.: *Ukiyo-e. Imágenes de un mundo efímero. Grabados japoneses de los siglos XVIII y XIX de la Bibliothèque Nationale de France*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2008, pp. 11-16. BERGER, K.: *Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 88-106 y 176-183. NARAZAKI, M. / LANE R.: *Masterpieces of Japanese prints: Ukiyo-e from the Victoria and Albert Museum*, Tokyo, Kōdansha International, 1999, pp. 24-38.

4 Esta realidad puede verificarse en AA. VV.: *Ukiyo-e shūka*, Tokio, Shogakkan, 1978-1985, 18 vols.; y MUNESHIGE, N. (ed.): *Hizō ukiyo-e taikan (Masterpieces of Ukiyo-e in European Collections)*, Tokyo, Nueva York / Londres, Kōdansha International, 1987-1990, 14 vols. Véase también la excelente web de BUCKLAND, R.: *Collections of Japanese Art Online and in Print* ([http://www.columbia.edu/~hds2/BIB95/00art\\_images\\_buckland.htm](http://www.columbia.edu/~hds2/BIB95/00art_images_buckland.htm)) (consulta: 15-12-2011).

5 CABAÑAS, M<sup>o</sup>P.: «Sobre las fuentes de difusión y conocimiento del arte japonés en Occidente durante el siglo XIX y primeras décadas del XX», *Correspondencia e Integración de las Artes*, Málaga, CEHA/Universidad de Málaga, 2004, pp. 121-130.

6 ALMAZÁN, D. / BARLÉS, E.: «La huella de Hokusai. Coleccionismo, exposiciones, valoración crítica y estudios en España», en SAN GINÉS, P. (ed.): *La Investigación sobre Asia Pacífico en España*, Colección Ceipa, 1, Granada, Universidad de Granada / Casa Asia, 2007, pp. 527-552. INAGA, S.: «The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme», *Japan Review*, 15 (2003), pp. 77-100.

Sin embargo, Hiroshige también fue un artista con gran repercusión por dos razones. En primer lugar, el carácter descriptivo, anecdótico, colorista y ajustado a los tipos y costumbres enmarcados en un paisaje, hicieron de las estampas de Hiroshige una solución perfecta para ilustrar los reportajes que comenzaron a publicarse sobre el redescubierto País del Sol Naciente. El interés documental de Hiroshige, que sigue siendo hoy uno de los atractivos de su obra, es palpable en los pioneros de las relaciones entre Occidente y Japón en las décadas finales del periodo Edo (1603-1868). En este sentido, algunas obras de Hiroshige forman parte del archivo de Philipp Franz von Siebold (1796-1866), médico alemán al servicio de la base comercial holandesa de Nagasaki, quien atesoró un archivo de obra gráfica,<sup>7</sup> hoy conservado en el Museo Nacional de Etnología de Leiden. El monopolio holandés acabó con la violenta petición de tratados comerciales de otras potencias, como Estados Unidos, desde 1853. El norteamericano Matthew Perry (1794-1858), que forzó el cambio de la política de aislamiento de Japón, editó en 1856 un gran libro sobre el país<sup>8</sup> en el que entre sus ilustraciones también contó casualmente con algunos grabados de Hiroshige. Desde entonces, la utilización de estampas de Hiroshige fue relativamente frecuente.

Por otra parte, el interés del paisaje en la pintura europea y norteamericana de la segunda mitad del siglo XIX y el *Japonismo* hicieron de Hiroshige una de las figuras claves del arte japonés. Hiroshige tuvo espacial impacto en los más destacados artistas del siglo XIX, lo que propagó con intensidad la devoción por este artista del mundo flotante en los círculos artísticos más avanzados. Tres artistas ejemplifican bien la huella de Hiroshige en nuestro arte contemporáneo. En primer lugar, James Abbott McNeil Whistler (1834-1903),<sup>9</sup> quien rindió homenaje a las estampas de Hiroshige en numerosas ocasiones, como en *Capricho en púrpura y oro núm. 2* (1864), conservado en la Galería de Arte Freer del Smithsonian (Washington), en donde una mujer vestida a la japonesa contempla un álbum de paisajes de Hiroshige, o en el cuadro *Nocturno en azul y oro* (c. 1872-1875), conservado en la Tate Gallery (Londres), basado en la composición de una escena nocturna bajo un puente de la conocida serie *Meisho Edo hyakkei*. Vincent Van Gogh (1853-1890) todavía fue más fiel a las estampas de Hiroshige<sup>10</sup> y directamente las copió al óleo en *Puente bajo la lluvia* (1887) y *Japonesa en árbol en floración* (1887), ambas en el Museo Van Gogh (Amsterdam). Por otra parte, Claude Monet (1840-1926),<sup>11</sup> que llegó a hacerse un jardín japonés en su casa de Giverny con un puente, que sin duda fue copiado de una obra de Hiroshige, tiene enormes deudas con nuestro autor, especialmente en el planteamiento de captar la fugaz belleza de un paisaje en distintos momentos, con las variaciones de luz y color. Esta vinculación del Impresionismo con Japón era en su tiempo percibida con nitidez, incluso en la crítica española. De este modo, Juan Francés destacaba que:

*Los maestros japoneses, cuyo conocimiento empieza a extenderse por entonces en Francia e Inglaterra, le interesan profundamente, y sobre todo, Hiroshige y Hokusai le sugieren la idea de sus series de lienzos reproduciendo un mismo asunto a distintas horas del día.<sup>12</sup>*

7 NARAZAKI, M. / SUZUKI, J. / KAGESATO, T.: *Philipp Franz von Siebold's Ukiyo-e Collection*, Tokyo, Kōdansha / The National Museum of Ethnology (Leiden), 1978.

8 PERRY, M. et al.: *Narrative of the Expedition of an American Squadron to the China Seas and Japan*, Washington, Beverly Tucker, 1856.

9 DORMENT, R.: *Whistler. 1834-1903*, Paris, Musée d'Orsay / Réunion des Musées Nationaux, 1995. SANDBERG, J.: «Japonisme and Whistler», *The Burlington Magazine*, vol. 106, núm. 740 (1964), pp. 500-507.

10 AA. VV.: *El Museo imaginario de Van Gogh: la elección de Vincent*, Barcelona, Lunberg, 2003. RAPPARD-BOON, C. Van et al.: *Catalogue of the Van Gogh Museum's Collection of Japanese Prints*, Zwolle, Wamanders, 1991.

11 AA. VV.: *Monet Et Japan*, Canberra, National Gallery of Australia, 2001. AITKEN G. / DELAFOND M.: *La Collection d'estampes japonaises de Claude Monet*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1998.

12 FRANCÉS, J.: «La pintura francesa moderna: Claudio Monet», *La Esfera*, 243 (24 de agosto de 1918).



La confluencia de Hiroshige con el gusto artístico propició que sus estampas fueran muy apreciadas por los coleccionistas del siglo XIX y que, en consecuencia, formaran parte nuclear del discurso artístico sobre Japón que se comienza a reproducir en los primeros estudios sobre el arte japonés y la estampa *Ukiyo-e*. De este modo, encontramos elogios a Hiroshige en artículos de revistas decimonónicas tanto de carácter general<sup>13</sup> como especializadas.<sup>14</sup> Pero, sobre todo, una muestra de la valoración de este artista fue la edición de las primeras monografías sobre su obra. Una de las más tempranas, de 1901, fue la realizada por Mary McNeil Fenollosa,<sup>15</sup> esposa del reconocido experto de arte japonés Ernest Fenollosa (1853-1908). La edición de libros dedicados a comentar las colecciones de personalidades que recopilaron estampas japonesas durante su estancia en Japón no fue inusual. Encontramos un caso relevante en el arquitecto Frank Lloyd Wright (1867-1959), que comenzó a coleccionar estampas japonesas en un viaje en 1905 y ya en 1906 organizó una exposición<sup>16</sup> monográfica sobre nuestro artista en el Art Institute of Chicago. Frank Lloyd Wright estuvo especialmente interesado en Hiroshige, cuyo influjo, en la concepción del espacio, es perceptible en los bocetos y planimetrías del arquitecto norteamericano.<sup>17</sup> El primer gran catálogo razonado de Hiroshige se publicó en 1912 en Estados Unidos con el título de *Heritage of Hiroshige*.<sup>18</sup> Sus autores fueron Dora Amsden (1853-1947) y el coleccionista John Stewart Happer (1863-1936), que había reunido una destacada colección artística en Japón, donde estuvo como gerente de la Standard Oil desde 1891 a 1904. También fue importante el catálogo de la exposición de obras de Hiroshige que tuvo lugar en 1912 en el *Art Institute of Chicago* y que reunía las obras de varios coleccionistas.<sup>19</sup>

En el mundo hispánico la gran contribución sobre Hiroshige la realizó el poeta mexicano y divulgador del *haiku*, José Juan Tablada (1871-1945), autor que, en una fecha tan temprana como 1914, publica un penetrante estudio apreciativo titulado *Hiroshigué: El pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*.<sup>20</sup> Redactado con la intención de continuar la labor que en París había iniciado Edmond Goncourt con el libro *Outamaro* (París, 1891), esta obra fue testimonio de la veneración que Tablada profesó al paisajista japonés:

*Pasó el tiempo, fui al Japón, leí, estudié, coleccioné los millares de estampas que integran hoy mi colección cromoxilográfica; admiré entre toda la cohorte de pintores nipones, a los que más amé, quizá porque mejor sentí: Seshiú el paisajista; Korin el ornamentalista; Buntcho Tani otro paisajista; Hoitsu el príncipe pintor; Okio el animalista; Miochin el forjador; pero sobre todos a Hiroshigué...<sup>21</sup>*

En efecto, Tablada fue también un destacado coleccionista de estampas *Ukiyo-e* y se conservan algunas obras de Hiroshige de su colección, hoy en los fondos de la Biblioteca Nacional de México.<sup>22</sup>

13 HOLMES, C.: «Hiroshige: An Appreciation», *The Dome*, vol. 9, núm. 3, London, Unicorn Press (1897), pp. 63-74.

14 La obra de Hiroshige fue ampliamente difundida por la revista *Le Japon Artistique* (1888-1891), editada por Samuel Bing (véase SCHLOMBS, A.: *Hiroshige...*, *op. cit.*, pp. 85-91).

15 FENOLLOSA, M. Mc.: *Hiroshige: The Artist of Mist, Snow and Rain*, San Francisco, Vickery / Atkins and Torrey, 1901.

16 WRIGHT, F.L.: *Hiroshige: An Exhibition of Colour Prints from the collection of Frank Lloyd Wright*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1906.

17 NUTE, K.: *Frank Lloyd Wright and Japan: the role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*, London, Routledge, 2000. MEECH-PEKARIK, J.: *Frank Lloyd Wright and the art of Japan: the architect's other passion*, New York, Harry N. Abrams, 2001.

18 AMSDEN, D / HAPPER, J.S.: *The Heritage of Hiroshige*, San Francisco, Paul Elder and Company, 1912.

19 GOOKIN F.W.: *Catalogue of a loan exhibition of colour prints by Ichiryusai Hiroshige, 1797-1858*, Chicago, Art Institute of Chicago, 1912.

20 TABLADA, J.J.: *Hiroshigué: El pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, México, 1914

21 *Ibidem*: p. XI.

22 La colección se compone de 179 estampas y varios libros ilustrados, recientemente catalogadas por nuestros colegas Shin'ichi Inagaki, Nina Hasegawa y Amaury Rodríguez García en un proyecto coordinado por la Universidad Nacional

En Japón las estampas de Hiroshige tuvieron muchas reediciones y también se editaron algunos importantes catálogos, más completos, publicados con fines conmemorativos, como el preparado por el importante editor japonés de estampas Shozaburo Watanabe (1885-1962), en 1918, que tuvo una versión en inglés.<sup>23</sup> Yone Noguchi (1875-1947), gran divulgador del arte japonés en lengua inglesa y autor también de otros libros sobre Korin y Hokusai, dedicó varios escritos a Hiroshige.<sup>24</sup> El primero de sus libros Hiroshige se publicó en 1921 y posteriormente aparecieron otras versiones en los años treinta, siendo estas últimas ediciones muy populares. Los libros de Noguchi repetían tres ejes argumentales principales: la propia biografía artística de Hiroshige, la influencia de Hiroshige en la pintura europea y, finalmente, las claves de la relación estética entre el hombre y la naturaleza en el arte nipón. Noguchi, como otros autores, también destacó la famosa estampa conocida como *Puente sobre la lluvia (Lluvia sobre el gran puente de Atake)* como la más importante del artista.<sup>25</sup> Finalmente, por su gran difusión y respaldo académico, otro estudio clásico sobre Hiroshige fue el escrito en 1925 por Edward F. Strange (1862-1929),<sup>26</sup> conservador del Museo Victoria y Alberto de Londres. En esta misma línea, el japonés Jiro Harada también realizó un excelente libro sobre *Hiroshige*<sup>27</sup> en 1929 publicado en Londres por la prestigiosa editorial de la revista *The Studio*. Otros textos pioneros fueron los de Uchida, *Hiroshige*, de 1930<sup>28</sup> y el de Percy Neville Barnett, *Colour-prints of Hiroshige*, publicado en 1937.<sup>29</sup>

Tras estos trabajos pioneros y clásicos, las publicaciones en lenguas occidentales sobre nuestro insigne paisajista se han multiplicado en el transcurrir del tiempo sin que su obra se haya visto sujeta a modas, ya que su positiva valoración se ha mantenido constante. Las investigaciones sobre su producción han sido continuas, sobre todo a partir de los años 60 del siglo XX, aunque el gran auge de estos estudios monográficos se produjo a partir de los años 80.<sup>30</sup> Los trabajos sobre Hiroshige en Occidente han salido a luz a través de tres cauces: a través de publicaciones de editoriales comerciales; de catálogos de exposiciones y colecciones (generalmente impulsadas por museos e instituciones que tienen fondos de obras del artista); y de revistas científicas o especializadas y ediciones de prensas universitarias.

En los años 1970 y 1980, dos editoras japonesas, Kōdansha International y Weatherhill se interesaron en la producción de libros en inglés de un carácter más especializado sobre arte y cultura japonesa. Estos libros, entre los que se encuentran muchos de los dedicados a Hiroshige, siempre bien presentados y con abundantes ilustraciones, son traducciones de obras redactadas por expertos japoneses, aunque también hay trabajos elaborados por estudiosos occidentales, generalmente anglosajones. A estas editoriales hemos de sumar *Heibonsha Publishers Ltd.*, *Hotei Pu-*

Autónoma de México para la Biblioteca Nacional de México. En la colección aparecen un par de estampas de las *Cien Vistas de Edo*.

23 WATANABE, S.: *Catalogue of the memorial exhibition of Hiroshige works*, Tokyo, 1918.

24 NOGUCHI, Y.: *Hiroshige*, New York, Orientalia, 1921. Tuvo versión francesa como *Hiroshige (L'Art au Japon)*, Paris, G. Van Oest, 1926. Ya después, *Hiroshige*, Tokyo, Seibundo Publishing, 1932; e *Hiroshige*, New York, E. Weyhe, 1934. Una edición popular para la *Tourist Library* fue *Hiroshige and Japanese Landscapes*, Tokyo, Board of Tourist Industry Japanese Government Railways, 1934, reeditado en varias ocasiones desde 1936 a 1954.

25 NOGUCHI, Y.: *Hiroshige...*, *op. cit.*, p. 26.

26 STRANGE, E.F.: *The Colour-Prints of Hiroshige*, London, Cassell & Company, 1925.

27 HARADA, J.: *Hiroshige*, London, The Studio, 1929.

28 UCHIDA, M.: *Hiroshige*, Tokyo, 1930.

29 BARNETT, P.N.: *Colour-prints of Hiroshige*, Sydney, N.S.W. Beacon Press, 1937.

30 Remitimos al amplio repertorio bibliográfico sobre este artista, elaborado por los autores de este artículo, que puede encontrarse en [http://ice.unizar.es/arte\\_japon/cursos/bibliografia.htm](http://ice.unizar.es/arte_japon/cursos/bibliografia.htm).



*blishing* (perteneciente a la empresa editorial holandesa Brill), especializada en arte japonés, y la archiconocida editorial alemana *Taschen* que ha publicado últimamente magníficos libros sobre Hiroshige, traducidos a varias lenguas occidentales.

La mayor parte de las publicaciones sobre nuestro artista son catálogos de exposiciones (que se nutren de fondos de museos occidentales y/o de colecciones japonesas) o catálogos de las colecciones de los museos e instituciones públicas o privadas de Europa y América o de galerías o anticuarios. Sus textos son elaborados por expertos de centros universitarios o institutos de investigación o por personal especializado de los museos o galerías.

A través de revistas especializadas y prensas universitarias se publican los trabajos de investigadores y profesores vinculados a centros de docencia e investigación superior, especializados en el estudio de arte japonés, fundamentalmente de Inglaterra, Alemania, Francia, Italia y Estados Unidos, que son los países con más tradición en las enseñanzas de la materia. La mayor parte de todos los textos editados siguen una metodología tradicional, propia de la Historia del Arte, haciendo especial énfasis en cuestiones como la biografía del artista, la catalogación sus obras (cronología, técnicas, iconografías), el análisis estilístico y la evaluación de la calidad de las piezas. Sin embargo en las dos últimas décadas, las investigaciones han tomado un rumbo diferente ya que se aborda el estudio con un carácter más interdisciplinar subrayando la interrelación del arte con las realidades e inquietudes culturales, ideológicas, religiosas, políticas, económicas y sociales en la época en la que surgió, enfoque que ha ido enriqueciendo nuestra comprensión del significado y la función de las obras. Últimamente, se ha prestado gran atención al estudio de las huellas de Hiroshige en el arte occidental y japonés contemporáneo.<sup>31</sup>

### La difusión de Hiroshige en España y su presencia en museos y colecciones

La huella de Hiroshige en España ha de analizarse en un triple escenario. En primer lugar, en el de la presencia de sus obras en las colecciones de arte japonés de nuestro país.<sup>32</sup> En segundo lugar, en el ámbito la difusión de su obra a través de exposiciones y de estudios sobre su personalidad artística. Y por último en el de la influencia sobre nuestro arte, fundamentalmente dentro del contexto del *Japonismo*. En todos estos campos la impronta del artista nipón en España tiene una cronología algo más tardía que en Francia, Gran Bretaña y EE.UU., y una intensidad sensiblemente menor, aunque la presencia de los paisajes de Hiroshige en las colecciones españolas de arte nipón no son infrecuentes y las referencias a su obra se han sucedido con regularidad desde finales del siglo XIX tanto en estudios y exposiciones como en la producción de nuestros artistas, siendo uno de los maestros del *Ukiyo-e* más valorados y evocados. Lamentablemente, y al contrario de lo que hemos visto anteriormente, no ha habido muchos españoles que se establecieran en Japón durante la segunda mitad del siglo XIX y primera décadas y volvieran con grandes colecciones de arte japonés. Una excepción fue Gonzalo Jiménez de la

31 Este es el caso de las exposiciones *Japanesque: The Japanese Print in the Era of Impressionism* (Legion of honor, Fine Arts Museums of San Francisco, octubre 2010-enero 2011) (página web: <http://legionofhonor.famsf.org/legion/exhibitions/japanesque-japanese-print-era-impressionism>; consulta: 22-12-2011); y *The 53 stations of Tōkaidō, From Hiroshige to Artists of Our Days* (Musée Bernard Buffet, abril-agosto de 2011), en la que se aborda la impronta de Hiroshige en renovadores artistas japoneses contemporáneos como Munakata Shiko, Mizuki Shigeru y Nara Yoshitomo (<http://www.buffet-museum.jp/e/exhivit/index.html>; consulta: 22-12-2011).

32 Véase la sección monográfica «Las colecciones de Arte Extremo oriental en España» de la revista *Artigrama*, 18, Zaragoza (2003), pp. 13-268.

Espada, profesor de lengua española en la Escuela de Lenguas Extranjeras de Tokio entre 1907 y 1917, aunque no tenemos constancia de un interés por Hiroshige. Su sucesor en el cargo, José Muñoz Peñalver,<sup>33</sup> que ya pasó toda su vida en Japón, sí que ha sido presentado como un gran amante del grabado *Ukiyo-e*, hasta el punto de que le gustaban más las estampas de Hiroshige que los propios paisajes naturales japoneses y tenemos constancia de que desde Japón envió con frecuencia reproducciones e incluso libros como el antes citado *Hiroshige and Japanese Landscapes* de Yone Noguchi.

El inicio del coleccionismo de arte japonés en España tuvo lugar en Barcelona,<sup>34</sup> la ciudad más permeable a las modas burguesas europeas. Hacia mediados del siglo XIX, Cataluña era la región más cosmopolita y más abierta de España y era relativamente frecuente que muchos de sus comerciantes, empresarios, artistas, escritores o intelectuales se trasladaran a diferentes ciudades europeas, fundamentalmente a París, para ponerse al día de las novedades culturales y artísticas que por entonces se estaban gestando. Gracias a estos contactos se tuvo un conocimiento directo del arte japonés y de la fascinación que causaba en toda Europa, y por ello pronto comenzó a ser adquirido por nuestros compatriotas o bien en el extranjero o bien en el incipiente comercio de piezas niponas que desde la década de los años setenta, comenzó abrirse en la ciudad condal.<sup>35</sup> Este fue el caldo de cultivo para el éxito del Pabellón de Japón en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, que supuso un gran impulso para el coleccionismo del *Ukiyo-e*.<sup>36</sup> Entre los primeros coleccionistas de estampas hemos de destacar un círculo de artistas como Apeles Mestre (1854-1936), Alexandre de Riquer (1856-1920), Santiago Rusiñol (1861-1931) y la familia Masriera, Francisco Masriera y Manovens (1842-1902), Josep Masriera i Manovens (1841-1912) y su hijo Lluís Masriera i Rosés (1872-1958), todos ellos vinculados al Modernismo y con clara influencias del arte japonés. No obstante, no fueron muy abundantes las obras de Hiroshige según se desprende de las colecciones conservadas, aunque sí muy representativas del genio paisajístico del artista japonés. Alexandre de Riquer tuvo una estampa de Hiroshige de la serie *Cien Vistas de Edo*.<sup>37</sup> Santiago Rusiñol coleccionó tres estampas de la serie *Cincuenta y tres vistas del Tōkaidō*.<sup>38</sup> Creemos que es

33 ALMAZÁN, D.: «Protagonistas olvidados de las relaciones culturales hispano-japonesas: Gonzalo Jiménez de la Espada (1877-1936) y José Muñoz Peñalver (1887-1975), traductores y profesores de español en la Escuela de Lenguas Extranjeras de Tokio», *Lynx, A Monographic Series in Linguistics and World Perception*, 18, Universidad de Valencia (2010), pp. 147-160.

34 Sobre las colecciones de *Ukiyo-e* en Cataluña véase NAVARRO, S., *Catalogación histórico-crítica de los grabados japoneses del Museo de Arte de Cataluña*, Tesis de licenciatura, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1983. NAVARRO, S.: *Obra gráfica japonesa de los periodos de Edo y Meiji en los museos y colecciones públicas de Barcelona*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1987, 2 vols. BRU, R.: «Notes pel col·leccionisme d'Art Oriental a la Barcelona vuitcentista», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 18, Barcelona (2004), pp. 233-257.

35 BRU, R.: «Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona 1868-1887», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 21, Barcelona (2007), pp. 56-87. BRU, R.: «El comerç d'art japonès a Barcelona, 1887-1915», *Locus Amoenus*, 10 (2009-2010), pp. 259-277.

36 ALMAZÁN, D. / BARLÉS, E.: «Arte japonés en España: Colecciones, exposiciones y estudios sobre la escuela *Ukiyo-e*, la imagen del mundo flotante», *Actas de las XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte: El arte foráneo en España: Presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 539-560.

37 NAVARRO, S.: *Obra gráfica...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 99-100. Se encuentra en el Museu d'Art Modern de Barcelona junto a 7 estampas más del autor, donadas, entre otros, por Joan Ainaud de Lasarte y J. Perillon (*Ibidem*, vol. 1, pp. 85-103).

38 En el Museo Cau Ferrat de Sitges se encuentran las cinco estampas japonesas pertenecientes a Rusiñol, del género conocido como *meisho* o vistas de lugares famosos, una temática muy próxima a los exteriores que pintaría el artista catalán. Tres de ellos son de Hiroshige. El primero de ellos, de 1833-1834, pertenece a la serie *Cincuenta y tres etapas en la carrera Tokaido*; el segundo, fechado entre 1840 y 1853, pertenece a la serie *Vistas famosas de Kyōto*, y el tercero a la serie *Ishiyama en los meses de otoño* (NAVARRO, S.: «La colección de *ukiyo-e* del Museo del Cau Ferrat (Sitges)», *Artígrafa*, 3 (1986), pp. 335-348).



probable que personalidades como el prusiano Rudolf Lindau (1831-1900),<sup>39</sup> el empresario Joseph Masana (1845-1935)<sup>40</sup> y el citado Lluís Masriera i Rosés,<sup>41</sup> que en esta época expusieron en Barcelona sus espléndidas colecciones de arte japonés en museos particulares, o en museos ya constituidos, tuvieran obras de Hiroshige.

Siguiendo con el desarrollo del *Japonismo*, hemos de señalar que ya en la generación siguiente al Impresionismo la influencia japonesa era ejercida directamente y, también, de manera indirecta por imitación de los maestros admirados Van Gogh y Monet. Tal es caso de los paisajistas del norte de España, como Darío de Regoyos (1857-1913) y Juan de Echevarría (1875-1931), y posteriormente en una larga nómina de paisajistas que se extiende a todo aquel cuya pintura es heredera del siglo XIX. La investigadora Sue-Hee, Kim Lee<sup>42</sup> ha puesto en evidencia en su tesis doctoral las claras y directas influencias que Hiroshige tuvo en la obra de ambos pintores; sin embargo, aunque coleccionaron obras japonesas, no sabemos, por el momento, si tuvieron estampas del paisajista japonés.

También en el norte de España hemos de destacar el caso del arquitecto uruguayo José Palacio (1875-1952), afincado en Bilbao, quien, entre 1925 y 1932, adquirió, entre otras piezas, 12 grabados subastados en el Hotel Drouot de París que, con el resto de su colección japonesa, hoy se conservan en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.<sup>43</sup> A diferencia del resto de las colecciones españolas, la suya orienta más hacia los maestros clásicos del periodo Edo de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Aun así, la colección cuenta con dos representativos paisajes, *Fuchu Abegawa* y *Kusatsu meibutsu tateba* de la serie *Cincuenta y tres vistas del Tokaido* de la prestigiosa edición de Hōeidō (1831-1834).

Durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, fueron escasas las aportaciones de autores españoles sobre nuestro artista así como las traducciones al castellano de estudios sobre su producción.<sup>44</sup> Una de las primeras obras publicadas en nuestro país con referencias a Hiroshige fue *Las Estampas Coloridas del Japón: Historia y Apreciación* (1910), de Edward Strange, donde se le dedica el capítulo VIII, ilustrado con una estampa titulada en el texto *Puesta de sol*,

39 BRU, R.: «Richard Lindau y el museo de arte japonés de Barcelona», *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 337, CSIC, Madrid (enero-marzo de 2012), pp. 55-74.

40 En Barcelona se pudo contemplar el Museo particular de Arte japonés del Sr. Joseph Masana, sito en su domicilio particular, ubicado en el Paseo de Gracia. Según el periódico *La Vanguardia*, en 1926 (24 de noviembre de 1926, p. 10; y 3 de diciembre de 1926, p. 14), dicho museo tenía dos grandes salas, donde se reunían millares de piezas japonesa muy variadas, resaltando una excelente colección de estampas japonesas de los mejores autores. BARLÉS, E.: «Jūkyū seiki kōhan kara nijū seiki zenhan ni kaketenō nissei bijutu bunka kōryū», en BANDO, S. / KAWANARI, Y. (ed.): *Nihon Spain kōryūsi* (*Historia de las relaciones entre Japón y España*), Tokyo, Renga Shobō, 2010, pp. 154-171.

41 Por una noticia de *La Vanguardia* (7 de febrero de 1935, p. 9) sabemos que el artista Luis Masriera, viendo que el Museo de Artes Decorativas carecía de colecciones representativas del continente asiático, se ofreció a dejar en depósito la colección de fondos japoneses atesorado por su familia, piezas a las que se unieron unos objetos que poseía la Junta Municipal de Museo. Todos los objetos japoneses se instalaron en una sala especial llamada *Lluís Masriera*, situada en el Palacio de Pedralbes (*Ibidem*).

42 KIM LEE, S.H.: *La presencia del arte de Extremo Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del siglo XX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, pp. 622-647.

43 Esta colección, legada al Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1953, fue estudiada por Federico Torralba en 1985 y posteriormente por Arantxa PEREDA (*La colección Palacio. Arte japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1998) y por Delia SAGASTE («La gestión de las colecciones de Arte asiático en los Museos españoles: el caso de la Colección Palacio en el Museo de Bellas Arte de Bilbao», *Actas del I Foro de investigación de Asia del Pacífico*, Universidad de Granada / Casa Asia, 2006, pp. 455-472). En la actualidad David Almazán está realizando el catálogo de obra gráfica de esta colección.

44 BARLÉS, E.: «Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España», *Artigrama*, 18 (2003), pp. 23-82.

que corresponde con *Luna en el crepúsculo sobre el Puente Ryogoku*, de la serie *Famosas vistas de la capital del Este* (1831-1832).<sup>45</sup> Por otra parte, Stewart Dick en *Arte y oficios del antiguo Japón* consagró un capítulo a *Las estampas* y reprodujo en blanco y negro un grabado de Hiroshige, concretamente el dedicado a la *Costa de Waka en la Provincia de Kii*, de la serie *Famosas vistas de más de sesenta provincias* (1855).<sup>46</sup> Aunque más tardía, también debe ser destacada la obra del japonés Tsuneyoshi Tsudzumi *El Arte Japonés* (1932), que dedica un apartado a la pintura de la Naturaleza y que al describir el género *Ukiyo-e* comenta a Hiroshige.<sup>47</sup> La figura de este artista también fue resaltada en ambiciosas publicaciones como *Historia del Arte en todos los tiempos y pueblos*<sup>48</sup> (1923) de Karl Woermann y el *Arte de la India, China, Japón* (1933) de Otto Fischer, quien precisamente concluye su libro con Hiroshige.<sup>49</sup> Como hemos tenido ocasión de comentar en otras ocasiones, en España las revistas ilustradas de la época<sup>50</sup> sustituyen a los libros como fuente de información sobre Japón y su arte, pero en el caso de Hiroshige tampoco encontramos una difusión tan destacada como la de Hokusai. La información más repetida fue que Hiroshige era, junto a Hokusai, el paisajista más destacado del siglo XIX. Los artículos más interesantes aparecen en la revista *Alrededor del Mundo* en la década de los años veinte. Se trata «La histo-



fig. 1. Lluvia sobre el gran puente de Atake (*Ōhashi Atake no yūdachi*), de la serie *Cien vistas famosas de Edo* (*Meisho Edo Hyakkei*), Utagawa Hiroshige (Andō Hiroshige), 1857. Emblema del editor: «Uoya Eikichi». Sello del censor: «Mi no ku gatsu / Aratame» (noveno mes del año de la serpiente). Xilografía policroma sobre papel, *Nishiki-e*. Formato *ōban tate-e*. Museo de Zaragoza, Colección de Arte Oriental Federico Torralba, núm. 2002.5.0583.

45 STRANGE, E.: *Las Estampas coloridas del Japón: Historia y Apreciación*, Madrid, 1910, pp. 55-61.

46 DICK, S.: *Artes y oficios del antiguo Japón*, Madrid, s.f. (primera década del XX), pp. 69-88.

47 TSUNEYOCHI, T.: *El Arte Japonés*, Barcelona, Gustavo Gili, 1932, pp. 260-261.

48 WOERMANN, K.: *Historia del Arte en todos los tiempos y pueblos*, Barcelona, 1929, t. 1, pp. 212-213.

49 FISCHER, O.: *Arte de la India, China, Japón, Cambodge, Siam, Java, Ceilán, Corea, Tibet, Turquestán, Afganistán*, Barcelona, 1933, p. 682.

50 Sobre el tema de la prensa ilustrada véase la tesis doctoral ALMAZÁN, D.: *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas (1870-1935)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2001 (microfichas).



ria de la pintura japonesa»<sup>51</sup> de 1926, «Los grabados japoneses de colores»<sup>52</sup> de 1928 (con reproducciones de *Puente sobre la lluvia* y *La lluvia*<sup>53</sup>), «El arte japonés»<sup>54</sup> de 1929 y, finalmente, «Lo decorativo de las estampas japonesas»,<sup>55</sup> de Takashi Okada, publicado en 1930. En este momento de interés por la estampa japonesa, concretamente en 1936, se celebró en el Museo Nacional de Arte Moderno (Madrid) la *Exposición de Estampas japonesas antiguas y modernas*,<sup>56</sup> con la colaboración de la Sociedad de Pintores y grabadores japoneses (*Nippon Hanga Kyōkai*) y en la que se pudieron contemplar obras de Hiroshige. Como bien señala el investigador Ricard Bru<sup>57</sup> esta exposición del Museo Nacional de Arte Moderno suscitó tal interés que, una vez concluida, su director Ricardo Gutiérrez Abascal, decidió adquirir algunas de los grabados más representativos (incluidos siete ejemplares de Hiroshige) para ampliar los fondos de la institución. El Museo del Prado, heredero de parte de las colecciones del Museo Nacional de Arte Moderno, guarda actualmente casi todas estas estampas junto con otros grabados *Ukiyo-e*, adquiridos posteriormente a través de compras y donaciones, entre los que se incluyen obras de Hiroshige de moderna reimpresión.

Tras el profundo vacío de la Guerra Civil y la postguerra, podemos abrir un nuevo capítulo en la historia de la presencia del Hiroshige en España. Hay que esperar casi a la mitad del siglo XX para encontrar la primera monografía sobre el tema redactada por un español, quien después sería catedrático de Historia del Arte Alexandre Cirici Pellicer<sup>58</sup> (1914-1983), autor de *La estampa japonesa*<sup>59</sup> (1949). En este libro, Hiroshige también es el último capítulo que cierra el libro. Para Cirici Pellicer Hiroshige es el *poeta del paisaje* y el *genial intérprete de los animales*, que destacan por las representaciones que plasman las ráfagas de viento y visiones invernales y nocturnas. De todas sus estampas, la conocida como el *Puente bajo la lluvia*, fue la más destacada por Cirici Pellicer. En cierto modo, la obra se ha convertido en un icono del arte japonés y una de las estampas más reproducidas, hasta el punto que en la célebre colección Summa Artis, el volumen sobre el *Arte del Japón* (1967) de Fernando García Gutiérrez,<sup>60</sup> primer manual académico y serio sobre la materia en España, la reproduce en la portada.

Lo cierto es que en nuestro país no se han realizado estudios específicos sobre la obra de Hiroshige. Las únicas tareas que han abordado los investigadores españoles han consistido en el trabajo de catalogación y comentario de las obras que, del artista, se encuentran en nuestros museos o instituciones o se han mostrado en exposiciones públicas. En relación con las exposiciones, ya desde finales de los años cincuenta, aunque de forma poco regular, comenzaron a celebrarse en España algunas muestras de *Ukiyo-e* en las que se presentaban a los grandes maestros, Hiroshi-

51 «Arte Oriental. La historia de la pintura japonesa», *Alrededor del Mundo*, 1419 (8 de agosto de 1926), pp. 283-285.

52 «Los grabados japoneses de colores», *Alrededor del Mundo*, 1499 (10 de marzo de 1928), pp. 10 y 11.

53 Se trata de la famosa *Tormenta* en Shōno (serie *Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō* de 1833).

54 «El arte japonés», *Alrededor del Mundo*, 1569 (13 de julio de 1929), pp. 783.

55 OKADA, T.: «Lo decorativo de las estampas japonesas», *Alrededor del Mundo*, año XXXII, núm. 1619 (28 de junio de 1930), pp. 714-715.

56 *Exposición de estampas japonesas antiguas y modernas*, Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid, 1936.

57 BRU, R.: «*Ukiyo-e* en Madrid: las estampas japonesas del Museo Nacional de Arte Moderno y su legado en el Museo Nacional del Prado», *Boletín del Museo del Prado* (en prensa). Queremos expresar nuestro agradecimiento al autor que nos ha permitido acceder a la lectura del artículo antes de su publicación.

58 ALMAZÁN, D.: «Alexandre Cirici Pellicer (1914-1983) en la historiografía del arte japonés en España: su contribución en *La Estampa Japonesa* (1949)», en VV. AA.: *Actas del II Foro Asia Pacífico*, Valencia, Casa Asia / Universidad de Granada, 2008, pp. 77-96.

59 CIRICI PELLICER, A.: *La estampa japonesa*, Barcelona, Amaltea, 1949, pp. 202-207.

60 GARCÍA GUTIÉRREZ, F.: *Arte del Japón*, col. Summa Artis. Historia general del Arte, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, vol. XXI.

ge incluido, si bien muchas veces mediante reimpresiones contemporáneas y no los grabados originales. En 1966, se celebró la exposición *El Grabado Japonés*<sup>61</sup> en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid. En los años setenta hubo una importante exposición itinerante, de 1971 a 1975, con cien obras escogidas, titulada *Grabados japoneses en Madera*, organizada por la Unesco y la Dirección General de Bellas Artes, que fue presentada en su catálogo por Brasil Gray, conservador del Departamento de Antigüedades Orientales del Museo Británico de Londres e introducida por Sei'ichirō Takahashi, Presidente de la Comisión para la protección de Bienes Culturales.<sup>62</sup> En la misma década y frente a estas magnas exposiciones, se organizaron en un nivel más humilde y por iniciativa privada, una serie de muestras en distintas galerías de la geografía española. En 1971, tuvo lugar la exposición *De Tokio a Kioto con Ando Hiroshige* en el centro Nueva Acrópolis (Sevilla) dirigido por entonces por Silvia Lovazzano, en la que se pudo ver la serie *Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō*.<sup>63</sup> En el mismo año, en Galería de Arte lanua (Via Augusta 128, Barcelona), dirigida por José J. Tharrats, artista y filatélico, se realizó una exposición sobre *Estampas de la China y el Japón*, con obras originales de Sharaku, Hokusai, Hiroshige, Kuniyoshi, Kochoro, Kunisada, Yoshiiuku, Kunichika, etc.,<sup>64</sup> y, ya en Madrid, en el año 1973, se organizó en la Galería Amadis (Ortega y Gasset, 71) la exposición: *Hiroshige. 53 estaciones del Tōkaidō*.<sup>65</sup> A comienzos de los 80 se inauguró en la Galería Collection R (Montcada, 19, Barcelona) una exposición de grabados japoneses de los siglos XVII, XVIII y XIX en las que figuraron xilografías de Shunsō, Kunisada, Barei, Hiroshige, Eizan, Utamaro y otros.<sup>66</sup> Ya en los ochenta, destaca la exposición *Cien años de gráfica japonesa: Ukiyo-e (1800-1900)*<sup>67</sup> celebrada en Zaragoza en 1982, en la que el profesor de la Universidad de Zaragoza, Federico Torralba, mostró parte de su colección de grabados (entre los que se encontraban algunos de Hiroshige), de la que luego hablaremos.

Un número mayor de exposiciones se han llevado a cabo en las dos últimas décadas. Desde los años noventa, se han presentado muestras, con obras de gran calidad, con una presencia habitual de Hiroshige. Los fondos de la Biblioteca Nacional, con obras de este autor, fueron presentados por Sergio Navarro Polo en 1993 en la exposición *Ukiyo-e: Grabados japoneses de la Biblioteca Nacional*.<sup>68</sup> Entre las más importantes exposiciones de arte nipón celebradas en nuestro país, se cuenta *Tesoros del Arte Japonés: Período Edo (1615-1868)*<sup>69</sup> celebrada en 1994 en la

61 *El grabado japonés*, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1966, las obras que aparecen en el catálogo son seis: *Kambara* (serie *Cincuenta y tres etapas en la carrera Tokaido*), *Seba* (serie *Sesenta y nueve etapas de la carretera Kiso Kaidō*), *Asuka-yama bajo la nieve, por la noche* (serie *Ocho paisajes de los alrededores de Edo*), *Chubasco de verano sobre el puente Ohashi* (serie *Cien lugares famosos de Edo*), *Melocotoneros en flor y golondrinas al claro de luna y Ryogoku al claro de luna, por la noche* (serie *Lugares famosos de Edo*).

62 GRAY, Brasil, *Grabados japoneses en Madera*, Comisaría General de Exposiciones, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1971. Exposición itinerante por las escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de España, curso 1971-1972, itinerancia por Canarias y Andalucía Oriental. Reeditado en 1974, para otra itinerancia en 1975. La exposición contó con obras de Moronobu, Kiyonobu, Masanobu, Harunobu, Koryusai, Buncho, Shunsho, Kiyonaga, Sharaku, Utamaro, Hokusai, Hiroshige y Toyokuni, entre otros.

63 ABC, Sevilla (27 de enero de 1979), p. 67.

64 *La Vanguardia* (8 de marzo de 1971), p. 47

65 ABC, Madrid (26 de abril de 1973), p. 72; (28 de abril de 1973), p. 77; (2 de mayo de 1973), p. 67; y (3 de mayo de 1973), p. 65.

66 *La Vanguardia* (12 de abril de 1980), p. 22

67 TORRALBA, F.: *Cien años de gráfica japonesa: Ukiyo-e (1800-1900)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1982.

68 NAVARRO, S.: *Ukiyo-e: Grabados japoneses de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.

69 SEIJI, N.: «Grabados Ukiyo-e», *Tesoros del Arte Japonés: Período Edo (1615-1868)*, Madrid, Fundación Juan March, 1994, pp. 61-80. Se exhibieron las dos estampas de Hiroshige, que Van Gogh pintó, de la serie *Cien paisajes famosos de Edo* (1856): la del *Jardín de ciruelos en Kameido* y la *Lluvia sobre el puente Atake*, así como cinco estampas de la serie *Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō* (1833-1834).



Fundación Juan March con piezas de la colección de arte japonés del Museo Fuji de Tokio. Este tipo de exposiciones se alternaron con otras de carácter más didáctico, que se siguen realizando, con el apoyo de la Embajada de Japón en España, como por ejemplo la organizada en la Universidad de Valladolid, en 1997, con el título *Grabado Japonés. Siglos XVIII a XX*.<sup>70</sup> Sin embargo hemos de resaltar la exposición monográfica realizada en diciembre de 1997, en el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza, con el título *Hiroshige, 1797-1859. Segundo Centenario*.<sup>71</sup> Fue una muestra con cuarenta obras que pertenecían a la colección particular de Federico Torralba. El final de la década de los noventa nos sorprendió gratamente con la exposición *Hanga: Imágenes del mundo flotante*<sup>72</sup> (1999), comisariada por Pilar Cabañas y Eva Fernández del Campo, en la que el Museo Nacional de Artes Decorativas presentó sus fondos de obra gráfica japonesa, incluidas las obras de Hiroshige que luego comentaremos. Aprovechando esta circunstancia, se restauraron y estudiaron.

Ya entrado el siglo XXI, destaca la exposición el Centro Cultural Conde Duque de Madrid *Budismo, monjes, comerciantes, samuráis: 1000 años de stampa japonesa*,<sup>73</sup> celebrada en 2002, con fondos del Museo Internacional de Arte Gráfico de la ciudad de Machida, comisariada por Keiichi Uchida y Juan Carrete. De las exposiciones con fondos de procedencia foránea (concretamente de coleccionistas de Turín), se organizó en el 2006 la muestra *Geisha y Samurái. Amor y guerra en el antiguo Japón*, en el Centro de Arte Tomás y Valiente, Ayuntamiento de Fuenlabrada.<sup>74</sup> La última de las grandes exposiciones en España con piezas procedentes de colecciones extranjeras se realizó en Barcelona con fondos de la Biblioteca Nacional de Francia con el título *Ukiyo-e: Imágenes de un mundo efímero*,<sup>75</sup> donde se exhibió una plancha y una notable representación de veinticinco obras de Hiroshige, de extraordinaria calidad, en lo que sin duda ha sido la mejor presentación de este artista en nuestro país. Ya con fondos de coleccionistas españoles hemos de resaltar la realizada en el Centro Cultural Hispano Japonés de la Universidad de Salamanca en 2004, titulada *Estampas del Ukiyo-e: Samurais, Geishas y Teatro Kabuki*<sup>76</sup>, con obras de nuestro autor, propiedad de Pilar Coomonte y Nicolás Gless. Finalmente, en el año 2008 se inauguró en el Centro Joaquín Roncal (CAI) de Zaragoza la exposición *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las*

70 *Grabado japonés contemporáneo. Siglos XVIII a XX*, Valladolid, 1997, pp. 35 y 36. Una exposición similar se celebró en la Diputación Provincial de Badajoz en 1998.

71 TORRALBA, F.: *Hiroshige 1797-1859. Segundo Centenario*, Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, 1997.

72 *Hanga: Imágenes del mundo flotante*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1999.

73 *Budismo, monjes, comerciantes, samuráis: 1000 años de stampa japonesa*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2002.

74 BARTOLONE, E./GOBBI P.: *Geisha y Samurái. Amor y guerra en el antiguo Japón*, Fuenlabrada, Concejalía de Cultura, 2006. Hubo una estampa de Hiroshige: *Yoshiwara*, de la serie *Cincuenta y tres vistas del Tōkaidō* de la edición de Ezakiya de 1844-1845

75 LAMBERT, G. et al.: *Ukiyo-e: Imágenes de un mundo efímero*, Fundació La Caixa, Barcelona, 2008. Se expuso una plancha original de un *harimaze* de Hiroshige, una docena de estampas de la serie de 1833-1834 *Cincuenta y tres estaciones del Tōkaidō* (núms. 1, 8, 10, 11, 15, 16, 28, 30, 39, 43, 45 y 48), *Sagami / Enoshima* (1853), los *Remolinos de Narut en Awao* (1855), ambas de la serie *Vistas de lugares famosos de más de sesenta provincias*, un célebre tríptico con los *Remolinos de Naruto frente a Awa* (1857), *Luna de otoño en Seba* (1839) de la serie *Sesenta y nueve etapas del Kisokaidō*, *Vista nocturna del Matsuuchiyama* y el canal de Sanya (1857), *Los arrozales de Asakusa el día de la fiesta del Gallo* (1857) y la escena de *Los fuegos de los zorros en la víspera de Año Nuevo bajo el árbol de Oji* (1857), de la serie *Cien vistas famosas de Edo*, tres estampas de peces (c.1832) y, finalmente, una estampa para abanico titulada *Fuegos artificiales sobre el puente de Ryogoku* (1850).

76 *Estampas del Ukiyo-e: Samurais, Geishas y Teatro Kabuki*, León, 2004. Se expusieron tres estampas de la serie de cien poetas titulada *Ogura nazoraie Hyakunin isshu*. Las obras corresponden a los poetas Kamakura Udaijin, la madre de Gido Sanshi y Chunagon Yakamochi.

*estaciones en el arte japonés*<sup>77</sup>, con fondos de la colección Federico Torralba, en la que hubo presencia del paisajista japonés.

Como hemos visto buena parte de las exhibiciones de grabados japoneses que se celebraron en España han servido para poner en valor las colecciones albergadas en las instituciones culturales de nuestro país o que obran en manos de particulares. En efecto, desde mediados del siglo XX se han ido conformando una serie de colecciones en nuestros museos e instituciones (generalmente de origen privado) que tienen calidad y que cuentan con obras de Hiroshige. A su vez han surgido coleccionistas privados, interesados por el paisajista, que han tenido la iniciativa de exponer públicamente sus colecciones.

Desde 1980, en el único museo especializado del país, el *Museo Oriental del Real Colegio de los Padres Agustinos* de Valladolid que dirige Blas Sierra de la Calle, se exponen gran cantidad de materiales de arte japonés,<sup>78</sup> también *Ukiyo-e*, con obras de Hiroshige, tanto paisajes, como las famosas series de *Cien Vistas famosas de Edo* y las *Cincuenta y tres vistas del Tōkaidō*, como también de la recreación de Hiroshige del conocido drama de *Chūshigura* de la edición de Senichi de 1836.

También destacamos la colección de trescientos *ukiyo-e* y varios *e-hon*, que se conserva en el *Museo Nacional de Artes Decorativas* desde 1912. En la citada exposición *Hanga: Imágenes del mundo flotante* se expusieron de Hiroshige *Hodogaya. El puente Shinmachi* de la serie *Cincuenta y tres vistas del Tōkaidō* de la edición Hōeidō (1833-1834) y una curiosa estampa con *El Gran Buda de Kamakura en el templo zen de Jōsen-ji*, de la serie *Jōkin Hokaido* publicada por Jōkin hacia 1835. En la exposición también se utilizaron materiales de impresión y planchas xilográficas del Museo Etnológico de Barcelona,<sup>79</sup> que cuenta con modernas planchas y pruebas de estado de la estación cuarenta y seis de la serie *Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō* de la edición Hōeidō. El Museo Nacional de Artes Decorativas tiene además otras dos estampas, una estampa suelta con una *bi-jin* que originalmente formaría parte de un tríptico con una escena de contemplación de la luna titulado *setsugekka no uchi | Tsuki no sekibu* (1847-1852), y la estampa dedicada a la poetisa medieval *Inpumon'in no Taifu*, de la serie de cien poetas *Ogura nazorae Hyakunin isshu (1845-1849)*, editadas por Fujiokaya.

Desde 1963, la Biblioteca Nacional de Madrid conserva numerosos grabados nipones que fueron expuestos en la exhibición, antes mencionada, *Ukiyo-e: Grabados japoneses de la Biblioteca Nacional* (1993). Fueron adquiridos en tiempo de Arturo Perea en atención a la importancia de la escuela japonesa en la historia del grabado. Las 79 estampas de esta colección corresponden mayoritariamente a la última década del periodo Edo, ya muerto Hiroshige, pero no obstante hay dos estampas de este autor que pertenecen a la serie *Gojūsantsugi harimaze*, una versión de las cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō, de 1852.

Un pequeño grupo de estampas de Hiroshige en la Abadía de Montserrat, en Barcelona, ha sido estudiado por Fernando García Gutiérrez.<sup>80</sup> Asimismo, desde mayo de 2010 se conserva en la Real Academia Nacional de Farmacia, en Madrid, una amplia colección de estampas japonesas de la escuela Utagawa, donación del académico Tadashi Goino miembro de la Utagawaha Monjikai. Aun-

77 BARLÉS, E. / ALMAZÁN D. (ed.): *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés. Colección de Arte Oriental Federico Torralba*, Zaragoza, Fundación Torralba Fortún, CAI, 2008.

78 SIERRA DE LA CALLE, B.: *Japón: arte Edo y Meiji*, Valladolid, Museo Oriental / Caja España, Catálogo VI, 2002.

79 Este museo tiene dos obras de Hiroshige de la serie de las *Cincuenta y tres vistas del Tōkaidō* (NAVARRO, S.: *Obra gráfica...*, op. cit., vol. 2, pp. 402-403).

80 GARCÍA GUTIÉRREZ, F.: «Colección de grabados japoneses en la Abadía de Monserrat», *Boletín de Bellas Artes*, 30, Sevilla (2002), pp. 133-146.



que la colección está fundamentalmente dedicada al tema de los actores de teatro kabuki, ajeno a la producción de nuestro paisajista, por la importancia de Utagawa Hiroshige la colección se complementa con dieciséis obras del autor, principalmente paisajes, de los cuales se exponen la estampa *Akasaka* de la serie *Cincuenta y tres estaciones de Tōkaidō* de 1858 y *Shimada*, de la serie homónima de 1830-1842.<sup>81</sup>

Pero, sin duda, es en la colección de Asia Oriental de Federico Torralba depositada desde el año 2002 en el Museo de Zaragoza<sup>82</sup> donde encontramos el legado más representativo de Hiroshige. La colección se compone de los valiosos libros ilustrados *Ehon Tekebigusa* (1849) y el volumen VI de *Ehon Edo Miyage* (1850), así como sesenta y nueve grabados. En relación con las estampas, el profesor Torralba coleccionó vistas famosas, como la del *Templo de Hachiman* y la titulada *Viendo flores en el río Sumida*, ambas de la serie *Koto Meisho* (c. 1840), y la célebres estampas de *El monte Atago en Shiba*, *Los bosques de Sujin...*, *Pinos a la orilla del río Tone*, *Ushimachi Takanawa*, *Puente sobre Kanasugi y Shibaura* y *Tormenta sobre el gran puente de Atake* (una obra de especial predilección para el coleccionista, que impulsó su fascinación por el arte japonés), las tres pertenecientes a las *Cien vistas famosas de Edo* (1856-1857). También se interesó, por la serie *Treinta y seis vistas del Monte Fuji* (1858), de la que adquirió la correspondiente a *Suruga*. Finalmente, destacamos varias estampas de distintas versiones de las series sobre las *Cincuenta y tres vistas de Tōkaidō*: la estampa *Kusatsu* del editor Sanoki (c. 1840), *Hara* y *Kawasaki* de la edición de Hōeidō (1833-1834), *Okitsu*, de la edición de Ezakiya (1841-1844), *Sono* y *Odawara*, de la edición de Tsuyata Kichizo (1848-1953) y finalmente, *Hamamatsu*, de la edición vertical de Tsutaya Kichizo de 1855. Ya desde la constitución de la Fundación Torralba-Fortún, estas piezas se completaron con la adquisición en una subasta de la serie completa de las *Cincuenta y tres vistas de Tōkaidō* de esta última edición comentada de 1855.<sup>83</sup> Algunas de estas piezas han sido exhibidas en la colección permanente, así como en recientes exposiciones de arte japonés, tal y como se ha señalado.

Finalmente, en el ámbito del coleccionismo privado,<sup>84</sup> también se observa un interés por Hiroshige. De entre los coleccionistas destacamos a Emilio Bujalance,<sup>85</sup> catedrático de Matemáticas de la UNED, que posee un grabado, *La estación n.º 20 de Fuchu*, de la serie *Tōkaidō Gojūsan Tsugi Hodosaya de hacia 1845*; diez estampas (las correspondientes a las estaciones núm. 12 de Mishima, núm. 14 de Hara, núm. 19 de Ejiri, núm. 20 de Fuchu, núm. 23 de Fujieda, núm. 24 de Arai, núm. 33 Shirasuka, núm. 43 Kuwana, núm. 45 de Ishiyakushi y núm. 48 de Seki) de la serie de las *Cincuenta y tres vistas de Tōkaidō* de la edición de Jinbutsu de 1852<sup>86</sup>; una, la última estación de Kioto, de la serie *Tōkaidō gojūsan zue* de la edición Fujikei de 1852 realizada en colaboración con Kunisada; y dos estampas (la núm. 8 de Hiratsuka y la núm. 30 de Hamamatsu) de la edición vertical de Tsutaya de 1855. También tiene un grabado con las *Casas de los Daimyō en la colina de Kasumi*

81 Agradecemos a la Real Academia Nacional de Farmacia que nos haya permitido acceder a esta colección que todavía permanece inédita.

82 BARLÉS, E. et al.: «Museo de Zaragoza: la Colección de Arte Oriental Federico Torralba», *Artígrama*, 18 (2003), pp. 125-160.

83 Archivo del Museo de Zaragoza, Expediente 511/2003/11, compra DGA (resolución de 29 de octubre de 2002, BOA núm. 133, 11 de noviembre de 2002). Sobre esta serie véase AZNAR, M.: «Viaje, vida y arte: Andō Hiroshige y las *Cincuenta y tres vistas del Tōkaidō* de la colección Federico Torralba (Museo de Zaragoza)», en *Actas del X Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, Valladolid, 2011 (en prensa).

84 En la actualidad el coleccionismo privado de grabados de *Ukiyo-e* en España está siendo estudiado en su tesis doctoral por Esther Martínez Mingarro (Universidad de Zaragoza).

85 BUJALANCE, E.: *Ukiyo-e. Estampas japonesas*, Calatayud, UNED, 2008. Queremos agradecer al coleccionista su amabilidad y la información aportada.

86 De la serie homónima del editor Hōeidō hay una reimpresión de la estación núm. 23.

*gaseki*, de la serie *Edo Meisho* publicada entre 1843 y 1845 por Aritaya; tres estampas de la serie *Toto meisho no uchi* editadas por Sanoki; y dos estampas de la serie *Vistas famosas de la capital oriental* (1835). También cuenta con una del género de pájaros y flores (*kachō-ga*) de hacia 1830 y, de la serie de poetas *Ogura nazorae Hyakunin isshu*, con la estampa dedicada a Mibu no Tadamine. Completa la colección un grabado de la serie *Chūkōadauchi zue* (*Escenas de Piedad filial y venganza*) ambientada en la lucha *sumō* titulada *Sekitori nidai no shōbuzuke*, de 1844, en la que aparece Onigadake Dōemon atacando a Akitsushima Kuniemon, y dos estampas más de otra serie de temática vengativa, *Soga monogatari zue* (1848), la historia de los hermanos Soga. En su colección de libros ilustrados<sup>87</sup> conserva un ejemplar del primer volumen del citado libro *Ehon Edo Miyage*, publicado por Kinkodō en 1850. Como vemos en estas últimas obras, hay también cierta tendencia en los coleccionistas hacia otras facetas de Hiroshige más allá del paisaje, como su producción relacionada con personajes históricos y literarios, en especial la serie de cien poetas titulada *Ogura nazorae Hyakunin isshu (1845-1849)*. El matrimonio de artistas formado por Pilar Coomonte y Nicolás Gless,<sup>88</sup> reunieron durante los últimos treinta años una gran colección de unas 900 piezas de arte de Asia Oriental, que cuenta con una nutrida sección de grabados japoneses de autores como Hiroshige, Kuniyoshi, Yoshitoshi, Kiyochika y Toshikata, en su mayoría adquiridos en Londres. Como hemos comentado, han expuesto varias veces su colección y tuvieron la iniciativa de crear una en el Museo de Arte Oriental de Salamanca, que por el momento no ha visto la luz. Finalmente, en la colección de David Almazán se conserva una de estas estampas de colaboración<sup>89</sup> entre Hiroshige y los artistas Kunisada y Kuniyoshi, de la serie de famosos restaurantes *Tōto kōmei kaiseki zukushi*. En esta misma colección contamos con los principales grabados que Hiroshige realizó para el tercer volumen (los dos primeros fueron realizados por Eisen) del libro ilustrado *Ukiyo Gafu*, editado por Eirakuya Toshiro en 1839 para competir con el *Manga* de Hokusai. La figura de Hiroshige tampoco falta en colecciones de obra gráfica que no tienen una vocación orientalista, como la de los profesores José Luis Pano y M<sup>a</sup> Isabel Sepúlveda, quienes no han dudado en adquirir una estampa original de este autor a través de la intercesión de D. Federico Torralba y D. Antonio Fortún, en concreto una de las treinta y seis vistas del Monte Fuji, la que lleva por título *Ise Futamigaura* (Las rocas gemelas en la playa de Ise), al considerar que esta obra de 1858 se encuentra entre las grandes firmas de la Historia del Arte que debían formar parte de sus fondos (Goya, Matisse, Picasso, Miró, Tàpies, Saura, Broto, etc.).

Otro aspecto que, lamentablemente, apenas se ha estudiado en nuestro país es la influencia de Hiroshige en el arte español y no solo en la época del *Japonismo* sino también en momentos posteriores. En este sentido, y aparte de las aportaciones antes citadas de la Dra. Sue Hee Kim Lee, hemos de mencionar las reflexiones de la profesora Pilar Cabañas<sup>90</sup> que nos comenta la impronta de Hiroshige en la obra de Ramón Gaya (1910-2005). Concretamente ve su huella en obras como *La Tormenta* (1945), en la que emula a Van Gogh en la reinterpretación al óleo de la comentada es-

87 Expuestos en enero y febrero de 2012 en la sala de exposiciones de la Biblioteca Central de la Uned bajo el título *Ehon. El origen del manga*.

88 Su labor como coleccionistas ha sido estudiada en MARTÍNEZ, E.: «Coleccionismo privado en la segunda mitad del siglo XX. El caso de Nicolás Gless y Pilar Coomonte», en ALMAZÁN, D. / BARLÉS, E.: *Japón y el Mundo Actual*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 581-599.

89 Se trata de la estampa con el personaje Kazunoha en referencia al Restaurante de Kayabachō, editada en 1853 por Shōrindō. Hiroshige realizó para esta estampa una escena de un paisaje y otra con unos platos gastronómicos.

90 CABAÑAS, P.: «Ramón Gaya. El arte de China y Japón, fuentes de referencia en su obra», *Anales de Historia del Arte*, 10, Universidad Complutense de Madrid (2000), pp. 311-332; y «Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen del arte, estímulos y referencias», en CABAÑAS, P.: *Anales de Historia del Arte*, 16, Universidad Complutense de Madrid (2000), pp. 263-284.



tampa de Hiroshige de la lluvia sobre el puente Ōhashi. El influjo japonista de Van Gogh fue retomado por el pintor murciano tiempo después, en 1987, en un cuadro que lleva el explicativo título de *Homenaje a una interpretación de una estampa de Hiroshige* y también en *Homenaje a Van Gogh, Cézanne con Hiroshige al fondo*, que en este caso alude al reflejo de las estampas sobre el Monte Fuji en el Monte de Santa Victoria de Cézanne. También la crítica ha puesto en evidencia las influencias de Hiroshige en autores tan dispares como Diego Gadir,<sup>91</sup> Juan Navarro Baldeweg,<sup>92</sup> Carlos Magán,<sup>93</sup> Florencio Galindo,<sup>94</sup> etc. Con estas notas testimoniamos la necesidad de abordar investigaciones sobre el tema, que sin duda confirmarán a Hiroshige como una de las referencias de la pintura contemporánea, que se extiende hasta Antoni Tàpies, o al mundo de la ilustración gráfica actual, pues bajo la tendencia del neojaponismo es frecuente encontrar, a modo de iconos del arte Pop, readaptaciones de las obras más famosas de Hiroshige.

En conclusión, el balance general nos muestra un extendido coleccionismo de Hiroshige en nuestro país y una constante presencia en el panorama expositivo, que se justifican por la favorable acogida de la obra de Hiroshige desde los inicios de la historiografía del *Ukiyo-e* en Occidente bajo el impulso del *Japonismo*, con una marcada influencia por los impresionistas y Van Gogh. En este contexto, Japón orienta nuestro arte y, en definitiva, comprobamos cómo otras tradiciones artísticas nos ofrecen las claves para entender nuestras propias formas de expresión.

91 *ABC*, Madrid (27 de mayo de 2005), p. 59.

92 *ABC Cultural* (8 de febrero de 2002), p. 32. Véase también: <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/03/26/cultura/1111865229.html> (consulta: 12-01-2012).

93 *ABC Cultural* (21 de junio de 1996), p. 30.

94 *ABC Cultural* (29 de noviembre de 1996), p. 28.

# 04

MARÍA SOLEDAD ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Universidad de Oviedo

## Patrimonios destruidos / Patrimonios creados

La Ruta del Acero:  
un *locus* identitario  
entre la destrucción  
y la creación

La voluntad de renovación de la ciudad asturiana de Avilés sin renunciar a la memoria de su pasado más reciente queda reflejada, de modo más evidente que en otros equipamientos urbanos, en la Ruta del Acero.<sup>1</sup> Forma parte esta de los nuevos patrimonios con los que se pretende reactivar la economía, mejorar la calidad de vida de los ciudadanos y renovar la imagen de la ciudad, siguiendo el modelo de otras ciudades portuarias e industriales del ámbito atlántico,<sup>2</sup> que, como el caso que nos ocupa, se han visto sometidas a un proceso de reconversión funcional y económica en las últimas décadas.<sup>3</sup>

En este trabajo se abordará el análisis de esta ruta escultórica en el contexto de las políticas culturales programadas para salir de la crisis, que han tenido consecuencias tanto positivas como negativas. Por una parte han supuesto la creación de equipamientos artísticos de indudable interés, pero ello se ha realizado a costa de la destrucción de algunos de los elementos más emblemáticos del patrimonio industrial español pertenecientes a la antigua empresa siderúrgica Ensidesa.

### Los nuevos patrimonios

Los nuevos equipamientos se ubican en los terrenos de aquella factoría y forman parte del ambicioso proyecto de regeneración de la ría y del puerto de Avilés con el que se trata de dotar de nuevas funciones a la amplia superficie de te-

- 1 Trabajo realizado en el marco del proyecto de I+D+i del MICINN *Espacios portuarios y villas costeras: modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano* (HAR2011-24464).
- 2 ÁLVAREZ ARECES, M.A.: «Patrimonio industrial y política cultural en el marketing de ciudades y territorios», *Ábaco. Revista de cultura y ciencias sociales*, 44-45 (2005), pp. 45-62; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: «Problemáticas de la ciudad industrial: la imagen perdida, las nuevas funciones y la creación de patrimonios», en PARRADO DEL OLMO, J.M. / GUTIÉRREZ BAÑOS, F. (coords.): *Estudios de Historia del Arte: Homenaje al Profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 301- 307.
- 3 Avilés es tercer núcleo urbano de Asturias por población y economía. Desde él se reforzó la industria pesada en España con la fundación en 1950 de la empresa estatal siderúrgica Ensidesa, motor de desarrollo de la ciudad hasta la reconversión industrial de 1985. Forma parte de la Confederación de Ciudades del Arco Atlántico, que promueve las relaciones entre ciudades pertenecientes a ese ámbito geocultural y estudia soluciones a la común situación de crisis socioeconómica (véase el número especial dedicado al Arco Atlántico de *Ábaco. Revista de Cultura y Ciencias*, 40-41, Gijón, 2004). En ese contexto ha surgido el hermanamiento con la ciudad francesa de Saint-Nazaire, que ha dado origen a intercambios culturales y dotado de nuevos elementos al patrimonio urbano, como la escultura *Hélices de Saint Nazaire*, inaugurada el 7 de septiembre de 2003 en el centro urbano de la ciudad asturiana.



fig. 1. Ría de Avilés: Nuevo Puente de San Sebastián, Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer y escultura *Avilés* al fondo.

rreno liberado por el desmantelamiento industrial.<sup>4</sup> Con ese objetivo, se ha diseñado un plan especial para la regeneración integral de la ría que atiende a aspectos medioambientales, urbanísticos y culturales, el cual, aunque aún sin concluir<sup>5</sup>, ha dado origen a la creación de un amplio paseo a lo largo de la orilla izquierda; donde, además de la Ruta del Acero, se ha ubicado el puerto deportivo y se han instalado las principales muestras del equipamiento artístico más reciente de la ciudad.

La regeneración de la margen derecha de la ría se aborda dentro de otro plan especial desarrollado en 2010, el de la Isla de la Innovación, el proyecto más ambicioso impulsado en Avilés para promover una diversificación funcional capaz de integrar actividades empresariales, turísticas y culturales que sustituyan a las industriales en retroceso. La parte ejecutada del mismo es un singular conjunto arquitectónico diseñado por Oscar Niemeyer, que inició su andadura en marzo de 2011 como Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer<sup>6</sup> [fig. 1]. A él se han destinado gran parte de los recursos económicos aportados por las administraciones autonómica y municipal, y en él se han depositado grandes expectativas como motor de recuperación de la ciudad y de la región.<sup>7</sup> Se trata de un proyecto de gran envergadura, que por su singularidad arquitectónica, el prestigio de su autor y el emplazamiento privilegiado en plena ría, frente al centro histórico de la

4 FERNÁNDEZ GARCÍA, A.: «Efectos paisajísticos de la reconversión en las ciudades asturianas de tradición industrial», en *Actas del Congreso de la Asociación de Geógrafos de España (AGE)*, Valencia, 1991, pp. 471-477.

5 Los trabajos de regeneración del puerto avilesino son tema de análisis de la tesis doctoral realizada en la Universidad de Oviedo por R. Menéndez Marino bajo la dirección de M. C. Morales Saro.

6 VV. AA., «Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer. Nueva vida en Avilés», *El Revistín*, núm. especial, Avilés ([www.elrevistin.com](http://www.elrevistin.com))

7 No obstante, con nueve meses de vida escasos, el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer ha sido objeto de un fuerte enfrentamiento político que en diciembre de 2011 dio origen a la interrupción de su programación y al cambio de denominación y de orientación, dando al traste con unas expectativas que, a pesar de su corta andadura, parecían mostrarse muy favorables para la reactivación de la ciudad. La prensa local y nacional ha recogido a lo largo de los meses de noviembre y diciembre el enfrentamiento mantenido por el nuevo Gobierno del Principado de Asturias, pre-

fig. 2. Edificio de la antigua Pescadería atravesado por la pasarela de acero corten que comunica la ciudad con el Centro Niemeyer.



ciudad, pretende otorgar una nueva imagen a Avilés, presentándola como ciudad moderna, con iniciativas para ofrecer una programación cultural de interés y actualidad internacionales, y capacidad para atraer el turismo, siguiendo un modelo ya experimentado en otras ciudades, como la vecina Gijón.<sup>8</sup>

Los trabajos desarrollados en la margen izquierda de la ría, aunque han tenido menor proyección mediática fuera de Asturias, han sido fundamentales para la regeneración del medio urbano. Han consistido en el reordenamiento y mejora de los viales, en la creación del puerto deportivo, la urbanización de un amplio paseo y la instalación de dos creaciones artísticas, la escultura *Avilés*<sup>9</sup> y el *Proyecto Cromático* del *Nuevo Puente de San Sebastián*.<sup>10</sup> Asimismo, para comunicar ambas márgenes de la ría, salvar el trazado ferroviario y facilitar el acceso al Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, se ha realizado una espectacular pasarela de acero corten en una osada y discutible intervención, puesto que, aunque dotada de interés y originalidad como obra de ingeniería y diseño arquitectónico, ha supuesto graves alteraciones en La Pescadería, un elemento representativo del patrimonio industrial del centro de la ciudad, ahora mutilado y convertido en centro de recepción del Niemeyer [fig. 2].

sidido por Foro Asturias, con la Fundación Oscar Niemeyer y el Ayuntamiento de Avilés, de alcaldía socialista, así como el estado de opinión generado entre la ciudadanía por la suspensión de las actividades.

- 8 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: «Impact de la mondialisation: de la ruine industrielle à la ville musée. Gijón: la sculpture comme élément de transformation de la ville», en ACERRA, M. / MARTINIÈRE, G. / SAUPIN, G. / VIDAL, L.: *Les Villes et le monde. Du Moyen Âge au XX siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 371-392; GARCÍA QUIRÓS, R.M.: «Un nuevo espacio para Gijón: la transformación del viejo puerto», *Liño*, 13, Oviedo (2008), pp. 123-135; MORALES SARO, M.C.: «Marca Gijón. La imagen de la ciudad», *Liño*, 13, Oviedo (2008), pp. 123-135; MORALES SARO, M.C. (coord.): *El waterfront de Gijón (1985-2005). Nuevos Patrimonios en el espacio Público*, Oviedo, Eikasía, 2010.
- 9 Escultura monumental (30 x 32 x 28 m) que ha transformado el skyline de la ría, realizada por el artista avilesino Benjamín Menéndez, inaugurada en 2005 y patrocinada por la Autoridad Portuaria de Avilés.
- 10 Recreación del antiguo puente de hierro del mismo nombre inaugurado en la Ría de Avilés en 1893. De él se han conservado algunos vestigios en plena ría, junto al puente nuevo, y se han aprovechado los que eran reutilizables para la nueva estructura. El *Proyecto cromático* del nuevo puente (42,50 x 5,11 m) se debe al pintor avilesino Ramón Rodríguez y fue inaugurado en 2006.



## Desindustrialización, destrucción patrimonial y memoria colectiva

A esas actuaciones se suman en la margen izquierda de la ría otras que enlazan con el tema que ahora se analiza y que se relacionan con el interés por mantener viva la memoria de la actividad siderúrgica que ha sustentado buena parte de la economía avilesina desde la fundación de Ensidesa en 1950 y su puesta en funcionamiento con la inauguración del primer alto horno en 1957.<sup>11</sup> La dura reconversión industrial de 1985, que supuso el desmantelamiento de los altos hornos de la factoría mencionada<sup>12</sup> y, como consecuencia, una gravísima crisis económica y social en las décadas siguientes,<sup>13</sup> ha sido también el motor que indujo a las administraciones municipal y del Principado de Asturias a idear y poner en marcha políticas de regeneración funcional para las grandes superficies de terreno desindustrializado.<sup>14</sup>

Tras el intento de reindustrialización con la creación de un Parque Empresarial moderno y diversificado, las políticas puestas en marcha en Avilés asumen la cultura como punto de partida para proyectar un nuevo modelo de ciudad<sup>15</sup> y apuestan por el turismo como factor dinamizador de la economía. Tal intención preside el equipamiento del espacio urbano avilesino con nuevos patrimonios arquitectónicos y artísticos, que forman parte del conjunto de iniciativas orientadas a superar los problemas económicos, sociales y culturales padecidos desde mediados de los ochenta.

Pero a la hora de definir y aplicar los proyectos de regeneración se ha echado en falta en Avilés un posicionamiento claro y decidido respecto a la conservación y patrimonialización de los importantes equipamientos industriales residuales<sup>16</sup> perdiéndose la gran ocasión de crear un gran museo de la siderurgia. El afán de renovación primó a la hora de elegir entre la conservación de instalaciones preexistentes, incluso de aquellas abordables y de interés incuestionable, como el edificio racionalista de la Térmica de Ensidesa,<sup>17</sup> cuyo derribo en enero de 2007 generó una fuerte contestación en toda Asturias,<sup>18</sup> y la construcción de una nueva arquitectura singular, el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, que fue el destinatario de la práctica totalidad de los recursos.

11 BENITO DEL POZO, P.: *El espacio industrial en Asturias*, Barcelona, Oikus / Tau, 1992.

12 Después de tres décadas de gran productividad la factoría experimentó un drástico recorte de actividad, fue privatizada y sustituida primero por Arcelor y posteriormente por la actual ArcelorMittal Asturias.

13 ALONSO, L.M.: «Años de incertidumbre (1990-2000)», en VV. AA.: *Avilés XX. El siglo que vivimos*, Gijón, Trea, 2008 (2ª ed.), pp. 227-244.

14 BENITO DEL POZO, P.: «Discursos, propuestas y acciones sobre la ciudad postindustrial», en *Anales de Geografía*, 24, Madrid, Universidad Complutense, 2004, pp. 9-29.

15 La preocupación municipal por diseñar un modelo de ciudad cultural impulsa la organización de las Jornadas de Espacios de Creación Contemporánea (2004-2010), de periodicidad anual, cuyas conclusiones dieron origen a algunas publicaciones de interés (VV. AA.: *La industria cultural. La cultura como factor de desarrollo económico local*, III Jornadas Espacios de Creación Contemporánea, Avilés, 2007).

16 SUÁREZ MENÉNDEZ, G.: «Aportaciones a la arquitectura del Movimiento Moderno desde el Patrimonio Industrial: la actividad de Cárdenas y Goicoechea en Ensidesa», *Liño*, 17, Oviedo, Universidad de Oviedo (2011), pp. 105-114.

17 *Ibidem*: p. 107-110.

18 La aprobación del nuevo PGOU de 2006 supuso el cambio de planes para la Térmica e implicó su derribo, y generó un fuerte rechazo popular y de colectivos culturales y profesionales (FERNÁNDEZ, G.: «El urbanismo de Avilés divide al Consejo de Patrimonio», *La Voz de Asturias*, Oviedo (1 de abril de 2006); BUSTO, F. del / LUIS, Y. de: «Una grúa inicia la demolición del edificio de la Térmica», *La Voz de Avilés*, Avilés (13 de enero de 2007); GION, A.P.: «Una enorme grúa comienza a demoler el edificio de la Térmica de Ensidesa», *La Nueva España*, Oviedo (13 de enero de 2007). El cambio de planes

No obstante, el próspero pasado industrial de la ciudad sigue estando presente en la ciudadanía, y su memoria adquiere protagonismo en una parte de los terrenos liberados por las instalaciones desmanteladas de la vieja factoría a través de testigos de diversa índole con los que se establece una solución de continuidad entre la industria, que aún pervive reconvertida y menguada en el margen derecha en ArcelorMittal Asturias, y los nuevos patrimonios que han venido a sustituir la ocupando su espacio.

### La Ruta del Acero como *locus* identitario

Con ese objetivo, en la continuación del Paseo de la Ría, frente a las actuales instalaciones siderúrgicas, se inicia una senda fluvial jalonada de viejas máquinas, que con la única intervención de una capa de pintura en algunos casos, pero dotadas de una nueva función simbólica, contribuyen a renovar la imagen visual de su entorno. Se trata de los escasos exponentes del patrimonio industrial desmantelado, abandonado y perdido, pertenecientes a un pasado de la ciudad aún muy vivo en el recuerdo de sus habitantes, que se mantienen como testigos de la factoría que fue identificada por su imponente silueta como catedral de acero.<sup>19</sup> Estas potentes piezas descontextualizadas y desfuncionalizadas persiguen mantener en la memoria colectiva de Avilés la actividad desarrollada en los cuatro altos hornos que dinamizaron la economía e impulsaron el crecimiento de la ciudad en la segunda mitad del siglo XX.

A diferencia de los *ready made* dadaístas, no ha existido una voluntad creativa que permita interpretar estas piezas industriales como propuestas artísticas. Pero la instalación en el espacio público de viejas válvulas de conducciones de vapor, bombas de impulsión y de aspiración, motores de molinos de carbón, cucharas de arrabio, conos de escoria, cubetas, lingoteras, ruedas, engranajes, etc. [fig. 3], no deja de responder a un claro posicionamiento sociocultural; y al contemplarlas y observar la actitud de los ciudadanos ante ellas, se comprueba que están dotadas en el imaginario avilesino de capacidad simbólica y visual suficientes para trascender su función primigenia. La potencia de sus volúmenes, la capacidad de sugerencia de sus formas y la riqueza de las texturas oxidadas o, en su lugar, las superficies pintadas con colores vivos



fig. 3. Ruta del Acero: eje de coronas dentadas y cono de escoria procedentes de Aeralia LD II y de la Central Térmica de Ensidesa, respectivamente.

surge tras el regalo realizado a la región por Oscar Niemeyer, Premio Príncipe de Asturias de las Artes, de un diseño arquitectónico, que el Gobierno del Principado decide ubicar en Avilés para favorecer la recuperación de la ciudad.

19 GANCEDO, J. / LEBRATO, B.: *Catedrales de Acero, 1950-1975*, Avilés, ArcelorMittal, 2008.



y llamativos, se suman a su capacidad alegórica para convertir la senda en un espacio cargado de connotaciones.

Estas piezas industriales jalonan el primer tramo de la Ruta del Acero, conocido como «Ruta del Colesterol», denominación popular que, aceptada oficialmente,<sup>20</sup> refleja el uso cotidiano de este espacio por la ciudadanía, y se mantienen también intercaladas en el tramo siguiente, en el que se instalan las propuestas propiamente artísticas [fig. 4]. La intención que impulsa la conservación e instalación de las primeras en el espacio público es en buena medida de naturaleza histórica y testimonial, ya que a través de la carga simbólica que tienen para el avilesino se mantiene vivo el pasado industrial de la antigua siderurgia. Pero en el tramo final de la Ruta del Acero, a esa intención se une otra de naturaleza artística, acorde con el actual Avilés, que, a pesar de lo destruido, desea mantener viva su tradición industrial al tiempo que pone un gran empeño en ofrecer una nueva imagen de modernidad y creatividad.

### Un proyecto de y para la ciudadanía

La Ruta del Acero se localiza al final del Paseo de la Ría, entre el Puente Azud y el Puente del Hospitalillo, en los terrenos ocupados anteriormente por la Escuela de Aprendices de Ensidesa, ahora convertidos en paseo fluvial y parque escultórico con el objetivo de estrechar los lazos entre arte e industria. Así pues, los restos de máquinas y las esculturas de acero que le dan nombre se sitúan en un terreno recientemente incorporado al espacio urbano, que se destina a ampliar los lugares de esparcimiento de la ciudadanía con fines sociales y culturales.

En efecto, la Ruta del Acero fue ideada a mediados de 2004 por un grupo de profesionales del metal formados en la antigua Escuela de Aprendices para mantener la unión entre la siderurgia y la ciudad.<sup>21</sup> Del interés despertado en la ciudadanía por este nuevo elemento patrimonial dan cuenta los comentarios, páginas *web* y *blogs* abiertos en internet a partir de la información de la prensa local y regional sobre el proyecto, el desarrollo, la inauguración y el uso de la ruta.<sup>22</sup> Su ejecución contó con el apoyo de la administración municipal y de la empresa privada, la siderúrgica Arcelor-Mittal Asturias, y con la colaboración desinteresada de trabajadores de la factoría y de los artistas.

La idea inicial de este parque escultórico surgía en el contexto de la conmemoración del cincuentenario de la Escuela de Aprendices de Ensidesa,<sup>23</sup> que había sido creada en 1954. La asociación constituida

20 Así queda recogido en las placas conmemorativas que jalonan el primer tramo de la ruta, dedicadas por la Cofradía del Colesterol al reconocimiento de figuras pertenecientes al campo de la Medicina y de las Letras.

21 La coordinación del proyecto corrió a cargo de Cirilo Capa Teixeira y Justo Manso Aragonese. Sobre los orígenes y móviles del proyecto, véase VV. AA.: *La Ruta del Acero*, Avilés, 2010.

22 CAMPO, E.: «Corazón siderúrgico, pulmón del arte», *Ine.es*, 13 de abril de 2010 (23/11/2011); BUSTO, F. del: «La ruta del acero completará un paseo artístico en la margen izquierda de la ría», *lavozdeaviles.es*, 13 de abril de 2010 (23/11/2011); CAMPO, E.: «Las primeras piezas de la ruta del acero se anclan esta tarde en la ría», *Ine.es*, 22 de abril de 2020 (23/11/2011); CAMPO, E.: «Las primeras piezas de la «ruta del acero» ocupan sus bases y todas estarán colocadas el lunes», *Ine.es*, 23 de abril de 2010 (23/11/2011); R.D.: «Comienza la instalación de las esculturas de acero de la ría», *lavozdeaviles.es*, 23 de abril de 2010 (23/11/2011); VALLINA, F.: «Avilés completa la ruta del acero «Transición», el antes y el después en la fabricación del acero», *Ine.es*, 27 de abril de 2010 (23/11/2011); SANTOS MARIETA, A.: «El arte de pasear», *lavozdeaviles.es*, 1 de mayo de 2010 (23/11/2011); APG: «Un paseo que enlaza acero, arte y ciudad», *Ine.es*, 22 de junio de 2010 (23/11/2011); BUSTO, F. del: «El paseo de la ría disfruta su alma de acero», *lavozdeaviles.es*, 22 de junio de 2010 (23/11/2011); JLG: «La ruta del acero se pasa al papel», *lavozdeaviles.es*, 28 de enero de 2011 (23/11/2011); <http://rutadelacero.blogspot.com> (23/11/2011); <http://chamoso.blogia.com> (23/11/2011); <http://franciscopriegue.blogspot.com> (23/11/2011).

23 El acto se rememora en dos placas conmemorativas ubicadas en el parque dentro del solar perteneciente al edificio demolido de la Escuela. Una de ellas se dedica en «Homenaje a los Aprendices de Ensidesa», según consta en su leyenda, y la otra a la propia Escuela: *1954-2004| En este lugar estuvo la Escuela de Aprendices de Ensidesa|1744 Aprendices*.



con motivo del evento fue la impulsora del proyecto, que perseguía dotar a los elementos industriales obsoletos, convertidos ya en chatarra, de una nueva vida artística. En torno al tema arte e industria giraron las actividades expositivas organizadas durante 2004,<sup>24</sup> al tiempo que se convocaba un concurso interno de escultura entre los antiguos alumnos de la Escuela de Aprendices, en el que resultó seleccionado Ricardo Mojardín, artista asturiano reconocido, profesor de la Escuela de Arte de Oviedo, y antiguo aprendiz de la Escuela de Aprendices de Ensidesa. Su obra *Hemisferios en equilibrio* supuso el inicio del parque escultórico de la Ruta del Acero, que comenzó también a nutrirse de las piezas industriales descontextualizadas procedentes del desmantelamiento de Ensidesa a las que se ha hecho referencia con antelación.

Desde la inauguración de esa escultura el día 20 de noviembre 2004, existe un paréntesis de cinco años hasta que el proyecto adquiere nuevo impulso a mediados de 2009 con el apoyo del Ayuntamiento. Es entonces cuando se deciden los autores a intervenir, por invitación directa y desinteresadamente, iniciándose los trabajos escultóricos durante el mes de noviembre con la colaboración de trabajadores siderúrgicos voluntarios en la factoría de ArcelorMittal. La instalación de

fig. 4. Ruta del Acero: escultura *Miscelánea* en convertidor de arrabio.

fig. 5. Ruta del Acero: *Vientos de acero*, escultura ubicada en la orilla de la ría frente a las instalaciones siderúrgicas de ArcelorMittal.

24 La más relevante fue la titulada *La industria y el arte*, que tuvo lugar en el Centro Municipal de Arte y Exposiciones CEMAE, entre el 3 de noviembre y el 6 de diciembre de 2004.



todas las esculturas en la senda tiene lugar entre los días 22 y 26 de abril y la inauguración de la Ruta del Acero se produce el 21 junio de 2010.<sup>25</sup>

### Unos artistas arraigados

Además de Ricardo Mojardín (Boal, Asturias, 1956), seleccionado en el concurso convocado en 2004 entre los antiguos aprendices, los restantes autores de las esculturas están relacionados de algún modo con la siderurgia o estrechamente vinculados a otra actividad de fuerte arraigo en Avilés, la cerámica, también tenida en cuenta por la presencia de material refractario en el proceso siderúrgico.<sup>26</sup> Buena parte de ellos son oriundos de Avilés y su entorno (Ramón Rodríguez, 1943; Luis Taboada, 1957; Truyés, 1960; Anabel Barrio, 1965) y todos se han formado, residen y tienen una fuerte vinculación con la ciudad, como Fidel Pena (Bustantigo, Asturias, 1960), Tomás Marbán (León, 1959) y Ricardo Mogo (Salamanca, 1955). Además de ese arraigo geocultural, todos tienen en común una trayectoria creativa ajena al campo de la escultura, lo que no ha sido obstáculo para conseguir con su intervención resultados muy dignos y representativos de un amplio espectro de lenguajes y de soluciones plásticas, además de transmisores siempre del vínculo con el acero.

Ramón Rodríguez es un artista con una larga trayectoria pictórica, continua labor de asesoramiento municipal, amplia presencia en la ciudad a través del arte público<sup>27</sup>, y un dilatado trabajo docente en su Escuela de Cerámica, de la que fue Director hasta su jubilación. Anabel Barrio se formó dentro del campo de la cerámica, sucedió a Ramón Rodríguez en la Dirección de la Escuela y es coautora con él de la escultura urbana *Recorrido*.<sup>28</sup> Los demás artistas están vinculados al trabajo de la siderurgia avilesina y son menos conocidos, si bien todos ellos tienen una trayectoria pictórica tras unos inicios autodidactas (Ricardo Mogo, Luis Taboada, Truyés) o una formación en la Escuela de Artes y Oficios de Avilés (Tomás Marbán, Fidel Pena).

Esta apuesta por artistas avilesinos constituye un reflejo del carácter abierto de la ciudad, que es capaz de impulsar simultáneamente lo internacional y lo local: proyecto de un arquitecto de la talla de Oscar Niemeyer y la obra de autores poco conocidos, pero capaces de hacer con su energía y entusiasmo un trabajo sentido que conecta directamente con la ciudadanía.

### Unas esculturas metafóricas

Por orden de ubicación desde su inicio, las esculturas de la ruta son *Desequilibrio*, de Ricardo Mogo; *Miscelánea*, de Tomás Marbán; *Vientos de*

25 Aunque la fecha de inauguración prevista era la del 11 de junio, las lluvias torrenciales obligaron a retrasarla al día 21 de ese mes. La placa conmemorativa del acto recoge la fecha prevista inicialmente, una mención a las entidades promotoras del proyecto, Ayuntamiento y ArcelorMittal Asturias, y un texto que resume la intención que impulsa su creación: *Las esculturas de esta ruta conforman una visión contemporánea del acero y de lo que ha venido suponiendo para Avilés. El arte, con su capacidad para expandirse más allá de los límites fabriles, permite abrir una reflexión sobre la industria como elemento transformador de la sociedad, sobre la versatilidad del acero como material reutilizable hasta el infinito, y todo ello en el mismo escenario donde durante varios años se formaron los aprendices de Ensidesa, protagonistas de una historia que sigue presente y es interpretada a través de estas obras.*

26 RODRÍGUEZ, R.: «Crónica de una obstinación: duros como el acero», en *La Ruta...*, op. cit., pp. 15-16.

27 Buena parte del arte público avilesino se relaciona con este artista, que es autor y/o diseñador, entre otras obras, de los murales *Centenario de la fiesta del bollo* (1993), *Homenaje a Carreño Miranda* (1997), *Pasionarias* (2002), *Mural de las ciudades hermanas* (2002), y *Cubavilés* (2007).

28 *Recorrido* fue realizada en 2008 con gres industrial y cerámica esmaltada para conmemorar el 25 aniversario de la Escuela de Cerámica de Avilés, en la que ambos autores han ejercido como docentes y directores.

fig. 6. Ruta del Acero:  
*La mano de Eva*,  
 resultado plástico  
 del reciclaje  
 de una pinza de grúa.



*Acero*, de Anabel Barrio; *Mano de Eva*, de Trujés; *Transición*, de Luis Taboada; *Hemisferios en equilibrio*, de Ricardo Mojardín; *Vulcano y Prometeo*, de Ramón Rodríguez; y *Alegoría de la Siderurgia*, de Fidel Pena. Todas ellas, salvo *Hemisferios en equilibrio* (2004), se realizaron entre noviembre de 2009 y abril de 2010 y se ubicaron en el emplazamiento elegido por sus autores dentro del solar de la antigua escuela, estableciendo unos enclaves escultóricos a lo largo de la ruta que estrechan los lazos con la naturaleza del entorno fluvial y las chimeneas e instalaciones de Arcelor-Mittal [fig. 5]. Sus proporciones oscilan entre los 5 y los 8 m en su dimensión máxima,<sup>29</sup> de acuerdo con la escala exigida por el lugar de emplazamiento y con la posibilidades permitidas por las piezas industriales reutilizadas.

Se trata de creaciones que responden a una actitud romántica, evocadora de la siderurgia como motor de desarrollo e impulsora de un posicionamiento creativo que recurre al acero como elemento identitario de la ciudad. En este sentido, el acero es en ellas bastante más que un soporte matérico y constituye un verdadero referente geocultural y social. Por ello, aunque su manipulación difiera y dé origen a resultados plásticos muy diversos, en todos los casos prevalece el protagonismo connotativo de la materia, su pervivencia más allá del desecho que sucedió a la función industrial primigenia, su capacidad para dar forma a soluciones plásticas de valor estrictamente estético y su fuerza para redefinir el nuevo espacio de esparcimiento de los avilesinos.

Partiendo de esa común valoración del acero como elemento significante, los elementos integrados en la ruta responden a dos tipos de intervención y valorización. Por una parte están las piezas obsoletas y descontextualizadas de Ensidesa a las que me he referido anteriormente, cuya ubicación sin intervención artística dentro de la ruta en 2004 responde a una defensa y puesta en valor de algunos restos del patrimonio perdido. Por otra, está la que ahora nos ocupa, de naturaleza plástica, que supone la reutilización de otros elementos siderúrgicos para crear esculturas y convertir el antiguo espacio industrial en *locus* artístico.

<sup>29</sup> Sus medidas aproximadas, por orden de emplazamiento y de cita en este trabajo, son 5,5 x 4,5 x 1 m; 4 x 4 x 6 m; 4 x 5,5 m; 2,8 x 1 x 2,7 m; 7,7 x 2 x 4,6 m; 8 x 1 x 0,10 m; 4,7 x 1 x 1,3 m; 5 x 4 x 7 m (en VV. AA.: *La Ruta...*, *op. cit.*, 2010).



Dentro de esta última puesta en valor artístico del acero, existen procesos creativos y resultados diferentes en función de las características volumétricas, formales y texturales del elemento industrial reutilizado y del comportamiento conceptual y técnico de los artistas. En este sentido, coexisten en la ruta lenguajes abstractos y figurativos; racionalistas y expresionistas; que valoran la forma industrial primigenia o la intervienen y transforman; que potencian las texturas oxidadas de la materia o le dan nuevo acabado cromático.

Salvo por la intención connotativa y el origen del material, poco tienen en común *Hemisferios en equilibrio*, *Alegoría de la siderurgia* y *Vulcano* y *Prometeo*, representativas de dos soluciones plásticas opuestas: racionalistas, geométricas y de composición liviana las dos primeras; subjetiva, expresionista y de gran potencia volumétrica la tercera.

*Hemisferios en equilibrio*, la primera escultura colocada en la ruta, se realizó con material siderúrgico fabricado expresamente para ella y no aprovechado como en las restantes. Se trata de una estructura vertical y mínimo tratamiento formal, cuyo planteamiento plástico gira en torno a la búsqueda del equilibrio compositivo y cromático de formas geométricas configuradas por una plancha trapezoidal alargada de acero corten y dos semiesferas de acero inoxidable. Aunque la objetividad morfo-compositiva no lo evidencie, la obra fue concebida como metáfora de la Escuela de Aprendices (árbol cargado de frutos).<sup>30</sup>

La contención geométrica rige también *Alegoría de la siderurgia*, que se construye con seis planchas rectangulares de acero de distinto tamaño, dispuestas perpendicularmente y en abanico, y como ella tampoco renuncia al sentido connotativo. Trata de evocar la transformación sufrida por el acero a lo largo del proceso siderúrgico, y lo hace mediante el empleo simbólico del color (del rojo al amarillo), mediante la inclinación, secuenciación dinámica y gradación ascendente de los elementos compositivos, e incluso mediante la elección del conglomerado de cok para la base de la escultura.

Frente a la contención de formas de las esculturas anteriores, *Vulcano* y *Prometeo* opone toda la expresividad, potencia volumétrica y fuerza textural de la materia primigenia. Se trata de dos enormes piezas de acero y material cerámico refractario procedentes de puertas de horno que son elevadas a la categoría artística sin apenas intervención, poniendo en valor plástico y conceptual su costra, rugosidades y agrietamientos, con el único añadido de un cromatismo simbólico (rojo, naranja y amarillo) en los remaches de refuerzo que jalonan sus volúmenes.

Otro grupo de esculturas, *Miscelánea*, *Vientos de acero*, *La mano de Eva* y *Transición*, tienen en común el uso de elementos industriales dotados en sí mismos de formas sugerentes y llamativas. Ruedas, hélices e incluso una pinza de grúa, a modo de monumentales *objets trouvés* que mantienen su forma primigenia, pero con una reinterpretación conceptual, compositiva y cromática que redundan en el nuevo sentido estético, conforman un grupo rico en variantes plásticas.

Unas son livianas, ascendentes y dinámicas (*Vientos de Acero*), otras constructivas y rotundas (*Transición*), definidoras de espacios (*Miscelánea*) o cargadas de guiños figurativos y de sentido del humor (*La mano de Eva*), y siempre llamativas y luminosas con su intenso colorido. El carácter amable y lúdico destaca también en *Desequilibrio*, construcción de planchas de acero troqueladas y pintadas a modo de cartas de naipes, que da cuenta una vez más de las posibilidades infinitas ofrecidas por el acero en la creación artística.

Como las comentadas con anterioridad, todas constituyen una metáfora de la siderurgia, que en *La mano de Eva* [fig. 6] remite a través del reciclaje de una pinza de grúa a la actual empresa Ar-

30 VV. AA.: *La Ruta...*, op. cit., p. 54.

celorMittal otorgando el fruto del trabajo a la ciudad. Contribuyen de este modo a mantener vivo el recuerdo del pasado y a valorar lo que la industria del acero ha supuesto y aún supone para la ciudad. Pero también contribuyen a recuperar un terreno degradado, convertido ahora en espacio natural y cultural ampliamente frecuentado por la ciudadanía.

### Una senda identitaria

No es esta la primera senda escultórica que se crea en las ciudades asturianas en espacios regenerados y recién incorporados para uso y disfrute público. Gijón iniciaba una senda artística en su costa en 1990 con la instalación del *Elogio del Horizonte* de Eduardo Chillida, seguida poco después de piezas tan emblemáticas para la ciudad como *Nordeste* (1994), de Joaquín Vaquero Turcios, o *Sombras de Luz* (1998), del escultor asturiano Fernando Alba, entre otras muchas que actúan como enclaves artísticos desde los que asomarse al mar.<sup>31</sup> Otras pequeñas villas costeras crearon también sus propuestas de recorridos artísticos, como Candás, con su Parque escultórico, o Vegadeo, con su Ruta de los Puentes. La puesta en valor cultural y natural de los enclaves es común a todas ellas, pero la Ruta del Acero de Avilés se singulariza por la intención identitaria con el pasado industrial.

Esa intención pone de relieve la situación paradójica experimentada en la ciudad en el plano patrimonial, puesto que la destrucción de los vestigios industriales ha sido prácticamente simultánea a la creación de nuevos patrimonios que pretenden mantener la memoria de lo desaparecido. Baste recordar, por citar dos de los ejemplos más recientes, que cuando en 2007 se derribaba la Térmica de Ensidesa, hacía ya tres años que existía el proyecto y se había inaugurado la primera escultura de la identitaria Ruta del Acero, y que cuando en 2010 se elegía el acero corten con intención connotativa para la pasarela del Niemeyer, no se reparaba en los graves daños que su diseño y emplazamiento causarían al edificio de la antigua Pescadería.

Sin duda podrían haber existido en Avilés otros modelos de regeneración menos destructivos, orientados a la conservación y patrimonialización del imponente complejo siderúrgico de altos hornos de Ensidesa. No se ha podido, sabido o querido hacer, se ha optado por otras vías, que ahora se comentan. Aun así, sin exculpar de errores o de dejaciones, es justo reconocer que la cultura y el arte han estado presentes en gran parte de los proyectos arbitrados en la ciudad para encontrar un futuro mejor, y la Ruta del Acero se muestra dentro de esos proyectos como un buen ejemplo del Avilés actual, con su guiño a la tradición a través de los materiales industriales, y dando muestras de creatividad y modernidad a través de las soluciones plásticas de sus esculturas.

31 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S. / MORALES SARO, M.C.: «La fachada marítima de la ciudad de Gijón (1990-2006). Regeneración y creación de un patrimonio urbano, arquitectónico y artístico», en *Colloque Universitaire internationale et pluridisciplinaire Identité maritime et évolution du coeur des villes atlantiques (XVI-XXI)* (8, 9 y 10 de junio de 2006), Saint-Nazaire-Nantes, 2006; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S.: «Un nuevo arte para Gijón: compromiso público y usurpación retórica», en MORALES SARO, M.C. (coord.): *El waterfront...*, op. cit., 2010, pp. 61-107.

# 05

MARÍA ISABEL ÁLVARO ZAMORA  
JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ

Universidad de Zaragoza

**Coros altos de madera  
renacentistas  
en iglesias oscenses:  
Sinués, Borau, Coscojuela  
de Sobrarbe,  
Llert y Saravillo**

### Coros altos de carpintería en Aragón. Ejemplos conservados y evolución formal

Los coros altos de carpintería fueron uno de los tipos de obra encargados a los fusteros, especializados en el ensamblaje de todo tipo de cubiertas de cierre y armaduras destinadas a servir como suelo holladero. Con esta última función se montaban las estructuras de madera destinadas a este uso litúrgico, de las que se conservan abundantes ejemplos en iglesias aragonesas, mudéjares, tardogóticos y renacentistas.

Nuestro trabajo de inventario de la carpintería aragonesa<sup>1</sup> nos ha permitido reunir y catalogar esta tipología de obra así como extraer los rasgos que la caracterizan en cada momento. Así, los coros altos mudéjares se corresponden cronológicamente con los siglos XIV y XV, siendo el más antiguo el de la ermita de la Virgen de Cabañas, en La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), de hacia mediados del Trescientos, y el que presenta la peculiaridad de disponerse tan sólo sobre el espacio de los pies de su nave derecha, conformando una pequeña tribuna elevada. Hay que reseñar a continuación el coro de la antigua iglesia de San Román (hoy ermita de la misma advocación), en La Puebla de Castro (Huesca), que habría que situar hacia fines del siglo XIV, y hay que mencionar, finalmente, los grandes coros conservados en varias iglesias de la comarca de Calatayud, como son el de Santa María de Maluenda, obrado entre 1400 y la primera década del siglo XV por el maestro Yuçaf Adolmalih; el de Santa Tecla de Cervera de la Cañada, acabado por Mahoma Rami, en 1426; el de San Félix de Torralba de Ribota, atribuido a este mismo maestro y fechado igualmente en la segunda década del Cuatrocientos; y el de la Virgen de Tobed, realizado por el taller de Mahoma Calahorrí, con idéntica cronología.<sup>2</sup> En cuanto a su estructura, todos ellos son alfarjes

- 1 Proyecto I+D (HUM2005-04996), concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación, con el tema: *Inventario y catalogación de la carpintería mudéjar aragonesa*, con un equipo constituido por los profesores de la Universidad de Zaragoza, María Isabel Álvaro Zamora (Investigadora Principal), Javier Ibáñez Fernández y Jesús Criado Mainar, y desarrollado a lo largo de los años 2006-2008. Una vez terminado el mencionado Proyecto, se consideró necesario ampliar su contenido e inventariar también otros ejemplos de carpintería tardogótica y renacentista, como los coros estudiados, llevando a cabo esta investigación en el marco del Grupo Consolidado «Patrimonio Artístico de Aragón» (cofinanciado por el Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo, Programa Operativo, 2007-2013).
- 2 Puede verse como obra de referencia: BORRÁS GUALIS, G.M.: *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja / Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Zaragoza, 1985. Allí se incluye más bibliografía sobre el tema.



de gran dimensión con el suelo transitable y las vigas vistas, tendidas a gran altura entre el hastial occidental del templo y uno o más arcos de obra, que, salvo alguna excepción, se proyectan en voladizo hacia la nave, configurando un rafe sencillo o doble, apeado sobre canes aquillados de tradición islámica, y se cierran mediante un antepecho del mismo material o de yeso calado. Predomina en todos ellos la decoración pintada, con colores planos, intensos y contrastados, y en su repertorio ornamental se conjugan los motivos de tradición islámica con los propios del muestrario gótico (lacerías y otros temas geométricos, atauriques y otros motivos vegetales naturalistas, escritura cúfica y letras o inscripciones góticas, animales reales y fantásticos, heráldica y, excepcionalmente, alguna escena figurada).

Por su parte, los coros altos tardogóticos se sitúan entre las décadas finales del siglo XV y los primeros años del siglo XVI. Destacan sobre todo los ejemplos conservados en varias iglesias de las Altas Cinco Villas, que parecen haber sido obra de un mismo taller itinerante, como son los coros de las parroquiales de San Martín de Tours de Undués de Lerda (Zaragoza), de Nuestra Señora de la Asunción de Navardún (Zaragoza) –conocido únicamente a través de una fotografía por haber sido desmontado coincidiendo con la restauración de la iglesia– y de San Millán de Petilla de Aragón (enclave navarro en esta misma comarca zaragozana).<sup>3</sup> A ellos habría que añadir el coro de la iglesia de San Esteban de Sigüés (Huesca), de factura muy tosca y aparentemente rehecho imitando otro anterior, similar a los antes citados. Hay que incluir además, otros dos coros existentes en la comarca de Sobrarbe, el de la iglesia parroquial de San Pedro de Villanova (Huesca), cercano formalmente a los ejemplos primero citados y conocido tan sólo por una fotografía,<sup>4</sup> tomada antes de que fuera eliminado en la restauración del templo,<sup>5</sup> y el de la iglesia del Santuario de Nuestra Señora de Bruis, en Palo (Huesca), levantado hacia finales del siglo XV. También en este caso se trata de alfarjes con suelo holladero situados a los pies de sus respectivas iglesias, que descansan sobre grandes jácenas tendidas perpendicularmente al eje de la iglesia, se proyectan casi siempre en voladizo hacia la nave, y se cierran mediante antepechos de este mismo material; sin embargo, la diferencia más significativa respecto a las anteriores obras mudéjares estriba en que en estos coros tardogóticos se sustituyen los canes aquillados de tradición islámica por otros tallados en forma de figuras humanas, animales o seres demoníacos, procedentes de la tradición medieval cristiana. Además, la decoración cambia, cobrando la talla un total protagonismo, tanto en relieve como calada, de forma que la policromía adquiere un papel secundario, sirviendo básicamente para destacar las labores recordadas sobre los fondos y para precisar algunos detalles. El repertorio ornamental adopta el lenguaje del gótico final, incorporando motivos de claraboya (cuadrilóbulos con rosetas, temas de vejiga de pez), columnillas y arcos con tracerías flamígeras, así como otros motivos *al moderno*, y sólo en algún caso excepcional (Palo), subsiste algún motivo ornamental que podríamos calificar como residual (cenefa pintada con puntas de flecha y pretil de cierre calado con estrellas de ocho puntas).

Finalmente, los coros altos renacentistas se realizaron entrado ya el siglo XVI. El ejemplo más destacado es el de la iglesia de Santa Ana de Mianos (Zaragoza), obrado por el maestro Picart (artífice francés conocido también con los nombres de Picart Carpentier, Medardo de Picardía o Medard Carpentier) entre 1548 y 1549, a la vez que la techumbre de par y nudillo que cubre su nave,

3 ÁLVARO ZAMORA, M.<sup>ª</sup> / IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. / CRIADO MAINAR, J.: «El coro de la iglesia parroquial de Undués de Lerda (Zaragoza)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 107, Zaragoza, Ibercaja (2011), pp. 7-32.

4 ARCO GARAY, R. del: *Catálogo monumental de España. Huesca, Huesca, 1942*, t. I, p. 284, y t. II, fig. 713. La fotografía aportada por Del Arco es el único testimonio que nos queda de este coro, muy parecido a los de Undués de Lerda, Petilla de Aragón y Navardún.

5 GARCÍA GUATAS, M. (dir.): *Inventario artístico de Huesca y su provincia, t. III. Partido Judicial de Boltaña, vol. II*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, p. 523. Se indica que, al hacerse el inventario estaba *en restauración desde 1975* y que *tenía coro alto de madera a los pies*, que debió de eliminarse en dicha intervención.

configurando de este modo uno de los conjuntos de carpintería renacentista más importantes de Aragón.<sup>6</sup> No menos interesantes son los coros altos de las iglesias de San Pedro de Sinués y de Santa Eulalia de Borau (Huesca), sitios también en la comarca de la Jacetania, y los de las parroquiales de San Miguel de Coscojuela de Sobrarbe, de San Esteban de Llert, de San Esteban de Sin y de La Asunción de Saravillo (Huesca), todos ellos sitios en el área oriental oscense y realizados entre mediados y finales del siglo XVI. Este grupo de armaduras corales comparten igualmente unas características generales comunes, expresivas de la evolución sufrida en el Quinientos. Estructuralmente siguen siendo alfarjes, tendidos sobre grandes vigas maestras transversales al eje de las iglesias, que se cierran con pretiles del mismo material; sin embargo, algunos de ellos muestran ciertas innovaciones en su planta, como son su ampliación por la inclusión de balconillos volados laterales o por la adición de escaleras de acceso. En lo ornamental sigue dominando el trabajo de talla, tal y como se había impuesto en los coros precedentes, de modo que la policromía desaparece o se aplica con la exclusiva función de destacar las labores talladas, a la vez que se asume el repertorio clásico, compuesto por columnas abalaustradas, pilastras, órdenes, frisos, grutescos, acantos y otros temas *al romano* (el mismo muestrario que era empleado coetáneamente por los mazoneros en las estructuras de los retablos), abandonando, salvo excepciones (Coscojuela de Sobrarbe), la superficie del alfarje propiamente dicho (que había sido el campo decorativo principal de los coros altos mudéjares, y que ya había ido disminuyendo en importancia en los coros tardogóticos) para concentrarse sobre sus superficies más visibles, como son las jácenas frontales de la armadura y los antepechos superiores de cierre.

De los tres grupos corales que acabamos de comentar, son los ejemplos mudéjares los que han sido objeto de mayor número de estudios, siendo por el contrario muy recientes las publicaciones relativas a algunos de los coros tardogóticos y renacentistas<sup>7</sup>. De ahí que nos centremos ahora en algunas de estas armaduras no estudiadas y prácticamente desconocidas, como son los coros altos renacentistas de las iglesias de Sinués, Borau, Coscojuela de Sobrarbe, Llert y Saravillo, por considerar que componen un patrimonio artístico escasamente valorado, que se encuentra en peligro de desaparecer y que es necesario conservar.

### El coro alto de la iglesia de San Pedro de Sinués

El pueblo de Sinués se localiza en el valle de Aísa, uno de los valles que desembocan en la Canal de Berdún, recorrida por el río Aragón, verdadero eje vertebrador del territorio de la Jacetania. Su iglesia parroquial está dedicada a San Pedro y es un edificio tardogótico, comenzado hacia mediados del siglo XV y completado en 1584 (tal y como figura grabado al exterior), que vino a sustituir a otro románico anterior, del que se conserva el crismón. Presenta nave única, con cabecera poligonal y dos tramos, y otras tantas capillas abiertas en uno de sus lados. La portada de acceso y los cierres de piedra calados de sus vanos exteriores pertenecen a su primera etapa constructiva, en tanto que sus bóvedas de crucería estrellada y de terceletes, y la capilla de los Aísa, corresponden ya al Quinientos. Precisamente esta capilla, segunda desde el presbiterio, tiene el interés de ser la única influencia cono-

6 ÁLVARO ZAMORA, M<sup>º</sup>I / CRIADO MAINAR, J. / IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: «La techumbre de la iglesia parroquial de Santa Ana de Mianos (Zaragoza). 1548-1549», en VÉLEZ CHAURRI, J.J. y otros (eds.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portillo*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 129-140.

7 Véanse n. 3 y n. 6.



cida de la portada de la capilla de San Miguel de la catedral de Jaca, de Juan de Moreto, aunque con una formulación mucho más sencilla y retardataria.<sup>8</sup>

La iglesia de Sinués conserva su coro alto a los pies [figs. 1, 2 y 3], obra de hacia mediados del siglo XVI, un amplio alfarje de madera de pino policromada (rojo, verde y dorado), compuesto por tres grandes jácenas, transversales a su eje longitudinal, sobre las que descansan quince vigas de menor escuadría y la tablazón correspondiente, un antepecho de cierre y una amplia escalera de subida, que concluye en un monumental marco de puerta (7,66 m ancho sin la escalera, 4,656 m largo con el rafe, 6,956 m largo con la escalera y 1,065 m altura del pretil del coro).

Las jaldetas o vigas menores no recibieron más ornamentación que las sencillas molduras que las perfilan longitudinalmente, dado que el trabajo decorativo de talla se concentró sobre los pretilos del coro y escalera, y en la puerta. El antepecho del primero muestra una disposición arquitectónica, compuesta por doce pilares cuadrados, ornados con pilastras jónicas con fustes decorados a *candelieri*, entre parejas de balaustres torneados, rematados con un apoyamanos horizontal en forma de cornisa progresivamente volada, adornada con denticulos, alero liso y cimacio con cenefa vegetal, siguiendo el esquema habitual del jónico romano; el hueco central se cierra mediante un panel ornamentado con un escudo de cueros recortados y cintas que acoge las llaves de San Pedro, titular de la iglesia. Por debajo de este pretil discurre un rafe volado sobre ménsulas clásicas en forma de voluta y, bajo este, se sitúa la jácena de apoyo, ambos enteramente ornamentados con motivos tallados que reproducen diversas composiciones de grutescos con jarrones y cintas flanqueados por delfines, perfiladas por cenefas con temas vegetales, denticulos y cuentas.

El antepecho de la escalera presenta por el contrario una disposición cerrada, que se inicia con un pilar concluido con un voluminoso pomo (posterior) y se decora con seis paneles, en los que se repite una misma composición de cintas y acantos en simetría, dibujada en esviaje, perfilada con cenefas de denticulos y cuentas, y concluida con un apoyamanos redondeado. El marco de una puerta sirve para destacar de manera monumental el acceso al coro, compuesto por dos dinteles con pilastras jónicas y rematado mediante el correspondiente entablamento, con arquivoltas ornamentado con cuentas, friso corrido con una cenefa de jarrones y delfines enlazados, y cornisa con denticulos, seguida de alero liso y cimacio con motivos vegetales tallados. En conjunto presenta una bastante aceptable conservación, aunque requeriría ser restaurado.

La revisión detallada de esta obra de carpintería requiere que tratemos diversas cuestiones de interés, que la relacionan, tal y como iremos viendo después, con los escultores y mazoneros Juan de Moreto y Pedro de Lasaosa.

Llegados a este punto, tenemos que comenzar recordando lo que supuso la instalación en Aragón del escultor florentino Juan de Moreto (Giovanni di Moreto)<sup>9</sup>, uno de los impulsores del primer Renacimiento junto con los Morlanes, padre e hijo, Damián Forment y Gabriel Joly. Presente en la capital aragonesa desde 1518-1519, coincidiendo con el establecimiento de la Corte de Carlos I, y, quizás, por invitación del consejero real Juan de Lasala, de este habría de recibir poco después su primer y más importante encargo, la realización de la capilla de San Miguel en la catedral de Jaca (1520-1523). Esta obra, que suponía la fábrica de su portada, retablo y cubierta, la emprendería

8 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: «Una aproximación a las artes en la Jacetania entre el gótico y el renacimiento», en ONA GONZÁLEZ, J.L. / SÁNCHEZ LANASPA, S. (coords.): *Comarca de La Jacetania*, Colección Territorio, 12, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2004, p. 154.

9 ÁLVARO ZAMORA, M<sup>ª</sup>I.: «La evolución formal de la escultura en Aragón: del Renacimiento al Romanismo», y MIÑANA RODRIGO, M<sup>ª</sup>L.: «Moreto, Juan de», en ÁLVARO ZAMORA, M<sup>ª</sup>I. / BORRÁS GUALIS, G.M. (coords.): *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar / Ibercaja, 1993, pp. 113-127 y 237-249, respectivamente.



fig. 1. Iglesia parroquial de Sinués (Huesca). Coro alto.

en colaboración con el taller de Gil Morlanes hijo (que a su vez incorporó a Juan de Salas), siendo de su mano la portada así como el diseño del resto del encargo, en los que demostró que se trataba de un artista plenamente formado, que traía consigo el nuevo lenguaje italiano que conocía bien tanto en forma como en significado, que era capaz de hacer un uso correcto de lo arquitectónico en el diseño de las mazonerías, que dominaba la técnica de trabajo en diferentes materiales y que era un excelente imaginero. Su trabajo en la catedral jacetana, uno de los ejemplos más destacados de toda la escultura aragonesa y peninsular del Quinientos, habría de tener una influencia decisiva sobre la escultura de su época, particularmente por su capacidad como mazonero que le hizo jugar un papel fundamental en la configuración del retablo renacentista de la primera mitad de siglo en cuanto a estructura y repertorio ornamental.<sup>10</sup> Por todo ello, su actividad en la capital altoaragonesa tendría dos vías de influencia en el entorno jacetano: una, a través de los artistas que trabajaron, se formaron o tuvieron algún contacto con él, y, otra, al convertirse en un modelo y referente del que copiaron otros talleres de escultura posteriores. Precisamente, Pedro de Lasaosa se encuentra entre los escultores relacionados con Moreto desde sus años de tra-

10 SERRANO, R., / MIÑANA, M<sup>a</sup>L. / HERNANDEZ, Á. / CALVO, R. / SARRIÀ, F.: *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Colección Estudios y Monografías, 19, Zaragoza, Departamento de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón, 1992, pp. 109-129. CRIADO MAINAR, J.: *Las Artes Plásticas del segundo renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turisonenses / Institución Fernando el Católico, 1996, p. 140.



figs. 2 y 3. Iglesia parroquial de Sinués (Huesca). Detalles del coro alto.

bajo en Jaca. Documentado entre 1527 y 1547, se le supone oriundo de esta misma zona altoaragonesa, y vinculado de algún modo con el maestro florentino (pudo estar integrado en su taller), pues en él confiaba en la primera fecha citada el cobro de los últimos pagos que debía recibir por el encargo de la capilla del mercader Lasasoa. Años después, y tras haber formado parte del taller de Damián Forment, Lasasoa volvería a ligarse con Juan de Moreto mediante el contrato de compañía que firmaron a tercias con Miguel de Peñaranda, en 1536, para afrontar de manera conjunta diferentes encargos. Por otra parte, la única obra documentada que conocemos de Lasasoa, el retablo de Santa Ana y la Virgen, de Montmesa (Huesca), encargado en 1537, demuestra la asimilación de las soluciones estructurales y del vocabulario ornamental de Moreto, regresando en este mismo año a Jaca, donde aparece documentado hasta 1547, donde instaló su taller en la calle de Valencia<sup>11</sup> y desde donde debió desarrollar su trabajo como escultor y mazonero, del que, por otra parte, apenas existen noticias, aunque se le atribuyen algunas obras, como el retablo de la Anunciación de la catedral jacetana y el retablo mayor de la iglesia de Fago (Huesca).<sup>12</sup>

El coro alto de Sinués aparece pues ligado a ambos escultores y a algunas de las obras citadas. En este

11 HERNANDEZ MERLO, Á.: «Pedro de Lasasoa. Retablo de Santa Ana de Montmesa», en ÁLVARO ZAMORA, M<sup>º</sup>I. / Borrás Gualis, G.M. (coords.): *La escultura...*, op. cit., pp. 290-291.

12 MIÑANA RODRIGO, M<sup>º</sup>L.: «Lasasoa, Pedro», en ÁLVARO ZAMORA, M<sup>º</sup>I. / BORRÁS GUALIS, G.M. (coords.): *La escultura...*, op. cit., pp. 216-219. MOREAU, PH.: «La iglesia y el retablo mayor de San Andrés de Fago en el siglo XVI», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés, Alcañiz, 24-26 de septiembre de 1987*, Colección Actas, 15, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 351-376.

sentido, debemos destacar el sencillo y a la vez claro diseño elegido para todo el frente del coro estudiado, articulado por pilares con pilastras jónicas, que sirven para conformar las líneas básicas del antepecho superior y la puerta, dotándolo de una trama ordenada y bien proporcionada (la medida del primero se duplica en la segunda), según un modo de hacer que había sido introducido por Moreto en Jaca. Lasaosa lo adoptaría, dentro de sus limitaciones, y lo aplicaría en sus retablos, en los que también usó con preferencia la pilastra, como aparece en el sotabanco y banco del retablo de Santa Ana y la Virgen de Montmesa (Huesca), y en el banco, cuerpo del retablo y remate de los atribuidos retablos de la Anunciación de la catedral de Jaca y de San Andrés de Fago (Huesca). Pero la relación entre el conjunto coral que comentamos y Lasaosa es todavía mayor si se considera que en el mencionado retablo de Jaca eligió el mismo orden jónico para articular la casa del remate que el que se usó en el coro de Sinués, un modelo muy característico, sin ábaco, con las volutas del equino en forma de cinta, cenefa de ovas y banda con acanaladuras previa al collarino, tratándose en ambos casos de un jónico inspirado en los dibujos que sobre este orden publicara Diego de Sagredo, en 1526.<sup>13</sup>

Por otra parte, varias de las decoraciones talladas en el coro de Sinués derivan directamente del repertorio moretiano adoptado por Lasaosa. Así, el característico diseño de jarrón alargado triangular, con o sin rayas diagonales y con frutos circulares, que aparece en los *candelieri* de las pilastras del pretil de Sinués, se repite en las ornamentaciones de la mazonería del retablo de Fago (Huesca);<sup>14</sup> y, del mismo modo, las composiciones con este tema y delfines, y los delfines enlazados en simetría entre cintas y acantos de los tableros entre las ménsulas y de la jácena de Sinués, se encuentran también en el retablo de Montmesa.<sup>15</sup>

Algo similar sucede con el tema de las cintas enlazadas formando una doble ese en simetría del pretil de la escalera del coro sinuesino, que resulta idéntico al usado reiteradamente por Moreto, por ejemplo, en los remates laterales del retablo de la Concepción y del Crucifijo de la catedral de Tarazona (Zaragoza),<sup>16</sup> constituyendo un motivo que asimismo empleó a menudo Lasaosa en el repertorio de grutescos de sus trabajos de Montmesa y Jaca.<sup>17</sup>

Finalmente, el escudo de cueros recortados con cintas que incluye las llaves de San Pedro en el coro estudiado, sigue el modelo usado por Moreto para incluir las armas de los Lasala en su capilla de la catedral de Jaca, un motivo que Lasaosa aplicaría también con variaciones en sus retablos.

Hay que recordar por fin que, tal y como avanzábamos al principio, la embocadura de la capilla de los Aísa de la iglesia de Sinués constituye en cuanto a su composición la única influencia conocida de la portada de San Miguel de Jaca de Moreto, mostrando además en las pilastras que la flanquean una decoración de candelabros inspirada en aquella e igual a la que adorna las pilastras de su coro alto, con lo que esta coincidencia parece sugerir que fuera un mismo artista el que interviniera de algún modo en el diseño de ambas obras.

Todo lo hasta aquí expuesto nos lleva pues a plantear como hipótesis que fuera el propio Pedro de Lasaosa, seguidor de Moreto, activo en Jaca, regular escultor pero buen mazonero, quien se encar-

13 SAGREDO, D. de: *Medidas del Romano*, Toledo, 1526 (1ª ed.).

14 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, *op. cit.*, p. 132, fig. 78.1. Se trata de un motivo derivado de Moreto, que puede verse en las pilastras laterales y en las de las hornacinas de la portada de la catedral de Jaca.

15 MIÑANA RODRIGO, M<sup>ª</sup>L.: «Lasaosa...», *op. cit.*, figura en p. 217.

16 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, *op. cit.*, p. 65, fig. 10.

17 MIÑANA RODRIGO, M<sup>ª</sup>L.: «Lasaosa...», *op. cit.*, figuras en pp. 217 y 218; y HERNANDEZ MERLO, Á.: «Pedro de Lasaosa...», *op. cit.*, pp. 290-291.



gara de su realización hacia mediados del siglo XVI (constan noticias documentales hasta 1547), una hipótesis plausible, a falta de la documentación que lo confirme.<sup>18</sup>

Lo singular de la planta del coro de Sinués, en la que se monumentaliza el mueble litúrgico tradicional, se comprende mejor si tenemos en cuenta cómo eran la mayor parte de los coros altos de la época, parecidos con bastante probabilidad al que se encargaba en 1528 a Juan de Bernués, fustero de Jaca, para la iglesia de Ara (también en la comarca de la Jacetania), indicándole que fuera como el de la iglesia de Los Corrales (en la Hoya de Huesca).<sup>19</sup> Ambos coros han sufrido transformaciones con el paso del tiempo, pero creemos que todavía conservan algunos de los balaustres originales y, sobre todo, mantienen el diseño de su antepecho primitivo, tendido de lado a lado, en el que se alternaban pilares cuadrados con grupos de balaustres torneados, completados con el apoyamano superior.

### El coro alto de la iglesia de Santa Eulalia de Borau

Borau se encuentra en el valle de su mismo nombre, paralelo al de Aísa y cercano como este y la población de Sinués a la que acabamos de referirnos, a Jaca, capital de la Jacetania. Su iglesia parroquial, dedicada a Santa Eulalia, se levantó entre 1559 y 1560 por mediación de Martín de Sarasa, infanzón jaqués, encargándose de su fábrica al maestro Juan de Landerrí, que ya había intervenido unos años antes en la construcción del claustro de las benedictinas de esta misma ciudad altoaragonesa (1554-1555) y que habría de hacerse cargo algo después de la obra de la capilla de la Trinidad en su catedral (1570-1575),<sup>20</sup> fundada por el mismo Martín de Sarasa y su esposa, Juana de Aranda, en 1569.<sup>21</sup> Prueba de su trabajo al frente de las obras de Borau, es que, en 1560, Landerrí certificaba ante notario el cobro de una de las cantidades estipuladas como parte de pago por su construcción, siendo ya vecino de Sádaba, donde con bastante probabilidad estaba obrando en su iglesia.<sup>22</sup>

El nuevo templo de Borau vino a sustituir a otro anterior románico, del que asimismo se ha conservado un timpano con crismón,<sup>23</sup> configurando Landerrí una iglesia de una sola nave, con tres tramos, cabecera poligonal, capilla poco profunda en el lado izquierdo del presbiterio y coro alto a los pies, cubierta con bóvedas de crucería, que, sin embargo, no han llegado hasta nosotros por haber sido sustituidas en el siglo XVIII por las bóvedas encamionadas actuales, disponiendo su portada y torre en el lado meridional. Paralelamente a la elevación del nuevo edificio se dotaba al templo del mobiliario litúrgico necesario, consistente en dos retablos, el mayor, bajo la advocación de su titular, Santa Eulalia, y otro dedicado a San Pedro, realizados entre los años 1568 y 1571 por

18 Se ha consultado sin resultados los siguientes archivos: el Archivo Diocesano de Jaca [ADJ], donde sólo se conservan libros parroquiales de Sinués posteriores al siglo XVI (Cinco Libros desde el siglo XVIII y de cuentas parroquiales desde el XIX) y el Archivo de Protocolos Notariales de Huesca [AHPNH], donde se han revisado los notarios de Jaca de las fechas que nos interesan.

19 AHPNH: Juan de Orante, notario de Jaca, 1528, f. 13r (Jaca, 6 de agosto de 1528). Agradecemos a Manuel Gómez Valenzuela el habernos proporcionado esta noticia.

20 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: «Una aproximación ...», y ONA SÁNCHEZ, J.L. / SÁNCHEZ LANASPA, S.: «Municipios...», *op. cit.*, pp. 158 y 326, respectivamente.

21 BUESA CONDE, D.J.: «Catedral de Jaca», en BUESA CONDE, D.J. (dir.): *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, p. 79, n. 88.

22 AHPNH: Jerónimo de Arguis, notario de Jaca, 1560, ff. 77r-78r (Jaca, 18 de mayo de 1560).

23 ONA SÁNCHEZ, J.L. / SÁNCHEZ LANASPA, S.: «Municipios...», *op. cit.*, p. 326.



fig. 4. Iglesia parroquial de Borau (Huesca). Coro alto.

Leonardo y Lope de Labárzana, padre e hijo, escultores de Sangüesa.<sup>24</sup> Además, es muy probable que este mismo taller realizara los soportes de madera tallada y policromada para lámparas que cuelgan a ambos lados de la embocadura del presbiterio.

Paralelamente se habría de encargar y montar su coro alto [figs. 4 y 5], tendido sobre el último tramo de la iglesia, con acceso a través de una escalera excavada en el muro de su pared izquierda, una obra que, sin embargo, no parece tener relación con el modo de hacer de los Labárzana. Esta armadura se encuentra relativamente bien conservada, pese a haber sufrido algunas importantes alteraciones hacia el siglo XVIII que determinaron sensibles modificaciones respecto a su forma original, pues, por un lado, se recortaron todos los tableros del pretil (salvo los de los extremos) para aligerar su estructura inicialmente cerrada y darle una apariencia abierta más acorde con los gustos del Setecientos, lo que determinó la pérdida de parte de su decoración tallada, y, por otro,

24 Los retablos de Santa Eulalia y San Pedro de la iglesia de Borau fueron estudiados por primera vez por Raquel Serrano y otros, en 1992, aunque, al no encontrar documentación, los catalogaron como de *autor desconocido*, fechándolos entre 1550 y 1560 (SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, *op. cit.*, pp. 320-321). Jesús Criado Mainar publicó unos años después la documentación inédita del encargo del retablo mayor, atribuyendo al mismo taller la factura del de San Pedro apoyándose en su estudio formal (CRIADO MAINAR, J.: *Las Artes Plásticas...*, *op. cit.*, pp. 145 y 323-328, doc. 69, y pp. 786-788).



se tapó el último tablero de su lado derecho, debido al engrosamiento dado al muro de este mismo lado con objeto de poder abrir dos nichos en los que situar otros tantos retablos, lo que dio lugar a que aquel quedara embebido en la obra.

El coro de Borau se conforma como un amplio alfarje de madera de pino en su color (7,012 m ancho x 5,760 m largo) con suelo holladero que le sirve de asiento, apeado en una gran viga maestra o jácena transversal al eje longitudinal de la iglesia y en su muro occidental, puntos sobre los que cabalgan otras doce vigas menores o jaldetas, fragmentadas a su vez por listones perpendiculares y cerradas mediante la correspondiente tablazón superior, configurando de este modo hasta doce recuadros o casetones por calle. Vigas y listones van tallados con finas molduras cóncavo-convexas, perfilándose los cuatro lados de la armadura mediante un estrecho arrocabe compuesto por dos frisos superpuestos, de denticulos y de motivos vegetales. Por su cara frontal, se extiende un antepecho de madera que descansa sobre un rafe volado, sostenido por ménsulas, y sobre la gran jácena de apoyo citada (1,125 m de altura desde el suelo del coro). Hay que destacar el tratamiento arquitectónico dado al pretil, que queda articulado por trece columnas abalaustradas sobre otras tantas retopilastras que enmarcan amplios tableros decorativos y sostienen un ancho entablamento avanzado, que, a su vez, sustenta el remate del antepecho en voladizo, decorándose todas las superficies resultantes con motivos *al romano*. Así, los balaustres pseudocorintios se ornamentan con acanaladuras, hojas, acantos y estrías, las retopilastras con cenefas vegetales y astrágalos, el entablamento presenta un arquitrabe con temas vegetales, un friso con pseudotriglifos sobre los soportes y composiciones simétricas de cestillos florales y dragones entre ellos, y una cornisa con friso de denticulos y cimacio, sobre los que, finalmente, se superponen finas molduras y cenefas vegetales. Los balaustres flanquean anchos paneles decorativos que tuvieron originalmente una cuidada ornamentación tallada *a candelier*, con cestillos y jarrones con acantos y otros motivos vegetales, cintas, dragones y aves dispuestos en ejes de simetría, parcialmente reconocibles pese a la comentada mutilación realizada con bastante probabilidad en el Setecientos, que supuso que únicamente se conservaran completos los paneles que flanquean los extremos del antepecho (uno de ellos tapado). En el rafe volado que aparenta sustentar el pretil, las ménsulas se tallaron en forma de volutas clásicas, decorándose asimismo todos los espacios resultantes con florones y composiciones de cestillos con flores, cintas y dragones enlazados, motivos que, con diferentes composiciones, volvemos a encontrar en la jácena inferior, decorada con cenefas talladas en su cara frontal y papo, perfiladas igualmente con orlas de denticulos, hojas y astrágalos.

La contemplación reposada y la visión de conjunto del coro de Borau permiten que lo calificamos como una obra singular: por el carácter cerrado que originalmente tuvo, comparable tan sólo al tratamiento dado a los paños laterales del coro de Mianos (Zaragoza);<sup>25</sup> por el abigarramiento ornamental y el repertorio *al romano* elegido, que le aportan una apariencia casi de mazonería de retablo del primer Renacimiento; y por la calidad de su factura tallada sin restos perceptibles de policromía.

No habiendo encontrado ninguna documentación relativa al coro,<sup>26</sup> son las fuentes ornamentales las que nos pueden proporcionar alguna referencia acerca del taller que pudo realizarlo entre la fecha de acabamiento del templo (1560) y los años en los que se obraron sus dos retablos (1568-1571). El repertorio de grotescos trazados *a candelier* sobre los paneles verticales del antepecho

25 Véase n. 6.

26 Se ha consultado sin resultados los siguientes archivos: el Archivo Diocesano de Jaca, donde no se conservan libros de Borau que nos interesen, y el Archivo de Protocolos Notariales de Huesca, donde se han revisado los notarios de Jaca con los que se protocolizó el encargo de otras obras de escultura.

y dispuestos en cenefa horizontal seguida sobre el resto de los campos decorativos forma parte del lenguaje ornamental del primer Renacimiento introducido en Aragón y en Jaca por Juan de Moreto (y Morlanes) en su trabajo en la capilla de San Miguel; allí encontramos, entre otros temas, los dragones y acantos dispuestos en simetría,<sup>27</sup> un motivo que, junto con el resto de las decoraciones presentes en Borau, el florentino repetiría en sus diseños de mazonerías de otras obras posteriores (sillería del Pilar, capilla de la Concepción y el Crucifijo de la catedral de Tarazona, o retablo de Nuestra Señora del Moncayo, actualmente en Corella), aunque en composiciones diferentes a las del coro.<sup>28</sup>



fig. 5. Iglesia parroquial de Borau (Huesca).  
Detalle del coro alto.

Se trata, sin embargo, de una temática común y repetida en todos los talleres artísticos que asumieron el nuevo lenguaje *al romano* entre la primera mitad y mediados del Quinientos, en la que destaca su clara relación con las ornamentaciones incluidas en la ilustración de libros. En este sentido resultan particularmente interesantes los estrechos vínculos que muestra con las ornamentaciones de algunos libros impresos en Zaragoza, como los que escribiera Juan de Iciar (o Yciar) Vizcaino: *Recopilación subtilissima, intitulada orthographia practica...*(1548)<sup>29</sup> y *Arte subtilissima, por la qual se enseña a escreuir perfectamente...*(1553).<sup>30</sup> Precisamente ambas publicaciones, reiteran los ornamentaciones diseñadas por el grabador francés Juan de Vingles (1498-1552), que había firmado un contrato con Iciar para realizar este trabajo en la capital aragonesa, alguna de las cuales incluye cenefas de jarrones y acantos flanqueados por dragones de boca amenazante y cuerpo de apariencia vegetal,<sup>31</sup> muy similares a las elegidas para el ornato del coro de Borau. La difusión de estas ilustraciones salidas de las imprentas zaragozanas debió de ser amplia, pues la investigadora María José Tarifa ya señaló su coincidencia formal con las decoraciones de las ménsulas del monasterio de Santa María la Real de Fitero (Navarra), confirmando de este modo las relaciones artísticas existentes entre la Ribera de Tudela y Ara-

27 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, op. cit., p. 121, fig. 60.

28 *Ibidem*: pp. 126-128, figs. 67 y 69-71.

29 ICIAR, J. de: *Recopilación subtilissima, intitulada orthographia practica... por Juan de Yciar Vizcaino y cortado por Juan de Vingles Frances*, Zaragoza, impreso por Bartolome de Nagera, 1548.

30 ICIAR, J. de: *Arte subtilissima, por la qual se enseña a escreuir perfectamente. Hecho y experimentado y agora de nuevo añadido por Juan de Yciar Vizcaino*, Zaragoza, impreso por Miguel de Çapila, mercader de libros, 1553. Se trata de una nueva edición ampliada del anterior, impreso en 1548, que reitera las ilustraciones de Juan de Vingles (o Jean de Vingles), grabador francés que firmó contrato con Iciar para ilustrar los libros que publicara en la capital aragonesa.

31 *Ibidem*: f. H, en lámina titulada «Letras de compas/lo escrivió» (ilustración izquierda), así como otras en páginas siguientes tituladas «Para lluminadores/Vizcaino» y «Para lluminadores/en Çaragoça», que cenefas diversas de jarrones, acantas y dragones fantásticos.



gón.<sup>32</sup> Además, estos grabados o muy similares motivos copiados en cuadernos de muestras que debieron de tener gran divulgación, fueron utilizados no sólo por entalladores, sino que sirvieron igualmente de inspiración para los componentes de otros oficios artísticos, como los fabricantes de azulejería de arista de Muel, Cadrete y María de Huerva (Zaragoza), que también se inspiraron en ellos para realizar los frisos ornamentales de los arrimaderos que habrían de colocar en iglesias y edificios civiles, en los que, según la documentación, se incluían *frisos con grifios (y jarrones)*.<sup>33</sup>

Pero la posible inspiración de los autores del coro de Borau en las ilustraciones de los libros de Juan de Iciar publicados en la capital aragonesa es todavía más amplia, pues existe asimismo una clara relación formal entre las columnas abalaustradas talladas en su antepecho y las que el francés Juan de Vingles grabó para el marco del retrato de aquel en su obra: *Libro intitulado Aritmética practica...*, publicado en Zaragoza, en 1549,<sup>34</sup> con la única diferencia de que en el coro oscense se prefirió un soporte menos estilizado, eliminando algunos elementos ornamentales del balaustre.

El que el ilustrador de estos libros fuera francés explica también la relación de sus diseños con otras ornamentaciones de libros parisinos,<sup>35</sup> una cuestión que ya ha sido destacada para otras de las decoraciones realizadas por Vingles, estrechamente ligadas con las usadas en las imprentas de su Lyon natal.<sup>36</sup>

Finalmente, aunque desconocemos cuál fue el taller al que se encargó el coro alto de Borau, las fechas de aparición de las fuentes impresas mencionadas, sí que nos confirman la cronología que proponíamos al principio, que se realizara entre las décadas de los sesenta y setenta del Quinientos, coincidiendo con las fechas del acabamiento del templo y la realización de los dos retablos con que se dotó a la iglesia.

### El coro alto de la iglesia de San Miguel de Coscojuela de Sobrarbe

Coscojuela de Sobrarbe es una de las localidades que, dentro de la comarca de este mismo nombre, dependen en la actualidad del ayuntamiento de Aínsa y forman parte de la diócesis de Barbastro. Su iglesia parroquial, dedicada a San Miguel,<sup>37</sup> se edificó en el siglo XVI, elevándose entonces su única nave, la cabecera recta algo más estrecha, las dos capillas inmediatas a modo de crucero y la sacristía (con el año 1568 en el dintel de la puerta), cubiertas todas ellas con bóvedas de cañón apuntado, así como la portada y la torre.

32 TARIFA CASTILLA, M.<sup>ª</sup>J.: *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la Merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, p. 173, lám. 46.

33 ÁLVARO ZAMORA, M.<sup>ª</sup>I.: *Cerámica aragonesa*, Zaragoza, Ibercaja, 2002, vol. I, p. 186, y vol. II, pp. 231-245, fig. 368 (Zaragoza, convento de Canonas del Santo Sepulcro, hacia 1560); fig. 370 (Zaragoza, iglesia de San Pablo, 1571-1572); fig. 371 (Zaragoza, iglesia de San Carlos, hacia 1585); figs. 373 y 374 (Zaragoza, Parroquieta de la Seo, 1565); fig. 385 (Tobed, iglesia de la Virgen, fines del siglo XVI); fig. 386 (Fuentes de Jiloca, iglesia parroquial, fines del siglo XVI); figs. 387 y 389 (Aniñón, iglesia parroquial, fines del siglo XVI); y fig. 390 (Bello, iglesia parroquial, hacia 1600).

34 ICIAR, J. de: *Libro intitulado Aritmética practica...hecho por Juan de Yciar, Vizcaino*, Zaragoza, impreso por Pedro Bernuz, 1549.

35 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, *op. cit.*, pp. 148-149, figs. 105-106. Se trata de dos páginas del Libro de Horas impreso por Simón de Colines, siguiendo el diseño de Geofroy Tory, en París, en 1540.

36 AZNAR GRASA, J.M.: «Notas sobre el grabado estampado en Zaragoza en los siglos XV y XVI en relación con otros centros impresores de la península. Tres casos paradigmáticos», en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 487-510 (esp. pp. 504-506, dedicadas a Juan de Vingles). Para sus relaciones con Lyon recoge las conclusiones de Henry Thomas en su estudio sobre el artista (véase n. 21).

37 GARCÍA GUATAS, M. (dir.): *Inventario...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 326-330.

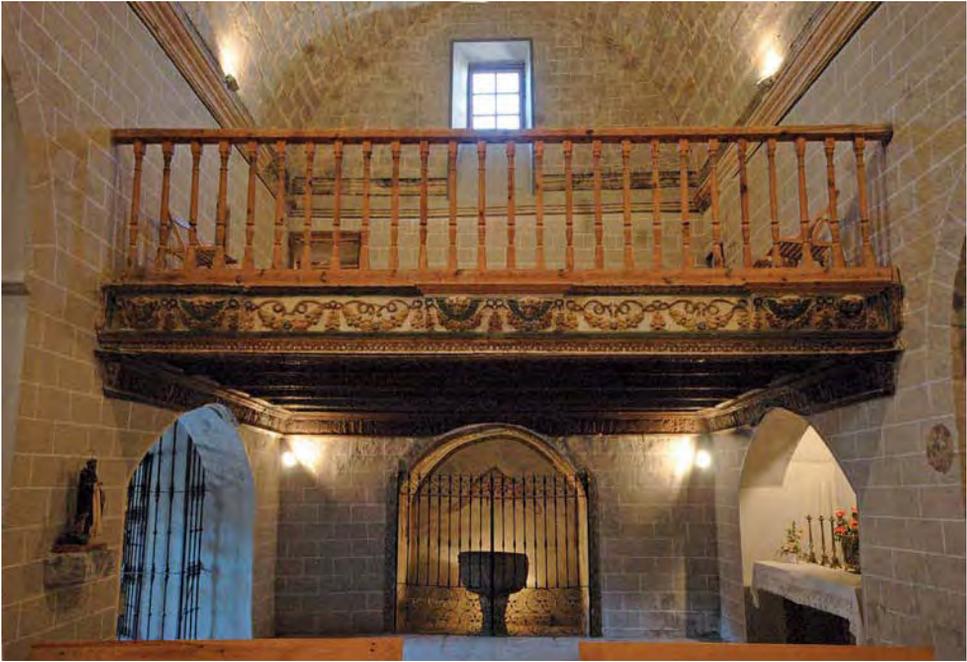


fig. 6. Iglesia parroquial de Coscojuela de Sobrarbe (Huesca). Coro alto.

Posteriormente se abrirían otras dos capillas, los dos nichos, para un altar y la pila bautismal, y el pórtico, datado en 1720.

En el Quinientos se encargó también el coro alto de madera tendido a los pies (restaurado al igual que la iglesia), parcialmente modificado en 1773 al abrirse las embocaduras en arco de medio punto de los nichos citados y de la puerta, que dieron lugar a que se cortara una pequeña porción del arrocabe, se destacara su rosca con motivos pintados dieciochescos y se policromara su cara frontal [figs. 6 y 7].

Estructuralmente se trata de un alfarje de madera tallada sin policromar (4,58 m de largo x 5,26 m de ancho), compuesto por seis jácenas perpendiculares al eje direccional del templo, con las que se forman cinco calles, fragmentadas a su vez en diez casetones cada una, componiendo de este modo un falso artesanado; el sotocoro se remata con un amplio arrocabe y el frente se cierra mediante un pretil de balaustres torneados (que suponemos rehechos), apeado sobre un entablamento clásico, que avanza en recto en el centro y en los laterales.

El coro de Coscojuela de Sobrarbe destaca por su minuciosa decoración tallada, que no deja un solo espacio vacío en el sotocoro y frente. Así, sobre el arrocabe se trazó una cenefa con trece cartelas rectangulares enmarcadas con motivos vegetales, separadas por capullos de acantos y escudos de cueros recortados; en las primeras se incluyó una salutación mariana pintada, de difícil lectura



fig. 7. Iglesia parroquial de Coscojuela de Sobrarbe (Huesca).  
Detalle del coro alto.

por estar parcialmente borrada o haberse perdido en la intervención del Setecientos.<sup>38</sup> Los papos de las jácenas se ornamentaron con bandas de flores inscritas en círculos entre haces de acantos con caulículos de diseño vertical y sus lados con motivos vegetales y escudetes repetidos en simetría. Los casetones, proyectados en profundidad, perfectamente moldurados y adornados con cenefas de hojas, se adornaron con círculos gallonados de los que cuelgan pinjantes torneados, y con composiciones de cintas en forma de eses cruzadas entre capullos florales, tallados, respectivamente, en los tableros del fondo y laterales. Finalmente, en su cara frontal, la decoración se concentró en el entablamento sobre el que apean los balaustrados del pretil; así, en el arquitecabo, se reiteró la cenefa de cintas

en forma de eses cruzadas entre motivos florales ya descrita; en el friso, se desplegó un motivo de guirnaldas de flores y frutas unidas por cintas y pendientes de anillas, al que se añadieron cabezas de serafines en los tres puntos de avance; y en la cornisa se tallaron varias molduras voladas.

El mismo taller que realizó esta armadura, obró también la puerta de la sacristía, que conserva el tirador del siglo XVI y aparece dividida en seis recuadros, perfectamente perfilados con molduras, denticulos y parejas de acanaladuras. La fecha que aparece en el dintel de piedra –año 1568– nos sirve para datar ambas obras, una cronología que además se corresponde con la cronología y taller que propondremos seguidamente.

Para esta cuestión resulta fundamental el muestrario ornamental tallado, que conecta este coro con el banco del retablo mayor de la catedral de Barbastro. En relación con ello, conviene recordar brevemente la historia de este encargo de escultura. El 26 de septiembre de 1558 Juan de Liceyre recibía poderes de Isabel Forment para vender un pie de retablo de alabastro labrado *al romano* que había heredado de su padre, Damián Forment, y dos días después lo vendía al concejo barbastrense, acordando completarlo y acabarlo al año siguiente, y continuando su intervención con un nuevo contrato cuya ejecución se prolongó hasta agosto de 1560.<sup>39</sup> De acuerdo al contrato firma-

38 Puede leerse: 1. AVE.VIRGO.GRA / 2. GROSA.ESTRELA / 3. ...A.REOP / 4. ER.DE / 5. OSA.FABOMELI / 6. DULCIOR.RUBI / 7. falta / 8. SA.LILLI.CANDIDI / 9. OR.ROMIS.VIR / 10. TUTE.DECORAT / 11. falta / 12. falta / 13. LO.SUPPRIMIOR.

39 Para mayor pormenor, puede verse: HERNANDEZ MERLO, Á.: «Juan de Liceyre», en ÁLVARO ZAMORA, M.ª. / BORRÁS GUALIS, G.M. (coors.): *La escultura...*, op. cit., pp. 220-222; y CRIADO MAINAR, J.: *Las Artes Plásticas...*, op. cit., pp. 502-503. En ambas publicaciones se reúne toda la bibliografía al respecto, aportando Criado nuevas noticias inéditas sobre el tema, todo lo cual ha sido retomado en publicaciones posteriores, como MORTE GARCÍA, C.: «Estudio histórico-artístico», en *El retablo mayor de la catedral de Barbastro. Restauración*, Zaragoza, 2002, pp. 15-96 (esp. pp. 16-27).

do, Liceyre se comprometía, entre otras cosas, a hacer las veneras de las casas, serafines y guirnaldas de frutas conforme lo estaban en el banco de Forment,<sup>40</sup> una cuestión que precisamente nos interesa, dada la presencia de estos mismos motivos en el friso del entablamento bajo el pretil del coro estudiado, y la similitud de su diseño, que reúne las sartas de frutas de las guirnaldas mediante una flor central, las adorna con cintas ondulantes, las inserta en anillas y las acompaña de cabezas de serafines de cabello ensortijado. Vinculados también con lo realizado por Liceyre en Barbastro se encuentran la regularidad algo rígida del diseño de algunas cenefas ornamentales del coro, el horror *vacui* ornamental de ambas obras o la aplicación de grupos de acanaladuras que decoran tanto las roscas de los arcos de medio punto de las hornacinas del banco barbastrense como las compartimentaciones de la puerta de la sacristía de la iglesia de Coscojuela.

Pero Liceyre no trabajó solo en este retablo, sino que debió de contar con varios ayudantes, alguno de los cuales consta en la documentación, como el fustero Juan Férriz.<sup>41</sup> El banco del retablo mayor de la catedral de Barbastro se convertiría en una obra de referencia para la escultura de Sobrarbe de comienzos de la segunda mitad del Quinientos, siendo plausible que quienes intervinieron en la empresa o conocieron directamente su muestrario decorativo lo difundieran y copiaran en obras posteriores. Así, puede detectarse su influencia en algún retablo desaparecido, como el de la iglesia de San Miguel de Lascuarre, en la Ribagorza, que conocemos a través de fotografía y presenta estos mismos motivos,<sup>42</sup> y que esto mismo creemos que sucedió en el caso del coro y la puerta de la sacristía de la iglesia de San Miguel de Coscojuela de Sobrarbe, realizadas hacia 1568, muy poco después de la conclusión del encargo realizado por Liceyre y su taller (1558-1560).

### El coro alto de la iglesia de San Esteban de Llert

La localidad de Llert está situada en Sobrarbe y es cabeza del valle de Bardají. Su iglesia de San Esteban es un edificio románico, de hacia la segunda mitad del siglo XII, de una sola nave, con tres tramos y ábside semicircular, cubiertos, respectivamente, con bóveda de medio cañón sobre arcos fajones y de cuarto de esfera ligeramente apuntada; en el siglo XVI se le añadieron dos capillas bajas, cerradas también con bóvedas de medio cañón, que hacen las veces de crucero, y la torre, a la vez que se la dotaba de un coro alto de madera, dispuesto a los pies sobre una bóveda de cañón apuntado.<sup>43</sup> La iglesia fue restaurada en 2006,<sup>44</sup> con una criticable intervención por la que se eliminó el enlucido mural original y se dejó la piedra al descubierto, tal y como la podemos ver en la actualidad.

El coro alto de Llert presenta una planta peculiar, por estar dotado de dos balconillos volados laterales, que permiten ampliar su espacio, a la vez que el derecho, algo más largo, incluye el hueco de la escalera de subida también de madera [figs. 8, 9 y 10]. En este caso, y puesto que el coro apea sobre una bóveda de obra, la armadura de madera es más sencilla de lo habitual, pues solamente quedan a la vista los canes, jácenas y tablazón con los que se ensamblaron los balconillos volados y la estructura en diagonal de su escalera, así como el antepecho que la recorre por sus cinco lados de diferente dimensión (de izquierda a derecha miden: 0,96 x 2,065 x 3,21 x 3,99 x 0,95 m; la

40 MORTE GARCÍA, C.: «Estudio...», *op. cit.*, p. 23.

41 CRIADO MAINAR, J.: *Las Artes Plásticas...*, *op. cit.*, pp. 502-503.

42 Puede verse en ÁLVARO ZAMORA, M<sup>º</sup>I. / BORRÁS GUALIS, G.M. (coords.): *La escultura...*, *op. cit.*, p. 121.

43 GARCÍA GUATAS, M. (dir.): *Inventario...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 121-123.

44 HUGUET, Á.: «Llert inaugura las obras de restauración de su iglesia», *Diario del Altoaragón*, Huesca (29 de junio de 2006), p. 10. La obra fue financiada por el Cedesor y el Ayuntamiento, con una inversión de 100.000 euros.



fig. 8. Iglesia parroquial de Lleret (Huesca). Coro alto.

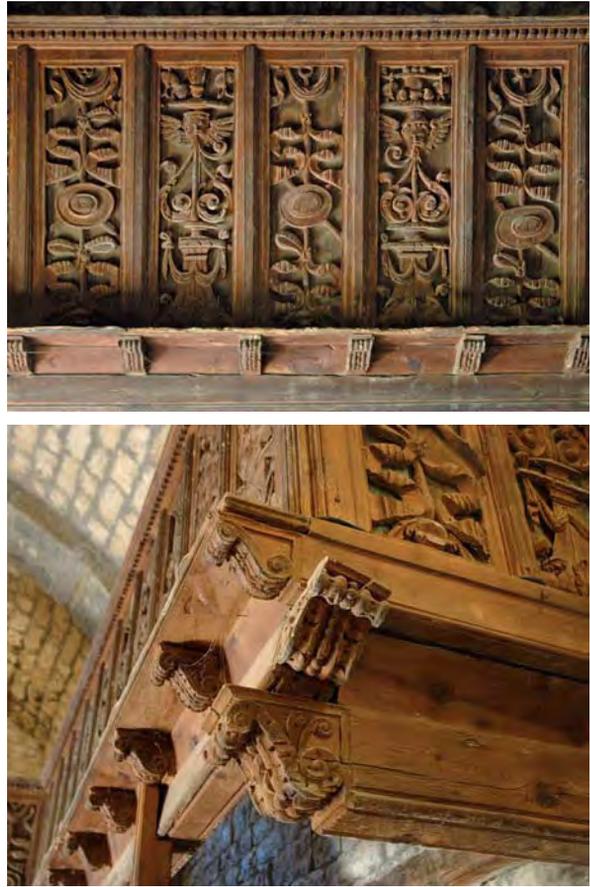
altura del pretil: 1,065 m). Su decoración está tallada, aunque se conservan vestigios de policromía en azul y rojo, que tuvo la finalidad de destacar las labores recortadas en relieve de los fondos. Para el frente del antepecho se eligió una composición cerrada, compuesta por veintiocho paneles rectangulares perfectamente recuadrados y separados por listones verticales, que se rematan por la parte superior con un apoyamanos moldurado con denticulos y apean por la inferior en un rafe volado sobre ménsulas. Lo más interesante de todo el conjunto es la decoración aplicada en los paneles y ménsulas; en los primeros, se alternan tres composiciones de *candelieri*, una con altares, cintas, cabezas de serafines y jarrones con trofeos colgados, otra con cintas enlazadas con escudos y lanzas cruzadas (trofeos), y una tercera, con altares, cintas, cartelas con anillas laterales con objetos pendientes y acantos; las segundas, adoptan la apariencia de volutas clásicas, en forma de cintas estiradas en ese, adornadas con molduras, astrágalos y círculos por el papo, y con parejas de caulículos en las caras laterales, en el caso de las de mayor tamaño.

Como en el caso de otros coros estudiados, tampoco sobre el de Lleret se ha conservado documentación relativa a su encargo,<sup>45</sup> de modo que es la ornamentación la que nos proporciona alguna referencia sobre su posible autoría.

<sup>45</sup> No se ha conservado ningún libro de la iglesia de Lleret, tal y como hemos podido comprobar tras la consulta en el Archivo de Campo (Huesca), donde actualmente se encuentra reunidos todos los archivos parroquiales de las iglesias del entorno.

Así, los motivos de los *candelieri* que adornan los tableros del antepecho se encuentran dentro de los repertorios ornamentales propios del primer Renacimiento, que, en el campo de la escultura, fueron introducidos por Juan de Moreto en Aragón y adoptados enseguida por los demás talleres, difundándose por medio de los cuadernos de muestras, dibujos, grabados y la ilustración de libros. Parecidas decoraciones, aunque con mayor número de elementos, diseño más menudo y mayor complejidad, se hicieron para los frentes de las pilastras del órgano del Pilar, una obra que Juan de Moreto subarrendó en 1529 a su discípulo Esteban Ropic, pero en la que la ornamentación trazada tiene un indudable sello moretiano, incluyendo altares, jarrones, cartelas y grupos de acantos enlazados por un lado y enrollados por el otro;<sup>46</sup> en tanto que en los frentes de las pilastras de la capilla de San Miguel de Jaca (1520-1523) o, sobre todo, del retablo de la Concepción y el Crucifijo de la capilla Conchillos en la catedral de Tarazona, obrada también por el florentino en 1535,<sup>47</sup> encontramos los trofeos, que, en Lleret, han quedado reducidos a simples escudos circulares con espadas cruzadas, colgados y alternados con cintas ondulantes, sin duda por haber sido copiados de modelos gráficos diferentes.

Diseños mucho más parecidos se encuentran en el repertorio característico de dos escultores franceses, activos en Aragón, Esteban de Obay y Gabriel Joly. En este senti-



figs. 9 y 10. Iglesia parroquial de Lleret (Huesca).  
Detalle del coro alto.

46 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, op. cit., pp. 125-126, fig. 67.

47 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, op. cit., p. 126, fig. 68.



do, el tema de la cabeza alada de ángel, que va tocado con un jarrón con frutos y saca por la boca un motivo vegetal que se enrolla en forma de dos volutas en simetría por el extremo opuesto, repetido en los tableros del antepecho del coro de Llert, aparece exactamente igual en otras obras vinculadas con los artistas citados: por un lado, lo encontramos –entre otros ejemplos– en los frentes de las polseras del retablo de Cintruénigo (Navarra), contratado en 1525 y que, aunque Obray lo subcontrató cinco años después con el entallador de su misma nacionalidad Guillem Obispo, parece que este mantuvo los modelos ornamentales propios de aquel,<sup>48</sup> y, por otro, aparece asimismo –con idéntico diseño– en la decoración de las polseras conservadas del retablo de Roda de Isábena (Huesca), que fue realizado desde 1533 por el taller de Joly, reiterando igualmente el vocabulario ornamental propio de este;<sup>49</sup> la policromía utilizada en ambas obras se corresponde también con la aplicada en el coro de Llert. Respecto a todo ello conviene recordar que los repertorios que Obray y Joly incorporaron en los encargos que acometieron en Aragón debían proceder de los diseños de *candeliери* inventados en su país de origen, que, tal y como han sugerido Raquel Serrano y otros, muestran una evidente relación con las decoraciones de libros franceses de la época, provistas de elegantes composiciones de grutescos, estrechamente vinculadas también con las del coro estudiado.<sup>50</sup>

De procedencia igualmente francesa es el diseño de las ménsulas del coro de Llert. En forma de voluta clásica, todas van decoradas por el papo con un astrágalo y cenefas de círculos, pero, las de mayor tamaño, añaden por los laterales dos caulículos con el extremo enrollado. Este motivo procede de Jean Goujon, que en su obra, *Art de bien bastir*, publicada en 1547, incorpora un dibujo muy parecido de ménsula, explicando en el texto la razón de la inclusión de este detalle floral que, en su caso, consta no de dos, sino de tres caulículos.<sup>51</sup>

En este sentido, si tenemos en cuenta las últimas relaciones expuestas, no es descartable que el coro alto de Llert fuera realizado bien por un taller itinerante de mazoneros (escultores o carpinteros) franceses o, bien, por algún artista que estuviera familiarizado con las fuentes gráficas usadas por los anteriores. La primera posibilidad es perfectamente plausible si consideramos la posición que tenía esta población del valle de Bardají en el Quinientos, pues por ella pasaba el camino que llegaba desde Francia, y que, viniendo desde Toulouse, traía el pastel hasta Aragón, evitando otros trayectos que, aun siendo más cortos, eran mucho más peligrosos. La importancia comercial de este trazado ha sido estudiada por algunos historiadores, que han documentado la existencia de un mesón en Llert, probatorio del importante movimiento humano que existía entre ambos lados del Pirineo.<sup>52</sup> La segunda posibilidad no es tampoco descartable, si consideramos que alguno de los oficiales del taller de Joly que obraron el retablo de Roda de Isábena pudo seguir trabajan-

48 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, op. cit., pp. 150-151, fig. 119.2, y GARCÍA GAINZA, M<sup>o</sup>C.: «Relaciones entre Aragón y Navarra en la escultura del siglo XVI», en ÁLVARO ZAMORA, M<sup>o</sup>I. / BORRÁS GUALIS, G.M. (coords.): *La escultura del Renacimiento...*, op. cit., pp. 139-149 (esp. p. 142).

49 SERRANO, R.: «Gabriel Joly, taller de Roda de Isábena, retablo mayor», en ÁLVARO ZAMORA, M<sup>o</sup>I. / BORRÁS GUALIS, G.M. (coords.): *La escultura del Renacimiento...*, op. cit., pp. 292-293 (véanse figuras en p. 293, esp. fig. 3). Aunque se encargó a Joly en 1533, al estar ocupado en Teruel, tuvo que dividir su taller, de modo que quien debió dirigir la obra de Roda parece que fue Juan Pérez Vizcaino, que cobraba por ella en 1536.

50 SERRANO, R. y otros: *El retablo aragonés...*, op. cit., pp. 146-151, sobre todo, fig. 103, que muestra la página titular de un libro impreso por Simón de Colines, según grabado de Geoffroy Tory, París, 1529.

51 GOUJON, J.: *Art de bien bastir, de Marc Vitruve Pollino, auther romano antique: mis de latin en françoys par Jean Martin, Secretaire de Monseigneur le Cardinal de Lenoucourt*, París, 1547, libro IV, cap. III, f. 58r. Lo incluye aquí en *la manera dórica*, si bien vuelve a incluirlos en la manera jónica, dibujándolos saliendo de cada una de las volutas de su capitel (libro III, f. 37v).

52 Agradecemos el avance de estas noticias a José Luis Ona González, que aparecerán próximamente publicadas.

do en esta área nororiental oscense, acometiendo encargos tanto en la comarca de Ribagorza como en la de Sobrarbe.

En cualquier caso, el coro alto de Llert no puede ser anterior a mediados del siglo XVI (recorremos que el tratado de Goujon aparece en 1547), realizándose con bastante probabilidad entre esos años y los comienzos de la segunda mitad del Quinientos.

### El coro alto de la iglesia de Saravillo

La localidad de Saravillo se ubica en el valle de Chistau, en las faldas de la cara norte de Punta Llerga y en la margen izquierda del río Cinqueta, siendo lugar dependiente del ayuntamiento de Plan. Su iglesia, dedicada a La Asunción de la Virgen, se construyó en el siglo XVI, tiene una sola nave, con cabecera recta algo más estrecha y dos capillas laterales mucho más bajas que hacen las veces de crucero, cubriéndose toda ella con bóvedas de medio cañón.<sup>53</sup> Como sucedía en el caso de la iglesia de Llert, también esta fue restaurada hace pocos años con el mismo discutible criterio de eliminación del revoco para dejar a la vista el muro de mampostería. El coro alto, situado a los pies del templo, corresponde asimismo al Quinientos [figs. 11 y 12].

Se trata de una armadura de madera de pino en su color, que muestra algunas variaciones respecto a la planta más tradicional de coro, en concordancia con otros ejemplos coetáneos conservados en otras localidades de esta misma comarca de Sobrarbe (el ya analizado coro de Llert y el coro de la iglesia de San Esteban de Sin), puesto que amplía su dimensión al prolongarse en un balconcillo volado algo más alto por su lado izquierdo, a través del que se puede acceder a la torre situada sobre la capilla sur, e incorpora además una escalera también de madera en su extremo derecho, junto a la entrada, que constituye por sí misma una interesante estructura en forma de caracol, con peldaños dispuestos en torno a un machón central. Estructuralmente se trata de un alfarje compuesto por nueve jácenas, encastradas en los muros laterales y tendidas transversalmente al eje longitudinal del templo, que dan lugar a ocho calles, divididas con listones en once casetones y cerradas con la tablazón, que sirve de suelo transitable por su parte superior. Presenta una ornamentación tallada, que puede irse contemplando progresivamente desde la entrada, ya que la puerta de acceso se encuentra a los pies de la iglesia; vemos así, en primer lugar, las jácenas del sotocoro apeadas en ménsulas en forma de volutas clásicas y perfectamente perfiladas longitudinalmente por líneas incisas, y los casetones de las calles cuidadosamente enmarcados por filetes moldurados y ornados con pinjantes torneados (algunos de ellos perdidos), extendiendo su cuidadoso acabado incluso a las finas molduras que perfilan el borde de los peldaños de la escalera (en la actualidad parcialmente tapada). El balconcillo lateral apoya sobre tres largos canes acabados en el mismo modelo de voluta, cerrándose el conjunto mediante un sobrio pretil de balaustrones torneados que termina en un apoyamanos que adopta, en su cara frontal, la apariencia de un sencillo entablamento sin decoración, incluyendo en el frente lateral de la jácena inferior su único motivo de ornato, una greca o cenefa de olas, compuesta de acuerdo a un eje central de simetría.

El repertorio ornamental del coro alto de Saravillo muestra un gusto sobriamente clásico. Nos interesa especialmente la cenefa griega de olas, un tema que Sebastián Serlio Boloñés incluyó repetidamente en los Libros III y IV de su Tratado de Arquitectura (*Regoli generali di architettura...*), tanto en sus primeras ediciones italianas (1537 y 1540), como en su primera edición española, publicada en Toledo, en 1552, así como en su *Livre extraordinaire de architecture*, aparecido en Lyon,

53 GARCÍA GUATAS, M. (dir.): *Inventario...*, op. cit., vol. II, pp. 375-377.

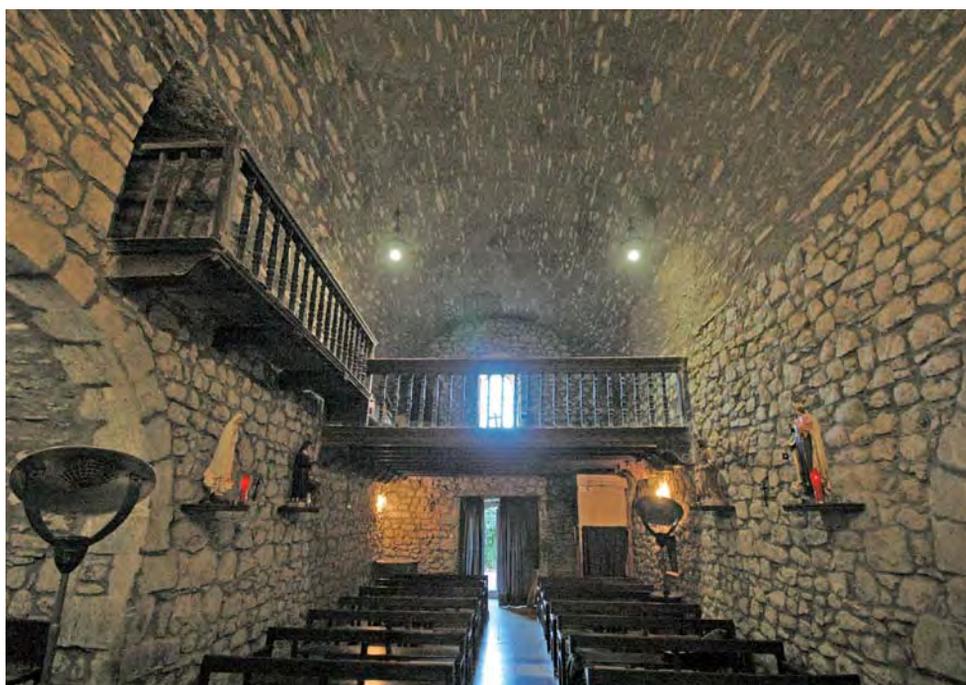


fig. 11. Iglesia parroquial de Saravillo (Huesca). Coro alto.

en 1551, en las decoraciones de frisos de entablamentos, en cenefas ornamentales de basamentos, como posible motivo de ornato y en el frontispicio de su portada, así como en alguno de sus diseños de puertas de *orden delicado*.<sup>54</sup> Aparece asimismo, algo antes que en Serlio, en varias láminas italianas de autor no identificado y conocido como *el maestro de 1515*.<sup>55</sup>

Serlio contribuiría a la difusión de este tema ornamental y del primero de sus tratados lo tomaría probablemente el francés Jacques Androuet du Cerceau, repitiéndolo en diferentes láminas de su Tratado publicado en Orleáns, en 1549, tanto en el frontispicio del título, donde lo incorporó en el friso de la cornisa que lo remata, como en dos dibujos de arcos *según el orden jónico* y *según el orden corintio*, en los que volvió a usarlo para la decoración del friso del entablamento del primero y para el ornato del intradós del arco de medio punto del segundo.<sup>56</sup>

54 SERLIO BOLONÉS, S.: *Tercero y Cuarto libro de Arquitectura de Sebastián Serlio Boloñés*, Toledo, 1552, Libro III, f. 117r, Libro IV, ff. 157r, 164v y 184v; y SERLIO BOLONÉS, S.: *Livre extraordinaire de architecture*, Lyon, Jean de Tournes, 1551, «Planches portes d'ordre délicat», núm. XIII.

55 BARTSCH: *The Illustrated Bartsch, 25, formerly volume 13 (part 2). Early Italian masters* (Mark ZUCKER, ed.), New York, Abaris Books, 1980, p. 323, lám. 26 (420), p. 324, lám. 27 (420), y p. 325, lám. 28 (421).

56 ANDROUET DU CERCEAU, J.: *Quinqui et viginti exempla arcuum...*, Orleáns, 1549, s.f.

El diseño de este motivo en el coro alto de Saravillo parece corresponder al modo como se dibujó en Francia en la mencionada obra de Du Cerceau (1549). También parecen del gusto francés (dentro de la llamada *manera francesa*) la sobriedad de las ménsulas en forma de voluta clásica, adornadas únicamente con un escudo sogueado en el papo, e igualmente la decoración de pinjantes torneados dispuestos en el centro de los casetones en los que se fraccionan las calles entre las jácenas. Por otra parte, esta misma formulación ornamental, aunque con otro tema decorativo (rosas), la encontramos en los casetones del papo de las vigas maestras y faldones de la armadura de par y nudillo y en la cubierta plana de la puerta de entrada a la sacristía



fig. 12. Iglesia parroquial de Saravillo (Huesca).  
Detalle del coro alto.

de la iglesia de Santa Ana de Mianos (Zaragoza), obras estas realizadas asimismo por un carpintero y escultor francés, el Maestro Picart (conocido también en la documentación como Picart Carpentier, Medardo de Picardía o Medart Carpentier), entre 1548 y 1549,<sup>57</sup> y también en el coro de la iglesia de San Miguel de Coscojuela de Sobrarbe, que obrado hacia 1568, se diferencia del de Saravillo por la rica ornamentación aplicada al falso artesonado que conforma su bajocoro.<sup>58</sup>

Todas estas circunstancias nos inclinan a proponer que también en el caso de Saravillo pudiera haber intervenido un taller francés en la manufactura de su coro alto, el cual se haría cargo de su fábrica muy avanzada la segunda mitad del siglo XVI.

## Conclusión

Los ejemplos de coros altos renacentistas estudiados nos sugieren algunas reflexiones básicas. En primer lugar, que fueron parte de los encargos desarrollados por los talleres de escultura y que se encuentran estrechamente vinculados con los repertorios ornamentales usados para las mazonerías de los retablos, inspirados como estos en grabados y ornamentación de libros.

En segundo lugar, que es necesario inventariar en su totalidad todo tipo de obras de carpintería del Quinientos y revisar los archivos con el fin de ampliar nuestros conocimientos acerca de los talleres de escultores y fusteros activos en esta área norte de Aragón.

57 ÁLVARO ZAMORA, M<sup>º</sup>I. / CRIADO MAINAR, J. / IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: «La techumbre...», *op. cit.*

58 GARCÍA GUATAS, M. (dir.): *Inventario...*, *op. cit.*, vol. II, p. 329 y figura de la p. 401.



En tercer lugar, que sería necesario plantear una relación de trabajo en equipo con los investigadores franceses estudiosos de la escultura del XVI que permitiera establecer las relaciones entre las obras realizadas a ambos lados de la frontera, pues, en bastantes casos, son evidentes las influencias, ya que los Pirineos no fueron una barrera insalvable y existían rutas de conexión.

Finalmente, en cuarto lugar, que es imprescindible respetar este patrimonio y conservarlo, pues han sido muchos los coros altos desmontados y eliminados al considerarlos, incluso por parte de los restauradores, como una obra menor.

# 06

SALVADOR ANDRÉS ORDAX

Universidad de Valladolid

*In hoc signo vinces,*  
un timbre  
de Excelencia universitaria  
en la modernidad

Hace tres lustros, concretamente el 19 de julio de 1997, mediando la amable gestión de mi colega y amigo el Dr. Gonzalo Borrás Gualis,<sup>1</sup> tuve ocasión de fotografiar en el Colegio de la Enseñanza de Zaragoza un excelente retrato del fundador de dicha institución docente, Don Francisco Ignacio Añoa y Busto, que fuera arzobispo zaragozano entre los años 1742 y 1764, lienzo pintado José Luzán Martínez.<sup>2</sup> No he vuelto a dedicar expresa atención a ese cuadro ni al efigiado pues me interesaba dentro de unos estudios amplios que tengo de momento suspendidos. Por ello no hago aquí referencias específicas a la ejecutoria del personaje pues ni siquiera he podido ocuparme de la bibliografía más próxima.<sup>3</sup> Ya de modo general consta que ese prelado atendió a distintas intervenciones en la Seo del Salvador de Zaragoza, así como en la nueva Capilla del Pilar, cuya inauguración en 1765 no pudo ver pues falleció el año anterior, siendo enterrado en ella sin duda por el empeño en su fábrica. Pero de sus otras obras es importante la preocupación por la formación de la juventud al fundar el Colegio de la Enseñanza. Del retrato me interesa destacar un par de aspectos. Que, como es propio de una persona de familia acomodada con heráldica propia, en la parte inferior derecha del cuadro se representa su escudo cuartelado en sotuer, sobre el cual añade como timbre una cruz potenziada en color rojo [fig. 1]. Eso es algo muy significativo pues aumenta ante el espectador la excelencia del personaje. Otro es la leyenda desarrollada en el centro de esa parte inferior en una cartela que explica al lector los hitos fundamentales y merecimientos asignados al mitrado: *El Ill<sup>mo</sup>. S<sup>or</sup>. D<sup>n</sup>. Fran<sup>co</sup>. Ygnacio de Añoa y Busto, natural de Viana Reino / de Navarra, y Obispado de Calaarra, nacio en 27 de Febrero de 1684, fue Col/legial en el maior de S<sup>ta</sup>. Cruz de Valladolid, Provisor y Go/vernador del*

1 Esta evocación me mueve a participar con este detalle en el homenaje que se le rinde cuando cumple con excelencia la trayectoria oficial universitaria.

2 Sobre la obra y el autor remito al estudio de ANSÓN NAVARRO, A.: *José Luzán Martínez (1710-1785)*, Zaragoza, 1985, p. 27.

3 Seguro que los colegas cercanos le han dedicado su atención, por lo que ruego disculpas por mis deficiencias bibliográficas, pero las referencias me localizan al menos alguna obra que no tengo a mano. PUEYO COLOMINA, P.: «El primer informe del arzobispo D. Francisco Añoa y Busto: la diócesis de Zaragoza en el año 1746», *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 39-40, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1981), pp. 175-194. También varios artículos en *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, escritos por ANSÓN NAVARRO, BOLOQUI LARRAYA y LABEAGA MENDIOLA.



fig. 1. Escudo de Francisco Añoa y Busto, en el retrato pintado por José Luzán. Colegio de la Enseñanza de Zaragoza.

*Obis<sup>do</sup>. de Cu/enca, Cano<sup>o</sup>. y Dignidad de la S<sup>ta</sup>. Ygle<sup>a</sup>. de ella, Ynquisidor del S<sup>o</sup>. Tribu<sup>o</sup>. de la misma, Ob/ispo de Pamplona y Arz<sup>o</sup>. de Zarag<sup>o</sup>. Murio en 26 de / Febr<sup>o</sup>. de 1764, / de edad de 80 años.*

Sabemos que Francisco Ignacio Añoa y Busto tuvo una formación previa en Viana y con un familiar en Alcalá, y desempeñó numerosos cargos que en singular *cursus honorum* le encaminarían hasta una sede tan importante como la mitra arzobispal de Zaragoza. Aparte de los ascensos eclesiásticos vemos que en la cartela se elige como fundamento de su formación la de ser *Colegial en el maior de Sta. Cruz de Valladolid*. Pero desde el punto de vista de los signos, más elocuentes que las palabras, destaca la excelencia de disponer sobre su heráldica familiar el citado timbre de la Cruz potenziada, que ostentaban los estudiantes del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid, fundado por Pedro González de Mendoza, Cardenal de Santa Cruz, en el año 1483 [fig. 2], el cual reiteraba dicho timbre en sus monumentos y obras.

Por eso sabemos algo más de este arzobispo zaragozano, acudiendo al *Catalogo de todos los Collegiales que ha hauido en este insigne Collegio de Sancta Cruz de Valladolid*,<sup>4</sup> que se redactaba progresivamente y que en el caso que nos ocupa debió completarse después de fallecer, ya que son sumarias las noticias finales. Se indica sobre el Señor Añoa, que cumplía como colegial desde su inicio el número 604, lo siguiente: *D. Francisco de Añoa y Busto, natural de Biana, Diócesis Pamplona, de 21 años fue electo Colegial en 10 de septiembre de 1703, en Beca de Jurista, que vacó por el Lizenciado Elio, siendo Sr. Vicerrector Naba. En marzo de 704 le tocó la suerte Sr. Rr. por ausencia del Lizenciado Manzanares. En junio de 709 le nombró el Señor Obispo de Valladolid,*

4 Archivo del Colegio Santa Cruz [ACSC]: libro 22..., f. 156v.

*Orueta, por Vissitador general de este obispado, en atención a sus excelentes prendas. Por Deziembre de 711 le hizo su Prouissor el Señor Obispo de Cuenca Olmo nuestro Colegial. Por Mayo de 713 el mismo Señor Obispo Olmo y el Cauildo de aquella Santa Iglesia le dieron la dignidad de Capellan Mayor y un canonicato en ella. En Deziembre de 1725 le dio el Inquisidor General la Fiscalía de Cuenca. En 1735 le dio S.M. el Obispado de Pamplona. En 742 el Arzobispado de Zaragoza.*

Entre esas notas del Catálogo quiero aquí destacar el hecho de que pronto, en 1709, el Obispo de Valladolid le nombrase Visitador general *en atención a sus excelentes prendas*. Por otra parte advertimos sobre la *solidaridad* de los colegiales, que a veces se hizo nefasta, pero que en este caso sirvió para que la excelencia de Francisco de Añoa progresara fundamentalmente gracias a la poderosa influencia del prelado conguense Miguel del Olmo, antiguo colegial del Santa Cruz, el cual tras haber ostentado todo tipo de cargos en España, Consejo Real o Gobernador de Milán, no aceptó el cargo de Arzobispo de Palermo y prefirió tener en la mitra de Cuenca un retiro cómodo, disfrutando de grandes caudales de los que dejó al Colegio pinciano una biblioteca valorada en 1500 ducados.

Lo de las *excelentes prendas* del colegial Añoa debió ser algo habitual en la formación alcanzada en los Colegios Mayores de la Corona de Castilla, uno de Valladolid, cuatro en Salamanca y un sexto en Alcalá. Disfrutaban de notable biblioteca particular, tenían un exigente estilo de vida, prácticamente conventual, y frecuentaban una solidaridad de ayuda colectiva que garantizaba las salidas profesionales y el encumbramiento. Como además vestían de modo específico, se les llamaba becarios pues se revestían con una cinta de paño en color llamativo llamada beca, y disfrutaban de gratuidad, no era rara la rivalidad con los demás universitarios, los manteístas, desigualdad que acabaría con los Colegios Mayores, que finalizando el siglo XVIII tuvieron un final dentro de los movimientos culturales españoles, sin que un canto de cisne decimonónico tuviera perduración, salvo en algunas palabras con que se alude a ciertos centros de hospedaje universitario, o el nombre de beca que se aplica a los beneficios económicos identificados en su día con los que ostentaban la chía colegial.

No nos extraña que Francisco de Añoa, como otros muchos compañeros suyos, destacara en sus retratos el escudo o el timbre de la cruz potenziada significativa de una reconocida excelencia. Es como una referencia al histórico *in hoc signo vinces*, pues la ostentación de la Cruz colegial o su referencia les valió para tener una formación de excelencia y lograr los más notables cargos en la administración española y de la Iglesia.



fig. 2. Documento fundacional del Colegio Mayor de Santa Cruz, firmado en 1483 por el cardenal Mendoza y su secretario Diego de Muros III, en Vitoria.

Aquí, salvando la distancia cronológica con Francisco de Añoa queremos señalar nuestra opinión, fundada, de que esa costumbre de asumir la Cruz Potenzada fue materializada ya desde fines del siglo XV y los inicios del XVI dentro de las obras llevadas a cabo por el primer colegial del Santa Cruz, Diego de Muros III.

Por supuesto no es el signo lo único que asumen, sino que además los colegiales emulaban culturalmente a su fundador, de su Señor, el Cardenal Pedro González de Mendoza, llamado Cardenal de España por indicación de los Reyes Católicos, a los que sirvió correspondiéndole con la predilección de denominarle *mi primo* y con tal preeminencia en los finales del siglo XV que sería denominado en la literatura como el Tercer Rey de España.

En el tránsito del medievo al renacimiento tenían específico poder los príncipes de la Iglesia, cuyo sello quedó marcado positivamente en cuanto se incorporaron al protohumanismo y finalmente al movimiento renacentista. El cardenal Pedro González de Mendoza, perteneciente a la estirpe de origen alavés asentada definitivamente en la Alcarria, un lugar estratégico entre la corona de Castilla y la de Aragón, hijo del primer marqués de Santillana cuyo protohumanismo propició la sensibilidad de su hijo, al que por razones de *auctoritas* histórica pusieron nombre y apellidos coincidentes con el bisabuelo que murió heroicamente en la batalla de Aljubarrota de 1385 al ceder su caballo al rey Juan I de Castilla para que este salvara la vida, como evoca el romancero. Y la misma sensibilidad hereda por la devoción a la Santa Cruz de su familia,<sup>5</sup> que llevaría a desear su titulación cardenalicia, animado asimismo por su nacimiento un día 3 de mayo, cuando la Iglesia celebraba, hasta hace medio siglo, la festividad de la Santa Cruz.

El cardenal Mendoza, como príncipe de la Iglesia y señor temporal desarrolló una gran actividad fundando entre otras obras las de catedrales, enseñanza y hospitales, como correspondía con la nueva sensibilidad de los tiempos modernos, lo que además le afirmaba el prestigio. La excelencia del cardenal impresionó al humanista Elio Antonio de Nebrija, quien le dirige la edición *princeps* de sus *Introductiones latinæ* de 1481, explicando la razón de la dedicatoria por su tutela de las artes: *Nam cum sis in gente hac nostra non modo sacrorum antistes verum etiam omnium bonarum artium preses et peculiares quaedam tutela*. No es raro por ello que, *mutatis mutandis*, muchos de los antiguos colegiales imitasen al cardenal en su generosa proyección social.

Pero ahora puesto que a veces se me consulta algunos aspectos específicos del signo de la Cruz potenziada, deseo matizar detalles y sobre todo precisar los inicios de su utilización, pues ya fue empleado por el que se considera primer colegial del Santa Cruz, Diego de Muros.

Diego de Muros III ha sido objeto de numerosas referencias en estudios nuestros y de otros colegas, pero sigue siendo la más importante monografía la de José García Oro<sup>6</sup>, que denomina a este personaje con el ordinal para distinguirlo historiográficamente de sus coetáneos homónimos Diego de Muros I, obispo de Tuy y Ciudad Rodrigo; y Diego de Muros II, obispo de Canarias; mientras el que nos interesa aquí es Diego de Muros III que acabaría alcanzando la dignidad episcopal de Oviedo, interesándonos especialmente por su condición de seguidor del cardenal Mendoza y principal colegial pinciano que le secundaría asimismo como mecenas protector de labores asistenciales y especialmente por su apoyo a la enseñanza y la cultura.

Habiendo quedado huérfano de padre Diego de Muros III fue acogido por su tío paterno Diego de Muros I, obispo de Tuy desde 1471, siendo valedor para que su sobrino recibiese ya el 1 de agosto

5 ANDRÉS ORDAX, S.: *Santa Cruz, Arte e Iconografía. El Cardenal Mendoza, el Colegio y los Colegiales*, Valladolid, 2005, pp. 21-22.

6 GARCÍA ORO, J.: *Diego de Muros III y la cultura gallega del siglo XV*, Vigo, Galaxia, 1976.

de 1474 una canonjía de Compostela, lo que no fue muy bien aceptado por rivalidad capitular, y que tuvo aliento posterior en su promoción.

Fue bien orientado en su formación Diego de Muros III durante una década a partir de 1474 en Salamanca, dando la impresión como dijo García Oro de seguir el modelo mendocino que programaba ser competente en lenguas clásicas, teología y derecho para poder optar a los beneficios eclesiásticos, pues en el Estudio salmantino alcanzaría el título de Maestro de Artes tras realizar tres cursos de estudios humanísticos (Lógica, Filosofía Natural y Moral), y el de Bachiller en Teología por los respectivos conocimientos teológicos.

Sin duda para la excelencia de su formación y sus cualidades tuvieron mayor trascendencia por su incorporación a la corte del cardenal Mendoza, firmando un valioso documento fechado en Vitoria el día 21 de noviembre de 1483 por el que el eminente prelado fundaba el Colegio de Santa Cruz en Valladolid. En este documento signa como notario apostólico *Didacus de Muros sanctæ Compostellanæ ecclesie canonicus notariusque apostolicus ac reuerendissimi domini mei cardinalis memorati secretarius*, documento que está ilustrado con una bella miniatura que sin duda sería referencia para convertirse Diego de Muros en un digno émulo de su señor.<sup>7</sup>

Al año siguiente se incorpora como Colegial *el Maestro de Muros*, sin obligación de residir, en el Colegio de Santa Cruz. Por ello Diego de Muros III, *Maestro en Artes, Bachiller en Teología, ... Canonigo de la Iglesia de Santiago y secretario del Exc. Cardenal de España nuestro Señor*, es citado así como el primero en el *Catalogo de todos los Collegiales que ha hauido en este insigne Collegio de Sancta Cruz de Valladolid*.<sup>8</sup> En consecuencia, la realidad es que la personalidad de Diego de Muros III obedecerá a su vinculación con el Cardenal Mendoza y con el Colegio de Santa Cruz, así como con la monarquía.

Señala José García Oro que Diego de Muros III aumentó prestigio y rentas. Era secretario de Mendoza, figura en la Corte, acumula rentas y beneficios eclesiásticos, obtiene una canonjía en Sigüenza, de donde era prelado el Cardenal, capellán real, y otros varios.

De su ejecutoria dará cuenta la historia y harán memoria los monumentos, instituciones y obras reflejando la excelencia de su prodigalidad y la ayuda para promocionar a los necesitados por lo que señalaría el humanista Lucio Marineo Sículo: *Que si España tuviera muchos Muros como este, no se hallarían por tierra los muros de las casas de los pobres*.<sup>9</sup>

Pero ya hemos indicado que lo que aquí deseamos destacar es que fuera Diego de Muros III el primero en utilizar el signo de la cruz potenziada colegial, como vemos en algunas obras señeras promovidas en su vida. Tenía la referencia en el Cardenal Mendoza, que marcaba todas sus empresas con su heráldica familiar, el conocido escudo de los Mendoza, cuartelado en sotuer y con la leyenda *Ave María gratia plena*, así como el materno de Figueroa con las hojas de higuera. Don Pedro González de Mendoza además pondría las referencias cardenalcias y el timbre de la titulación de la Santa Cruz, por lo que la sencilla cruz potenziada o cruz de Jerusalén se reiterará como motivo en las enjutas de las arquerías de sus edificios y monumentos.

Como Diego de Muros no pertenecía a una clase nobiliaria recurrió a utilizar en sus obras el timbre del Colegio, la Cruz potenziada, lo mismo que harían todos los colegiales del Santa Cruz a lo

7 RUIZ ASENCIO, J.M. / MONTERO CARTELLE, E. / GONZÁLEZ MANJERRÉS, M.Á. / ANDRÉS ORDAX, S.: *El Documento Fundacional del Colegio de Santa Cruz de la Universidad de Valladolid (1483)*, Madrid, Testimonio / Universidad de Valladolid, 2008.

8 ACSC: libro 22..., f. 16.

9 MARINEO SICULO, L.: Epístola 33, que sería recordada entre los Colegios Mayores aún en el siglo XVIII por el marqués de Alventos.

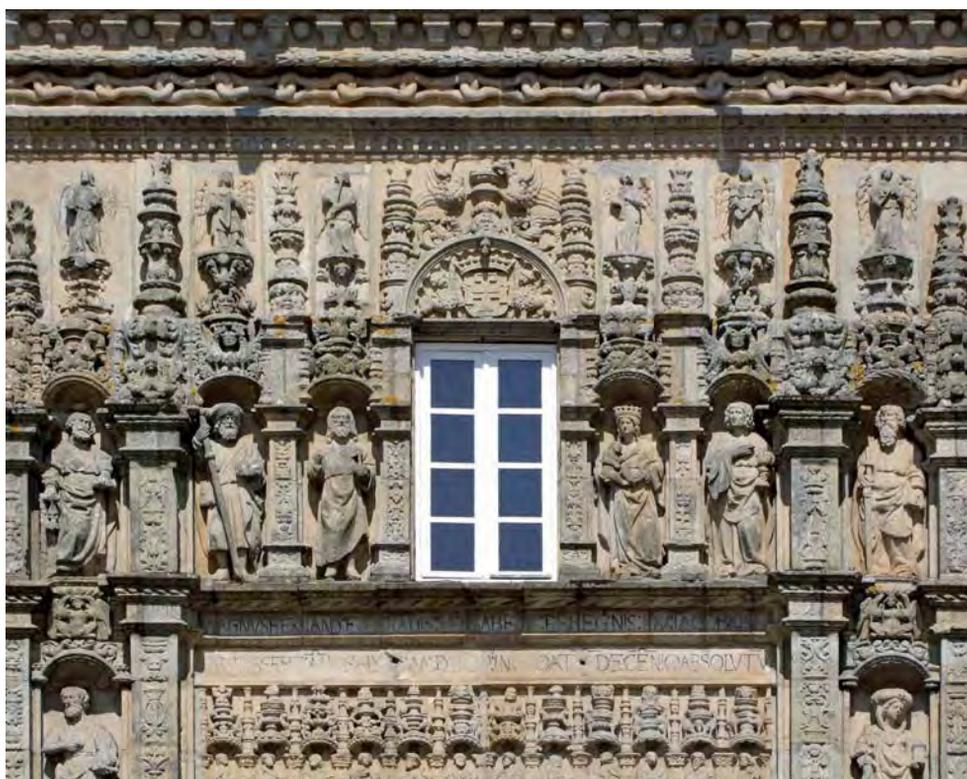


fig. 3. Escudo de Diego de Muros III, con corona de Conde de Noreña por ser obispo de Oviedo, en el Gran Hospital de Santiago.

largo de la historia,<sup>10</sup> limitándonos tan sólo a destacar el Hospital de Santiago y el Colegio Mayor de San Salvador en Salamanca.

Fallecido el Cardenal Mendoza se ocupó Diego de Muros III específicamente de sus propios intereses compostelanos, logrando ser nombrado Deán del cabildo catedralicio de Santiago, puesto que le permitiría incluso competir frente al prelado compostelano, y mantuvo buenas relaciones con la casa real pues fue Capellán de la reina Isabel entre 1495 y 1503. Así no extraña que en 1505 alcanzara la mitra cercana de Mondoñedo y en 1512 la más notable de Oviedo, que ostentaría hasta su fallecimiento en 1525.

Un detalle significativo de la proximidad de Diego de Muros III con la monarquía y su autoridad quedará reflejado en la *laudatio funebris* que escribe con motivo de la muerte del príncipe Don

10 En realidad habría que decir que casi todos. Ahora recuerdo el ejemplo del eminente prelado Compostelano Pedro Carrillo de Acuña, que fundó su propia capilla funeraria, en la que solamente muestra la heráldica familiar, como en sus publicaciones sobre la Rota y demás casos.

Juan,<sup>11</sup> obra dirigida al Sumo Pontífice Alejandro VI y el Colegio Cardenalicio. Este trágico acontecimiento tuvo extraordinaria notoriedad pues el deseado príncipe don Juan, nacido en Sevilla el 30 de junio de 1478, había sido recibido con la alegría propia del interés dinástico. Los deseos de asegurar la descendencia de Isabel la Católica eran tales que incluso llevaron a la reina a visitar el Santuario de San Juan de Ortega<sup>12</sup> donde se ceñiría el cingulo del santo por su fama entre las mujeres de propiciar la descendencia. El infante don Juan había sido jurado, con apenas tres años de edad, como príncipe heredero de los Reyes Católicos en las Cortes de Castilla reunidas en Toledo y las Cortes de Aragón celebradas en Calatayud, y se cuidó mucho su educación que fue encomendada al arzobispo fray Diego de Deza, en cuyo palacio episcopal salmantino falleció el delicado príncipe don Juan que había llegado poco antes con su esposa la princesa Margarita, hija del emperador Maximiliano, con la que casara el anterior 14 de abril<sup>13</sup>. Por ello el *Panagiris* [sic] *de obitu illustrissimi Domini Johannis Hispaniae Principis*, publicado en Valladolid *Ex oppido Valleoleti, XX Novembris. MCCCLXXXVII*, fue escrito con un sentimiento de dolor colectivo verdaderamente nacional y publicado cuando no hacía más que mes y medio de su fallecimiento en Salamanca el 4 de octubre. Por supuesto, como es propio del género, muestra el gran planto, el sentimiento y los elogios del finado, cuya trayectoria califica de *laudabili vita*, en el que se quiere ver un reflejo de las cualidades de su madre la reina Isabel, y al que describe en su fallecimiento vestido con el hábito de dominico por su devoción al santo de Caleruega.

Este panegírico fúnebre denota la importancia de Diego de Muros, y su cercanía con los Reyes Católicos se advertirá claramente en el encargo que los monarcas le realizan al poco tiempo, mediante documento regio fechado el día 3 de mayo de 1499, cuando se le encomienda la construcción y desarrollo del Hospital Real de Santiago.<sup>14</sup> No es el momento de recordar la morfología



fig. 4. Miniatura del pleito entre el arzobispo Fonseca, de Santiago, y el administrador del Hospital de Santiago Diego de Muros III, ya obispo de Oviedo.

11 GONZÁLEZ NOVALÍN, J.L.: «Los opúsculos latinos de los Diego de Muros», *Asturiensia Medievalia*, 1 (1972), pp. 357-399. GONZÁLEZ NOVALÍN, J.L.: «El deán de Santiago, don Diego de Muros. Su puesto en la historia del Humanismo Español», *Antología Anua*, 22-23 (1975-1976), pp. 11-104. GARCÍA ORO, J.: *Diego de Muros III...*, *op. cit.*, pp. 154-163. GONZÁLEZ ROLÁN, T.: «La literatura latina sobre la muerte del Príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos», En *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. III, núm. 5, Madrid, 2002, pp. 2153-2167.

12 ANDRÉS ORDAX, S.: *San Juan de Ortega, Santuario en el Camino Jacobeo*, León, 1995, pp. 21 y 46-47.

13 Pedro Mártir de Anglería en su Epistolario indica acerca de la salud quebradiza de don Juan y su muerte *Preso en el amor de la doncella, ya está demasiado pálido nuestro joven Príncipe*.

14 Recordamos como obras de conjunto las de VILA JATO, M<sup>o</sup>D.: *Parador 'Dos Reis Católicos'*. Santiago de Compostela, Madrid, 1999. ROSENDE VALDÉS, A.: *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1999.



fig. 5. Escudo del Colegio Mayor de San Salvador de Oviedo, fundado por Diego de Muros III, en el retablo de Santo Toribio. Convento de Agustinas Recoletas de Palencia.

nosocomial del edificio ni los detalles iconográficos de su portada principal. Pero debemos recordar que en este edificio figura como signo reiterado la cruz potencuada que era timbre del cardenal Mendoza y fue asumida como signo heráldico de los que vistieron la beca de su colegio vallisoletano.<sup>15</sup> A primera vista sorprende que la portada principal remate en escudo con la cruz potencuada bajo una corona, pero puede referirse a que Diego de Muros III como obispo de Oviedo tenía la condición de Conde de Noreña, por privilegio que remontaba más de un siglo para dichos prelados asturianos [fig. 3]. La empresa del Gran Hospital de Santiago era de gran complejidad pues era preciso disponer de amplias atribuciones jurídicas, allegar extraordinarios recursos, lograr un espacio codiciado junto a la catedral y el palacio arzobispal, contratar notables operarios y artífices, definir una buena organización funcional y todo lo preciso para esa obra asociada a su

trascendencia internacional. Eso le provocó sinsabores y roces con muchas personas del entorno eclesiástico, por lo que se merecía Diego de Muros III dejar la marca personal en el monumento.

Mayor evidencia definitiva de la utilización de la cruz colegial por Diego de Muros III como emblema propio ya desde los primeros lustros de su vida profesional se ve en su escudo episcopal, precisamente en la miniatura del documento<sup>16</sup> que resuelve en 1516 el pleito mantenido entre Diego de Muros y el arzobispo Alonso de Fonseca por los extraordinarios beneficios que se habían otorgado al Hospital de Santiago. En dicha miniatura, además de la alegoría de la Justicia y la autoridad de los monarcas hispanos, así como la superior del papa León X y el emperador Maximiliano, aparecen los querellantes Diego de Muros y Fonseca. El nombramiento expedido en 1499 por los Reyes Católicos como Administrador del Gran Hospital al Deán Diego de Muros III, aumentó las tensiones con el prelado compostelano que había quedado marginado de tan notable em-

GARCÍA IGLESIAS, J.M. y otros: *O Hospital Real de Santiago de Compostela e a Hospitalidade no camino de Peregrinação*, La Coruña, 2004.

15 Ya lo hemos apuntado con anterioridad. Vid. ANDRÉS ORDAX, S.: *El cardenal y Santa Cruz*, Valladolid, 1995, pp. 22 y 26. ANDRÉS ORDAX, S.: «El signo de Santa Cruz en el patrimonio de Santiago de Compostela», *Memoria Artis. In memoriam prof<sup>a</sup> María Dolores Vila Jato*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 165-183. Y en otras referencias personales.

16 SICART JIMÉNEZ, Á.: «La miniatura del pleito entre Alonso de Fonseca y Diego de Muros», *Compostelanum*, 24 (1979), pp. 173-181. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: *Miniatura del pleito de Alonso de Fonseca y Diego de Muros* (Anónimo, 1516), en *El arte en Cataluña y los Reinos Hispanos en tiempos de Carlos I*, Madrid, 2001, pp. 304-306. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B. / MJJM.: «Pleito de Alonso de Fonseca e Diego de Muros», en *O Hospital Real de Santiago de Compostela e a Hospitalidade...*, op. cit. ANDRÉS ORDAX, S.: «La Justicia. Arte e Iconografía», en *Campus. Imágenes de la Justicia*, Madrid, El Viso, 2008, pp. 31-32.

presa. Aunque en 1505 fue designado Muros III como obispo de Mondoñedo, y en 1512 definitivamente obispo de Oviedo, seguía siendo Administrador del Gran Hospital. Por ello en esta miniatura se representa a los dos prelados, el arzobispo compostelano Alonso de Fonseca y el obispo Diego de Muros, con sus respectivos escudos, que en el caso de Diego de Muros era simplemente la cruz potenziada del Colegio de Santa Cruz de Valladolid [fig. 4].



fig. 6. El arzobispo de Lima Santo Toribio de Mogrovejo, vestido como colegial del San Salvador. Convento de Agustinas Recoletas de Palencia.

Además, el uso de la cruz potenziada por parte de Diego de Muros tuvo gran repercusión en otra empresa suya de carácter cultural y docente. Al precedente de un Colegio alentado por Lope Gómez de Marzoa en Santiago de Compostela se sumó el Deán Muros III y fundaron en 1501 el Colegio o Estudio General de Santiago,<sup>17</sup> el cual recibiría del papa Julio II en el año 1504 la facultad para otorgar grados. Este Estudio General sería denomina-

do más tarde como Estudio Vello para distinguirlo de la fundación compostelana del arzobispo Fonseca, el Colegio de Santiago Alfeo. Aquellas intervenciones de Marzoa, Muros y Fonseca serían reconocidas como precedente de la Universidad de Santiago, lo que tuvo trascendencia plástica cuando en la época de las reformas universitarias hispanas de fines del siglo XVIII, la Universidad de Santiago de Compostela incorpora en su escudo las armas reales (castillo y león) y las de los antecesores históricos (Lope de Marzoa, Diego de Muros III y Alonso de Fonseca), dejando en su centro las armas del reino de Galicia.<sup>18</sup> Así lo vemos hoy en los escudos oficiales de la Universidad, o en alfombras reposteros y pendones.

Pero antes ya había difundido la cruz potenziada Diego de Muros III en otra empresa académica de gran calado, la ideada cuando fue nombrado obispo de Oviedo, donde los problemas que se le

17 GARCÍA ORO, J.: *Diego de Muros III...*, op. cit., pp. 81 y ss. BARREIRO, X.R.: «La fase fundacional (1495-1550)», en BARREIRO, X.R. (coord.) y otros: *Historia de la Universidad de Santiago de Compostela. De los orígenes al siglo XIX*, vol. I, Santiago de Compostela, 2000, pp. 45-50. GARCÍA IGLESIAS, J.M.: «El Colegio de Fonseca», en GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *Gallaecia fulget (1495-1995). Cinco siglos de historia universitaria* (catálogo de la exposición del V Centenario de la Universidad de Santiago de Compostela), Santiago de Compostela, 1995, pp. 28-38. GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *Santiagos de Santiago*. La Coruña, Alvarellos / Consorcio de Santiago, 2011.

18 Resolución Real de 22 de abril de 1771. GASALLA REGUEIRO, P.L. / SAAVEDRA FERNÁNDEZ, P.: *Las reformas de Carlos III*, en BARREIRO, X.R. (coord.) y otros: *Historia de la Universidad de Santiago de Compostela...*, op. cit., vol. I, Santiago de Compostela, 2000, p. 350. ANDRÉS ORDAX, S.: «El signo de Santa Cruz en el patrimonio de Santiago de Compostela», *Memoria Artis. In memoriam prof<sup>a</sup> María...*, op. cit., pp. 165-183. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: «Retrato de Diego de Muros III», en *O Hospital Real de Santiago de Compostela e a Hospitalidade...*, op. cit., pp. 554-555.



plantearon y el panorama humano de las tierras norteñas le movió a fundar un Colegio Mayor, a semejanza del Santa Cruz, pero en Salamanca, con lo que su imitación del cardenal Mendoza se hacía más notable. Bajo el título de la advocación ovetense, el Colegio de San Salvador de Oviedo procuraría la formación en excelencia a los originarios del norte, tendrían unos estatutos como el pinciano, e incluso tendrían el mismo escudo, la cruz potenziada, la Santa Cruz. No obstante se distinguiría el escudo salmantino por añadir una bordura con la leyenda *CRVCEM SECTEMVR COETERA AVTEM LUTVM PVTEMVS*, una versión particular de una frase del *Decretum* de Graciano [fig. 5].

Así la cruz potenziada aparecerá en la heráldica de los antiguos colegiales del San Salvador de Oviedo, siendo quien más lo ha difundido en la plástica Santo Toribio de Mogrovejo,<sup>19</sup> que suele tener este timbre pues a veces se le representa como colegial con los estatutos de su Colegio en la mano [fig. 6], como vemos en la bella escultura barroca que preside el retablo colateral del evangelio del Convento de Agustinas Recoletas de Palencia, cuyo remate ocupa un gran escudo del Colegio de San Salvador rodeado de ángeles con un amplio destello de ráfagas.

19 ANDRÉS GONZÁLEZ, P.: «Santo Toribio de Mogrovejo como Colegial», en *Los arzobispos de Toledo y la Universidad española*, Toledo, Universidad de Castilla La Mancha, 2002, pp. 302-303.

07

ERNESTO ARCE OLIVA  
Universidad de Zaragoza

**La platería renacentista  
de la catedral  
de Albarracín:  
génesis  
de una colección**

## Introducción

Una parcela bien conocida del pasado artístico de Albarracín (Teruel) es la platería religiosa, en especial merced a las investigaciones de Cristina Esteras, quien en 1970 y 1975 publicaba dos artículos dedicados, respectivamente, a la orfebrería hispanoamericana en la catedral de Albarracín y a la orfebrería religiosa en esta ciudad.<sup>1</sup> E idéntica apreciación, sin perjuicio de la existencia de notables contribuciones previas y posteriores,<sup>2</sup> puede hacerse extensiva a la orfebrería de la provincia de Teruel, pues sobre este tema hizo Esteras su tesis doctoral, editada en 1980.<sup>3</sup> Lo cual, sin embargo, no es óbice para que el hallazgo de nuevos documentos, la localización de obras inéditas o la revisión de las ya estudiadas, permitan mejorar el conocimiento de dicha parcela artística, ampliando, matizando o, las más de las veces, confirmando las conclusiones establecidas por la autora mencionada.

Esto último es aplicable a la platería renacentista de la seo de Albarracín, asunto que abordamos en estas páginas a fin de perfilar con mayor nitidez la historia de su reducida pero nada desdeñable colección de jocalias del siglo XVI y comienzos del siguiente. Obras, por cierto, labradas en su mayoría en talleres aragoneses, concretamente zaragozanos, aunque también existen las originarias de otros centros, nacionales y extranjeros, siendo este un extremo –el de su lugar de fabricación– ya aclarado en casi todos los casos. De suerte que para sistematizar el análisis de tales piezas cabría atender a su distinta procedencia, de igual modo que cabría hacerlo con arreglo a su clasificación tipológica. Pero hemos preferido articularlo recurriendo como hilo conductor a quienes costearon su ejecución o adquisición, puesto que de este modo puede observarse más claramente cómo se forjó dicha colección. Esto es, mediante la actuación de una clientela a veces corporativa

1 ESTERAS MARTÍN, C.: «La orfebrería hispanoamericana en la catedral de Albarracín», *Teruel*, 43, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (1970), pp. 5-72; e «Inventario artístico de la orfebrería religiosa en la ciudad de Albarracín», *Teruel*, 53, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (1975), pp. 105-146.

2 Entre las primeras, destacan las cuantiosas referencias a la platería incluidas en CABRÉ Y AGUILÓ, J.: *Catálogo monumental de la provincia de Teruel (1908-1909)*, III, láms. 23 y ss. (manuscrito depositado en el Instituto del Patrimonio Cultural de España en Madrid). Y en cuanto a las posteriores, hay que subrayar las dedicadas a algunas piezas de procedencia extranjera de la catedral de Albarracín en CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Platería europea en España (1300-1700)*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997.

3 ESTERAS MARTÍN, C.: *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XX*, 2 tomos, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1980.

y otras individual, por cuanto hay obras sufragadas con las rentas del cabildo, como las hay pagadas o regaladas por obispos y capitulares a título personal. Una clientela, en fin, que en este periodo, aun contando con la ayuda de otras instancias colectivas y particulares, hubo de compaginar estas contribuciones con la financiación de la fábrica catedralicia, reedificada en el transcurso del siglo XVI, y del equipamiento artístico necesario para el flamante templo.<sup>4</sup>

### Iniciativas del cabildo

Obedeciendo a sus obligaciones como máximo responsable del estado de la catedral de Albarracín, el cabildo hizo efectiva una buena parte de los gastos ocasionados por la renovación del inmueble efectuada en el quinientos, así como por la puesta al día del mobiliario y del equipamiento religiosos de carácter ordinario, incluidas diversas piezas de orfebrería. Entre las últimas, según se desprende de los pagos registrados en los Libros de Fábrica, la cruz mayor y su bordón, una concha bautismal, unos candeleros, la cruz pequeña, los trabajos en plata en la cruz de cristal y en el *lignum crucis*, unos cetros, un hisopo y una maza, amén de la entrega de la plata de la custodia vieja para obrar una nueva, esta, no obstante, costeada por el obispo Alonso Gregorio como acreditan las armas que lleva.

La más temprana de las obras nombradas es la cruz mayor. Pieza procesional de plata sobredorada, tiene los brazos silueteados por una crestería renaciente, forrados mediante chapas con armas, querubines y guirnalda, enriquecidos con medallas oblongas, que acogen sencillos motivos botánicos, y terminados en expansiones romboidales con palmetas caladas que enmarcan, a su vez, medallones con bustos. El cuadrón ostenta una flor burilada y semioculta, en el anverso y reverso respectivamente, por un Cristo con nimbo crucífero, coronado de espinas y de tres clavos, y un Salvador también nimbado, con la esfera del mundo en la mano izquierda y bendiciendo con la derecha. El nudo es un jarrón engalanado con flores inscritas en medallones, querubines, roleos y, a modo de estribos, un par de sierpes. Y tanto el cañón como el asta, ambos cilíndricos, muestran un encintado dibujando rombos con flores en su interior.

Estudiada por Esteras, esta autora le adjudicó procedencia zaragozana, en vista de la marca «CEZ» que tiene impresa, y la atribuyó a Jerónimo de la Mata, datándola hacia 1548, en virtud de las similitudes que observa con piezas documentadas de este maestro.<sup>5</sup> Atribución y cronología que ahora podemos confirmar merced a los descargos por el concierto, hechura y transporte desde Zaragoza de la cruz mayor anotados en las cuentas de la Fábrica de la catedral.<sup>6</sup> Y es que en el ejercicio 1549-1550 no sólo fue contratada, desplazándose con este propósito mosén Toyuela a Zaragoza, sino también acabada, a juzgar por los gastos derivados de su traída desde la capital aragonesa. Trabajo por el que Jerónimo de la Mata percibía en 1550 un total de 235 libras, 1 sueldo y 3 dineros, plata y oro incluidos. Queda así documentalmente asignada otra obra a uno de los maestros más prolíficos y prestigiosos de la platería zaragozana del siglo XVI, cuya biografía artística fue ela-

4 Para una primera aproximación a la identidad y el estatuto de quienes promovieron la nueva fábrica de la catedral de Albarracín y su equipamiento artístico entre los siglos XVI y XVIII véase ARCE OLIVA, E.: «Clientela, construcción y dotación artísticas en la catedral de Albarracín durante la Edad Moderna», en RAMALLO ASENSIO, G. (ed.): *Las catedrales españolas: Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 779-813.

5 ESTERAS MARTÍN, C.: «Inventario artístico...», *op. cit.*, pp. 116-117, *Orfebrería de Teruel... op. cit.*, II, p. 135. Se exhibió en la exposición *La Luz de las Imágenes. Segorbe* (Segorbe, 2001-2002).

6 Archivo de la Catedral de Albarracín [ACAI]: arm. 2, caja 8, núm 1, s.f.

borada ya en 1951 por Abbad,<sup>7</sup> recogiendo aportaciones de Gudiol, Cabré, Abizanda y Sala-Valdés entre otros,<sup>8</sup> y luego sustancialmente ampliada por San Vicente.<sup>9</sup>

Cuatro decenios después el cabildo sufragaba la hechura de otra cruz, la llamada pequeña, y de un hisopo, por los que en el ejercicio 1589-1590 abonaba 20 libras a Tomás de León.<sup>10</sup> Nada podemos asegurar acerca de la suerte que corrieron ambas piezas, si bien la cruz, que sí figura en otros anteriores, ya no consta en el inventario de alhajas de la catedral redactado en 1817.<sup>11</sup> Y en cuanto a su autor, Tomás de León, fue identificado por vez primera por Abizanda como firmante en 1614 de una capitulación para la cruz procesional de Santiago de Daroca,<sup>12</sup> ciudad en la que Esteban localizó su punzón («IEON») en una naveta del siglo XVII.<sup>13</sup> Poco más se sabe de este maestro, documentado como tal desde 1579, salvo que en 1567 pactaba en Zaragoza su aprendizaje con Domingo Ledón y que en 1573 tomaba por maestro a Juan de Barrio, todo antes de que en 1585 estipulara con sus colegas Gaspar de Lira y Jaime Martín el cincelado de las mazas de la Diputación del Reino de Aragón y de que en 1609 concertara un par de candeleros para la catedral de Albarracín,<sup>14</sup> estos de *la hechura y labor de los que dexo el señor arzobispo Gregorio* a los que luego aludiremos.

Pero a tan corta nómina de obras adjudicadas a Tomás de León hoy podemos añadir alguna más asimismo realizada para la catedral de Albarracín, como la custodia renacentista, promovida por el obispo Alonso Gregorio y de la que también trataremos en el apartado siguiente, y una maza ceremonial, costead por el cabildo y por cuyo trabajo el maestro cobra 17 libras en el ejercicio 1591-1592.<sup>15</sup>

Desconocida hasta el momento e incluida en los inventarios catedralicios con la expresión de *maza del pertiguero*,<sup>16</sup> presenta una poma con cuerpo prismático hexagonal cuyas caras, separadas por pilastras y estribos, albergan hornacinas aveneradas con las efigies de tres Evangelistas (Marcos, Lucas y Juan) y otros tantos Doctores de la Iglesia (Gregorio, Ambrosio y Agustín), mientras que la corona, semiesférica, remata en una figurita del Salvador. Y en lo que al palo se refiere, está formado por cuatro cañones decorados con flores y cintas repujadas ante fondos punteados.

A costa de los ingresos del cabildo se hicieron asimismo unos *bordones de piña revestidos en unas hojas grandes*, labrados poco antes en Valencia por el platero Calderón y tasados por Dimas Musa-

7 ABBAD RÍOS, F.: «Jerónimo de la Mata, orfebre del siglo XVI», *Seminario de Arte Aragonés*, III, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1951, pp. 19-30.

8 GUDIOL Y CUNILL, J.: «L'orfebreria en l'exposició hispanofrancesa de Saragoça», *Anuario del Instituto de Estudios Catalanes*, II, Barcelona, Instituto de Estudios Catalanes, 1908, pp. 119 y 131-132; CABRÉ Y AGUILÓ, J.: *Catálogo monumental...*, op. cit., láms. 39 y ss.; ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, Zaragoza, La Editorial, 1914, p. 260; y SALA-VALDÉS, M. de la: *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1933, p. 266.

9 SAN VICENTE PINO, Á.: *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento. 1545-1599*, II, Zaragoza, Pórtico, 1976, pp. 147-154.

10 ACAI, *Libro de Fabrica desde 1573*, s.f.

11 ACAI, *Inventario del oro, plata y demas alaxas y jocalias de esta santa Iglesia Catedral de Albarracin...*, 1817.

12 ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón (Siglos XVI y XVII)*, Zaragoza, La Editorial, 1932, pp. 169-171.

13 ESTEBAN LORENTE, J.F.: *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 88.

14 SAN VICENTE PINO, A.: *La platería de Zaragoza...*, op. cit., pp. 147-154; y ESTERAS MARTÍN, C.: *Orfebrería de Teruel...*, op. cit., II, pp. 31 y 358.

15 ACAI: *Libro de Fabrica desde 1573*, s.f.

16 ACAI: *Inventario del oro, plata y jocalias de la Santa Iglesia de Albarrazin... de 1684*, f. 2.



Fig. 1. Cruz de cristal (fot. Fundación Santa María de Albarracín).

bre, clavarío del oficio de plateros de Valencia, y Aloi Lacianes, platero de la misma ciudad, en 104 libras y 14 sueldos, suma de la que 36 libras y 4 sueldos corresponden a las manos.<sup>17</sup> En cuanto al autor, no es otro que Joan Calderón, quien en 1587 cincelaba la cimera de la *senyera* valenciana para reemplazar a la destruida un año antes.<sup>18</sup> Por lo demás, sabemos que eran cuatro cetos de plata para su uso en el coro, dos, *doradas las pomas, para los señores canonigos* y otros dos *con pomas alcahofadas para los succentores*, según reza el inventario catedralicio de 1684. De igual modo que sabemos que no han llegado a nuestros días y que ya en 1817 habían sido sustituidos por otros a la sazón recién hechos,<sup>19</sup> al parecer usando la plata de los anteriores.

Mejor suerte, en cambio, ha tenido la cruz de cristal, en realidad un *lignum crucis* expuesto en el Museo Diocesano de Albarracín [fig. 1]. Catalogado por Cabré como *lignum crucis de cristal de roca muy sencillo*,<sup>20</sup> ya existía en los años 1573-1574, por cuanto en esas fechas el cabildo abona al platero Marcuello diversas sumas por varios trabajos para la catedral, entre ellos *el que hizo de plata en la cruz de cristal*.<sup>21</sup> En un pie más tardío apoya el astil compuesto por un pedestal cilíndrico con cintas y paños colgantes de anillas, roleos y máscaras, repartidos en dos registros, más dos nudos, esférico con gajos rehundidos y de cristal el inferior, mientras que el superior tiene forma de jarrón abrazado por hojas. Los brazos, de cristal, terminan en perillones. Y el cuadrón es una cajita encristalada y con una faz de Cristo grabada en el dorso. Por lo demás, el autor puede identificarse con Andrés Marcuello, vecino de Zaragoza e hijo del platero turiasonense de igual nombre, quien entre 1573 y 1575 ejecuta para

17 ACAI: *Libro de Fabrica desde 1573*, s.f.

18 MATEO Y LLOPIS, F.: «Notas documentales sobre la Ceca de Valencia y la circulación monetaria durante Felipe II (1556-1598)», *NVMISMA*, 31, Madrid, Sociedad Ibero-Americana de Estudios Numismáticos (1958), p. 20.

19 ACAI: *Inventario del oro, plata y joyas de la Santa Iglesia de Albarracín... de 1684*, f. 11; e *Inventario del oro, plata y demas alaxas y joyas de esta Santa Iglesia Catedral de Albarracín... 1817*, f. 13.

20 CABRÉ Y AGUILÓ, J.: *Catálogo monumental...*, op. cit., lám. 38.

21 ACAI: *Libro de Fabrica desde 1573*, f. 3v.

**Fig. 2.** Cáliz, taller de Antonio San Miguel (Valladolid), ca. 1520 (fot. Fundación Santa María de Albarracín).



la misma catedral una concha bautismal y un rostro de Nuestra Señora *para la otra cruz del Lignum Crucis*, ninguna de ellas localizada, amén de adobar un par de cálizos traídos de Zaragoza en 1576.<sup>22</sup>

### Contribución de los obispos

Más cuantiosa y de mayor enjundia es la orfebrería que, junto con ornamentos, tapices, cuadros y otras piezas, engrosó el tesoro de la catedral de Albarracín donada por los obispos o procedente de sus espolios, esto es, de los bienes de la mitra que quedan al fallecer los preladados. Así, de Juan de Muñatones (1556-1571) era un cáliz grande de plata dorada, de Bernardino Gómez Miedes (1586-1589) un portapaz de plata blanca, una campanilla de plata con sus armas y un relicario grande, de Alonso Gregorio (1590-1593), luego arzobispo de Zaragoza, la ya nombrada custodia, que a comienzos del siglo XVII hizo dorar el obispo Vicente Roca de la Serna (1604-1608), dos candeleros de azófar y un incensario con sus armas, de Pedro Jaime (1597-1601) dos candeleros de plata con sus armas, del antedicho Roca de la Serna un magnífico portapaz del siglo XVI, dos candeleros, dos pebeteros, tres vasos y una fuente con sus armas, de Gabriel de Sora (1618-1622) una palmatoria, de Juan Bautista Lanuza (1622-1624) un cáliz sobredorado con sus armas en el pie y su patena también dorada, de Pedro

<sup>22</sup> ACAI: *Libro de Fabrica desde 1573*, ff. 3v y 9v-10. Para este platero véase SAN VICENTE PINO, Á.: *La platería de Zaragoza...*, *op. cit.*, pp. 165-166.



de Apaolaza (1625-1633) un hostiero y de Martín de Funes (1645-1653), amén de un hostiero de azófar, un cáliz obrado en el primer tercio del siglo XVI. Piezas, por cierto, conservadas y localizadas en su mayoría, unas guardadas en la sacristía de la catedral y otras, las más, en el Museo Diocesano de Albarracín.<sup>23</sup>

De los cálices referidos, el más espléndido<sup>24</sup> es el registrado de este modo en el inventario de alhajas de la catedral redactado en 1684: *cáliz con el pie de plata sobredorado, copa y patena de oro fino, gravado con diferentes labores, con seis apóstoles en el puño y otros seis en el pie, con dos escudos en el pie de las armas del Sr. Obispo Don Martin de Funes, que son las cinco llagas*<sup>25</sup> [fig. 2]. Y es que, en efecto, fue donado por este prelado, que lo fue de Albarracín de 1645 a 1653, pero su hechura tardogótica es muy anterior, de hacia 1520 a juzgar por los querubines y demás motivos renacentes que ya incorpora en la subcopa, y, como indican los punzones del pie, efectuada por un tal Antonio, platero con taller abierto en Valladolid, cuya marca ha sido identificada por Barrón con la del maestro vallisoletano Antonio San Miguel.<sup>26</sup>

Obra del toledano Juan Rodríguez de Babia,<sup>27</sup> que llegó a ser platero del rey Felipe II, es el donado por Juan de Muñatones y descrito así en el mismo inventario: *caliz de plata sobredorado, grande, tiene serafines alderredor con su patena y en el pie quatro testas en unos ovados. La patena de hechura antigua*.<sup>28</sup> Texto que acto seguido proclama que era del citado obispo, que presidió la diócesis de Albarracín y Segorbe entre 1556 y 1571, esto es, en fechas que concuerdan con la forma y la decoración de la pieza.

Más tardío es el tercero de los cálices mencionados, de plata sobredorada y de gusto manierista, que presenta un blasón en el pie con las armas del obispo Lanuza, quien lo adquirió en Zaragoza<sup>29</sup> antes de regalarlo a la catedral en el tercer decenio del siglo XVII.

A diferencia de la campanilla con sus armas y del relicario regalados a la catedral por Bernardino Gómez Miedes, notable integrante del llamado círculo de humanistas alcañizano y obispo de Albarracín de 1586 a 1589, sí ha llegado a nosotros el portapaz de *plata blanca con las figuras de Christo, Ma-*

23 Sobre los bienes donados por los obispos véase ARCE OLIVA, E.: «Clientela...», *op. cit.*, p. 788. Y acerca de las piezas conservadas en el Museo Diocesano ALMAGRO GORBEA, A. / ARCE OLIVA, E.: *Palacio Episcopal de Albarracín*, Zaragoza, Fundación Santa María de Albarracín, 2011, pp. 176-193.

24 No ha de extrañar, por lo tanto, que fuera catalogado por Cabré, aunque adjudicándole erróneamente procedencia darocense (CABRÉ Y AGUILÓ, J.: *Catálogo monumental...*, *op. cit.*, lám. 38), inventariado y mencionado en sus guías por Sebastián (SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Guías artísticas de España. Teruel y su provincia*, Madrid, Aries, 1959, pp. 116-117; *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, p. 29) y estudiado, entre otros, por Esteras (ESTERAS MARTÍN, C.: «Inventario artístico...», *op. cit.*, pp. 111-112; *Orfebrería de Teruel...*, *op. cit.*, II, p. 179). Como tampoco ha de extrañar que haya sido expuesto en las siguientes muestras: *Arte en España* (Exposición Internacional de Barcelona, 1929), *Exposición Nacional de Arte Eucarístico Antiguo* (Barcelona, 1952) y *La Luz de las Imágenes*. Segorbe (Segorbe, 2001-2002).

25 Texto transcrito en ESTERAS MARTÍN, C.: *Orfebrería de Teruel...*, *op. cit.*, II, p. 380.

26 BARRÓN GARCÍA, A.: «Cálices del vallisoletano Antonio de San Miguel», en RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de platería*. San Eloy 2002, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 86-88.

27 Así lo prueban las marcas «IVAN/RODRIGU3» y «TOD» impresas en el pie. Sobre este platero véase CRUZ VALDOVINOS, J. M.: «Juan Rodríguez de Babia, platero de Felipe II», en *Actas del Congreso Internacional Felipe II y las artes*, Madrid, Universidad Complutense, 2000, pp. 657-672.

28 ACAI: *Inventario del oro, plata y joyas de la Santa Iglesia de Albarracín... de 1684*, f. 3.

29 Lleva la marca «CES» de esta ciudad en el pie. Corresponde al que figura en el inventario de joyas de la catedral de 1684 descrito de este modo: *sobredorado con tres ovados en el pie, esmaltados de blanco y azul, y las armas del señor obispo Lanuza, con su patena dorada* (ACAI: *Inventario de oro, plata y joyas de la Santa Iglesia de Albarracín... de 1684*, f. 4).

ria y San Juan, y al pie escrito PAX VOBIS, inventariado como suyo en 1684<sup>30</sup> y conservado en el Museo Diocesano.

Mayor interés ofrece la custodia renacentista de la que, gracias a Esteras, sabemos que fue donada por Alonso Gregorio, cuyo escudo episcopal figura en ella, y que se encargó en Zaragoza, según reza el acuerdo capitular de febrero de 1592 que contempla la entrega de la custodia vieja por cuanto es de ningún efecto.<sup>31</sup> Datos a los que podemos añadir que la mandó dorar el obispo Roca de la Serna a comienzos del siglo XVII<sup>32</sup> y que la obró el ya citado León, a quien aquel año se le pagan 80 reales para proveer plata que havia faltado para la custodia y al año siguiente 114 sueldos más que incluyen, entre otros negocios, los gastados en cumplimiento de pago por la plata que se puso en la custodia.<sup>33</sup>

Depositada en el Museo Diocesano [fig. 3], obedece a la modalidad de custodia portátil, con templete sobre soporte abalaustrado, y no al tipo sol que popularizará el Barroco. El pie es de planta oval, decorado con hojas buriladas, sobre el fondo punteado y rajado, más dos cartelas que albergan una imagen de Cristo y el nombrado escudo episcopal. El astil tiene nudo de jarrón, hoy montado en posición invertida, y ostenta nervios rematados en cabezas, querubines, hojas, guirnaldas de flores y otros motivos botánicos. En él apoya un templete de planta rectangular, ensamblado con balaustres y cerrado por un entablamento liso sobre el que se alzan pirámides con bolas. El templete guarda el viril, de caja circular rodeada por una corona de tornapuntas y cabecitas de ángel. Y el remate lo for-



Fig. 3. Custodia renacentista, taller de Tomás de León (Zaragoza), 1592 (fot. Fundación Santa María de Albarracín).

30 ACAI: *Inventario del oro, plata y joyas de la Santa Iglesia de Albarracín... de 1684*, f. 6.

31 ESTERAS MARTÍN, C.: «Inventario artístico...», *op. cit.*, pp. 117-118; *Orfebrería de Teruel...*, *op. cit.*, II, pp. 159-160 y 347.

32 ACAI: *Inventario del oro, plata y joyas de la Santa Iglesia de Albarracín... de 1684*, f. 10.

33 ACAI: *Libro de Fabrica desde 1573*, s.f.



Fig. 4. Portapaz, taller italiano, 2º cuarto del siglo XVI (fot. Fundación Santa María de Albarracín).

ma otro templete más pequeño sostenido por estribos, integrado por cuatro columnas abalaustradas y cubierto con cúpula escamada, que alberga un niño orante.

Y del mismo Alonso Gregorio, según reza el inventario de 1684 tantas veces aludido, eran los *dos candeleros de azofar blandones dorados y grabados*,<sup>34</sup> con cuatro serafines dispuestos en el nudo central, que se guardan en la catedral y que sirvieron de modelo para los dos de plata encargados por el cabildo a Tomás de León en 1609.<sup>35</sup> No obstante, son seis los blandones argénteos de formato similar conservados en la actualidad, probablemente debidos todos a la misma mano y ninguno a la de un desconocido platero apellidado Durango, acaso afinado en Jabaloyas (Teruel), que en 1577-1578 recibe del cabildo 400 sueldos por la hechura de unos candeleros.<sup>36</sup>

Pero de cuantos prelados gobernaron en esta época Albarracín el más generoso con la catedral fue Vicente Roca de la Serna, quien a comienzos del siglo XVII *dejó a su iglesia una preciosa colección de tapicería, un terno muy costoso y un exquisito portapaz con embutidos de esmeraldas y otras piedras finas que había sido alhaja de un Pontífice Romano*,<sup>37</sup> según proclama el episcopologio de la diócesis, amén de hacer dorar la custodia y regalar las demás piezas de plata arriba mencionadas.

De estas últimas, apenas se han conservado las tres jarras, guardadas en la sacristía de la catedral e identificadas

34 ACAI: *Inventario del oro, plata y joyas de la Santa Iglesia de Albarracín... de 1684*, f. 5.

35 Texto transcrito en ESTERAS MARTÍN, C.: *Orfebrería de Teruel...*, op. cit., II, p. 358.

36 ACAI: *Libro de Fabrica desde 1573*, ff. 15-16.

37 Texto transcrito, entre otros trabajos, en CABRÉ Y AGUILÓ, J.: *Catálogo monumental...*, op. cit., lám. 38. Junto con el portapaz, seis de los paños de la tapicería, que narran la historia de Gedeón, y la capa pluvial del terno se exponen en el Museo Diocesano (véase ALMAGRO GORBEA, A. / ARCE OLIVA, E.: *Palacio Episcopal...*, op. cit., pp. 146 y ss.).



Fig. 5. Recipiente de cristal de roca usado como naveta, taller milanés, último cuarto del siglo XVI (fot. Fundación Santa María de Albarracín).

merced al escudo que tienen burilado en la panza, aunque consta que los dos candeleros eran lisos, que la fuente era *de plata labrada grande, en medio las armas del Sr. Obispo Serna*, y que los dos pebeteros *se desicieron para la reliquia de Santa Theresa el año 1723*.<sup>38</sup>

Afortunadamente, sí ha llegado a nosotros el portapaz<sup>39</sup> [fig. 4], tan excelente que no ha de extrañar que haya sido atribuido, aunque sin prueba documental ni formal alguna, al célebre escultor, grabador y orfebre florentino Benvenuto Cellini.<sup>40</sup> Concebido para albergar un *Ecce Homo*, fundido y cincelado, el dispositivo arquitectónico consta de zócalo, cuerpo ensamblado por columnas abalaustradas que sustentan un entablamento y, a modo de remate, frontón curvo con los extremos enrollados y coronado por una crestería de gusto renaciente. Si el zócalo muestra una cruccita hecha con rosas de Francia, el cuerpo y el remate se adornan con esmeraldas, incluidas las cañas de las columnas, mientras que las partes llanas se cubren con grutescos y hojas sobre fondo de esmalte negro. Y en cuanto al dorso, tiene por asa una sierpe fundida y cincelada, flanqueada por un atlante y una cariátide, y está guarnecido con decoración agrutescada análoga a la del anverso. En suma, una pequeña pero magnífica obra de orfebrería, al parecer de producción ita-

38 ACAI: *Inventario del oro, plata y joyas de la Santa Iglesia de Albarrazin... de 1684*, ff. 5 y 9.

39 Estudiado, entre otras obras, en ESTERAS MARTÍN, C.: «Inventario artístico...», *op. cit.*, pp. 109-111; de la misma, *Orfebrería de Teruel...*, *op. cit.*, II, pp. 188-189; y CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Platería europea...*, *op. cit.*, pp. 109-111.

40 Como tampoco ha de extrañar que haya sido exhibido en la muestra *Arte en España* (Exposición Internacional de Barcelona, 1929) y, recientemente, en la celebrada con el título *Tierras de Frontera. Teruel y Albarracín* (Teruel y Albarracín, 2007).

liana y realizada en el segundo cuarto del siglo XVI, sin que de momento las letras «FM», unidas y con la primera invertida (acaso *me fecit* o *fecit me*), y «H» sobre una mosca que tiene grabadas y esmaltadas en las patitas aclaren nada acerca de su comitente, autor, procedencia o cronología.<sup>41</sup>

## Aportaciones de los capitulares

Todavía hay que destacar como parte sustancial del tesoro catedralicio dos magníficas piezas donadas en los siglos XVII y XVIII por otros tantos miembros del cabildo, pero cuya cronología se remonta a fechas cercanas a 1600; a saber: un cuadro con el Calvario y una naveta de cristal de roca en forma de pez, obras ambas guardadas en el Museo Diocesano y respectivamente regaladas a la catedral por los deanes Francisco Jarque y Agustín de Roa.

La más antigua y la última en ingresar en dicho tesoro es la naveta [fig. 5] registrada de este modo, bajo el epígrafe *Incensarios*, en otro inventario catedralicio de 1743: *un barbo de cristal que dio el Señor Dean Agustín de Roa, con la boca de plata y el labio dorado, con quatro cerquillos, uno en la cola y otro en el cuello, con nueve perlas y nueve piedras coloradas, los otros de oro sin guarnicion y dos alas de lo mismo*.<sup>42</sup>

En efecto, interiormente vaciado, el pez ha sido tallado en cuatro partes, pie incluido, ensambladas mediante monturas de oro con esmaltes, perlas y rubíes. La boca es de plata sobredorada, decorada con finas labores buriladas de cuño renacentista. Las aletas laterales, de las que sólo conserva una, están esmaltadas sobre oro. Las monturas que unen el cuerpo con la cabeza y la cola muestran labores cinceladas a base de roleos y cartelas, amén de rubíes y perlas engastados. Asimismo tallado en cristal de roca, el pie es de planta oval, con un cerquillo de oro engalanado con motivos vegetales dorados sobre esmalte negro entre los que destacan piedras de color rojo, mientras que el astil está formado por delfines enlazados que rematan en otro cerquillo análogo al anterior.

Y, como reza el inventario recién mencionado, fue un regalo hecho a la catedral por su deán Agustín de Roa, que lo fue en el primer tercio del siglo XVIII. Lo que no sabemos es cómo llegó a sus manos esta exquisita obra de finales del quinientos y de origen italiano, sin duda milanés, cuyo primer destino debió ser la refinada mesa del comedor de alguna familia noble o principesca, si no su colección de objetos preciosos, y en la que nada desentonaría al lado de otras piezas de carácter suntuario. Porque en realidad se trata de un recipiente en forma de pez, obrado en cristal de roca, oro, plata, esmaltes, perlas y piedras preciosas, que inicialmente debió tener uso de salero u otro similar y al que el cabildo le adjudicó el nuevo de incensario. Circunstancias, en fin, que hacen de este ejemplar algo excepcional.<sup>43</sup> Más aún si tenemos en cuenta su probable procedencia del prestigioso taller de la familia Saracchi, radicado en Milán y especializado en trabajos de esta índole,<sup>44</sup> al que se atribuyen otros vasos de cristal de roca con la misma forma de pez como los

41 Tanto que Cruz, en vista de la rareza de la letra H en la lengua italiana, no descarta que su autor fuera nórdico, preferentemente germánico (CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Platería europea...*, *op. cit.*, pp. 109-111).

42 Transcrito en ESTERAS MARTÍN, C.: «Inventario artístico...», *op. cit.*, p. 108; y *Orfebrería de Teruel...*, *op. cit.*, II, p. 409.

43 De ahí que haya sido incluido en numerosas exposiciones, comenzando por la dedicada al *Arte en España* durante la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y terminando por la titulada *Tierras de Frontera. Teruel y Albarracín*, celebrada en estas localidades entre marzo y junio de 2007.

44 Catalogado por Cabré (CABRÉ y AGUILÓ, J.: *Catálogo monumental...*, *op. cit.*, lám. 23) y tradicionalmente tenido por pieza veneciana, fue Esteras quien le adjudicó procedencia milanese, concretamente de algún taller cercano al de los Saracchi (ESTERAS MARTÍN, C.: *Orfebrería de Teruel...*, *op. cit.*, II, p. 201), opinión que comparte Cruz, por cuanto propone



**Fig. 6.** Calvario, taller de Jeremías Michael (Augsburgo), 2º decenio del siglo XVII fot. Fundación Santa María de Albarracín).

que atesoran el Walters Art Museum de Baltimore, el Museo degli Argenti de Florencia y el castillo de Rosenborg en Copenhague.

No menos digno de admiración es el cuadro con marco de ébano y figuras en relieve de plata que representan un Calvario [fig. 6], donado por el deán Jarque, antes rector de la ciudad boliviana de Potosí, según informa un papel pegado en el dorso con un texto pintado y transcrito por Cristina Esteras.<sup>45</sup> Y por lo minucioso de la descripción, fuera de los datos que refiere sobre su donación, merece la pena reproducir cómo aparece registrado en el tantas veces aludido inventario catedralicio de 1684:

*En 26 de junio año 1659 dio el Señor Don Francisco Xarque, Dean de esta Santa Iglesia, un Christo de plata con campo de terciopelo negro guarnecido de evano y en el 41 piezas de plata en esta forma. Primeramente, un Christo con su cruz, rotulo y pie que lo coge de parte a parte, con la muerte en medio, dos imagenes de San Juan y la Virgen a los lados y afirmados sobre dicho pie. Item, arriba, al*

a Piero Antonio Saracchi como autor del trabajo en metal, aunque subrayando el riesgo que entraña asignarlo a un nombre concreto y señalando también su afinidad con piezas atribuidas a los Miseroni (CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Platería europea...*, op. cit., pp. 164-165).

45 ESTERAS MARTÍN, C.: «Orfebrería hispanoamericana...», op. cit., p. 49; *Orfebrería de Teruel...*, op. cit., II, p. 228.

lado de dicho Christo, dos angeles con sendos calizes. Item, en las quatro esquinas los quatro evangelistas. Item, encima de la dicha cruz un angel con una veronica y al pie un angel con el sudario sobre el sepulcro. Item, 8 piezas rejadas a modo de torretas. Item, 4 angeles con las insignias de la Pasion, el uno tiene la cruz, el otro la columna, el 3º la escalera y el 4º dos varillas que son la esponja y la lanza. Item, doze serafines, los 8 sobredorados y los 4 blancos. Item, dos piezas rejadas, la una con la fuente y jarro, linterna, lanza, esponja y bolsa, la otra con la vestidura y alfanje. Item, en las esquinas quatro abraçaderas de plata lisa. Item, una varilla de plata con su cortina de tafetan de rosa seca, con muchas flores de seda y plata de diversos colores, con onze sortigillas, las 4 de plata y las demas de bronce. Item, tiene una cadenilla de plata con sus dos cabos de lo mismo para colgarlo. Y por su liberalidad el cabildo resolvió dicho día que se diga con toda solemnidad la misa el día de San Ignacio de Loyola, que es a 31 de julio.<sup>46</sup>

Obsérvese que la descripción alude a dos ángeles con sendos cálices dispuestos al lado del Crucificado en lugar del sol y de la luna que actualmente lo flanquean y que, en todo caso, ya los habían reemplazado en 1768 por cuanto aparecen referidos en otro inventario redactado en este último año.<sup>47</sup>

Por lo demás, la misma investigadora identificó uno de los dos punzones que ostenta, una suerte de piña, con el de la ciudad alemana de Augsburgo,<sup>48</sup> mientras que Cruz Valdovinos hizo lo propio con el segundo («IM» y no «WI» como también podría leerse), perteneciente al platero Jeremias Michael (1575-1640), pudiendo datarse en el segundo decenio del siglo XVII.<sup>49</sup> Y desde luego nórdicos, especialmente germánicos, son los modelos figurativos que maneja su autor, compartidos con otros de sus colegas augsburgueses, aunque probablemente inspirados en alguna estampa de naturaleza italiana.

## Final

Pocas son las piezas conservadas de plata renacentista pertenecientes al tesoro de la catedral de Albarracín de las que no tenemos constancia de la forma en que ingresaron en el mismo. De hecho, como significativas, apenas cabe señalar algunos cálices, uno guardado en la sacristía de la catedral<sup>50</sup> y otros tres en el Museo Diocesano,<sup>51</sup> todos del siglo XVI.

Por otra parte, de los datos disponibles se desprende que más de la mitad de las piezas agregadas a dicho tesoro en el transcurso del quinientos y hasta comienzos del siglo siguiente lo fueron a expensas de los obispos, cuyas donaciones sirvieron de eficaz ayuda al cabildo en su tarea de dotar al templo de las joyas necesarias para la digna puesta en escena de las celebraciones litúrgicas. Una acción compartida de cabildo y obispos a la que en estas fechas no se sumaron otras instancias, pues habrá que esperar hasta después de mediar el siglo XVII para ver a los particulares, tan-

46 ACAI, *Inventario del oro, plata y joyas de la Santa Iglesia de Albarracín [...] de 1684*, ff. 12-13.

47 ACAI, *Inventario del oro, plata, joyas preciosas, brocados, sedas de todos los colores, ropa blanca y de todos los demás bienes de la Santa Iglesia de Albarracín que se hallaron en 19 de julio de 1768*, f. 4. Estos ángeles tendrían aspecto y disposición similares a los que incluyen otros cuadros de igual tema e idéntica filiación, como el realizado por el platero Albrecht von Horn hacia 1640 y depositado en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, entre otros señalados por Cruz (CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Platería europea...*, op. cit., pp. 212-213), o el cronológica y conceptualmente más cercano obrado por Jeremias II Flicker hacia 1615 y custodiado en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

48 ESTERAS MARTÍN, C.: *Orfebrería de Teruel...*, op. cit., pp. 228-229.

49 CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Platería europea...*, op. cit., pp. 209-210.

50 ESTERAS MARTÍN, C.: «Inventario artístico...», op. cit., p. 120, y *Orfebrería de Teruel...*, op. cit., II, pp. 167-168.

51 ALMAGRO GORBEA, A. / ARCE OLIVA, E.: *Palacio Episcopal...*, op. cit., p. 184.

to laicos como eclesiásticos, actuando como agentes relevantes en el proceso de mantenimiento o enriquecimiento de la colección de alhajas de la catedral. Y es que hasta entonces sólo aquellos que tenían instituido un beneficio o capellanía en alguna de las capillas de la catedral se ocuparon –y no siempre con el celo suficiente<sup>52</sup>– de cumplir los compromisos que ello comportaba, entre otros el de dotar a la capilla en cuestión de las jocalias imprescindibles para el culto.

Tal es, en fin, la estructura de la clientela que en aquel entonces promovió la platería religiosa en la catedral Albarracín, por lo demás no muy distinta de la que a la vez financió su edificación y su mobiliario artístico de carácter general, ya que en lo que se refiere a estas últimas tareas apenas el Concejo de Albarracín y las aldeas de la Comunidad de igual nombre colaboraron en algo con las instancias antes mencionadas. Y todo ello en el seno de un medio social de carácter rural, en el que la bajísima demografía, el escaso monto de las rentas que proporciona y su particular reparto, no pudieron por menos que condicionar fuertemente la producción y el patrocinio artísticos.

52 Del estudio del patronato de las capillas catedralicias se ha ocupado César Tomás (véase TOMÁS LAGUÍA, C.: «Las capillas de la catedral de Albarracín», *Teruel*, 14, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (1955), pp. 157 y ss.).

# 08

**MARÍA BEGOÑA ARRÚE UGARTE**

Universidad de La Rioja

## **La danza de los retablos**

**Un episodio de la historia  
de la conservación  
de la iglesia del monasterio  
de San Millán de la Cogolla  
de Yuso (La Rioja)**

Entre 2007 y 2010 se llevaron a cabo las obras de restauración integral de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, en La Rioja, financiadas por convenio suscrito entre la Fundación Caja Madrid, la Fundación San Millán de la Cogolla y la Orden de Agustinos Recoletos.<sup>1</sup> Con anterioridad, la Consejería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes del Gobierno de La Rioja había encargado al arquitecto Óscar Reinales la dirección de los trabajos de estudios previos de la iglesia (1998-2001), a los que siguió la primera fase de ejecución de obras, patrocinadas por la Fundación San Millán de la Cogolla (2003-2004) y dirigidas por el mismo arquitecto, que afectó a las cubiertas y las bóvedas de crucería de la nave central y crucero.<sup>2</sup> Todo ello se había iniciado en 1997 con la declaración de los monasterios emilianenses Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, y la consiguiente redacción del Plan Director del edificio de Yuso.<sup>3</sup>

La participación en los estudios y proyectos citados me ha permitido profundizar en una parte de la historia del devenir de la iglesia del monasterio, anunciada de algún modo en la obra de Constantino Garrán<sup>4</sup> y constatada a la hora de catalogar los bienes muebles que la integran. La primera observación fue la falta de correlación entre los pedestales de piedra de la mayor parte de los retablos de las capillas laterales con el asiento de sus correspondientes bancos, al margen de la confección de aras en épocas distintas, a los que se unía el conocido traslado de uno de ellos y los lienzos titulares de otros tres a un museo habilitado en el claustro alto en el siglo XX, completado con el de otros bienes, como el conjunto de 22 bustos y un Monte Calvario que formaban parte de la capilla Relicario, tras el altar mayor. En el estudio de las fuentes, desde lo relatado por Jovellanos

1 Proyecto de ejecución y dirección de obra: Óscar Reinales Fernández; supervisión del Proyecto Cultural y dirección del Plan de comunicación y difusión: Gabriel Morate Martín, director del Programa de Conservación del Patrimonio Histórico Español, Fundación Caja Madrid; empresa adjudicataria: UTE SAN MILLÁN (COMSA-INSITU).

2 Empresa adjudicataria: CORESAL.

3 Dirigido por los arquitectos José Ignacio Rodríguez y Domingo García-Pozuelo. El monasterio de Suso no ha contado con ningún Plan Director hasta el momento que conozcamos.

4 GARRÁN, C.: *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*, Logroño, Imp. Sucesor de Delfín Merino (hijo), 1929, pp. 71-82. (Constantino Garrán fue Cronista Oficial de La Rioja y Correspondiente de la Real Academia de la Historia; como vocal de la Comisión Provincial de Monumentos inició las gestiones para la declaración de monumento histórico-artístico de los edificios emilianenses en 1902, incluidos finalmente en la extensa relación del 3 de junio de 1931).

en su Diario al visitar el monasterio en 1795,<sup>5</sup> hasta la toma de datos entre 1967 a 1972 para el inventario de la provincia, dirigido por José Gabriel Moya Valgañón,<sup>6</sup> se advertía un buen número de cambios de ubicación, tanto de bienes de escultura, como de pintura y mobiliario, corroborado en el nuevo inventario llevado a cabo en 1997. Pero todo ello, no dejaba de formar parte de un tipo de acciones, por desgracia muy frecuentes en el acontecer del uso de los monumentos, y con las que el historiador del arte lamentablemente se encuentra muy familiarizado. Sin embargo, cuando se trató de documentar las fechas en las que se habían producido tales remociones –nos estamos refiriendo a diez capillas con sus respectivos altares–, y más aún, cuando se procedió a describir los bienes y explicar su procedencia, con el objeto de clarificar su estado y ordenar las propuestas para el debate sobre las actuaciones a llevar a cabo, la maraña de movimientos era tal que compartimos con Garrán el mismo sentimiento de preocupación y *ofuscación*.<sup>7</sup> Seguidamente, se comprobaron las descripciones del agustino fray Miguel de Avellaneda,<sup>8</sup> y con el asesoramiento del padre archivero Juan Bautista Olarte, las escritas por fray Enrique Pérez,<sup>9</sup> lo que sirvió para concretar las actuaciones anteriores a 1913. La consulta posterior del fondo creado por la orden de agustinos recoletos desde su llegada a San Millán de la Cogolla en 1878 ha permitido, por último, un acercamiento más preciso a este sorprendente episodio de la historia de la conservación, que no he tenido por menos de titular *la danza de los retablos*, porque no se trata sólo de un baile, sino de una forma de movimiento a un son determinado que generó una nueva escena en el espacio de la iglesia.<sup>10</sup>

Antes de que podamos caer en la confusión, relataré brevemente la progresiva configuración del mobiliario del templo en su etapa benedictina, después de la reconstrucción llevada a cabo entre 1617 y 1642, motivada por los derrumbes de 1595 a causa de su falta de estabilidad.<sup>11</sup> En una primera fase se procedió a la dotación de nuevos bienes muebles, acordes con el renovado estilo barroco clasicista que había adquirido. Así, el retablo mayor de finales del siglo XVI será sustituido a mediados del siglo XVII por el actual, dedicado a la Virgen y a san Millán, al que acompañarán los parejos de las capillas colaterales de San Benito al norte y de Santo Domingo de Silos al sur, disponiéndose en una capilla del lado sur el del Rosario. Para entonces estarían completos los coros bajo y alto con sus sillerías, así como los retablos de Santiago y San Millán, que Jovellanos cita en el trascoro. Una segunda fase de creación de bienes muebles se produjo en el último tercio del si-

5 *Obras III. Diario Sexto (1795-1796). Itinerarios X al XII*, Madrid, BAE, 1956, t. LXXXV, pp. 277-281.

6 *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, t. IV (San Millán de la Cogolla-Zorraquín), inédito.

7 *Hemos terminado la reseña de las Capillas. En la que no sería extraño hubiéramos padecido alguna equivocación, efecto de la ofuscación que causan las variaciones efectuadas en casi todas ellas* (GARRÁN, C.: *San Millán...*, op. cit., pp. 81-82).

8 AVELLANEDA, M.: *El Escorial de La Rioja. Riquezas de su archivo histórico*, Monachil (Granada), Talleres tipográficos de Santa Rita, 1935, pp. 168-171; y *Guía del turista del libro El Escorial de la Rioja*. Monachil (Granada), Tip. de Santa Rita, 1935, pp. 31-43.

9 Archivo de San Millán [ASM]: *Algunas noticias históricas del Monasterio de San Millán tomadas del Archivo del mismo. Cuaderno 1.º*, manuscrito firmado Fr. Enr., s.d.

10 Mi agradecimiento al padre Juan Bautista Olarte por sus muchas orientaciones y a la comunidad de agustinos que, siendo prior el padre Juan Ángel Nieto, nos facilitó la continuada consulta del archivo, labor que no hubiera podido realizar sin la inestimable ayuda de las investigadoras M<sup>a</sup> Jesús Martínez Ocio, M<sup>a</sup> Cruz Navarro Bretón y Cristina Sáenz de Pipaón Ibáñez, dada la magnitud de los fondos, aún hoy en proceso de ordenación.

11 La historia arquitectónica del edificio es relativamente bien conocida. Una síntesis con las referencias más significativas puede verse en ARRÚE UGARTE, B. / REINARES FERNÁNDEZ, O.: «Construcción, ruina, reconstrucción y conservación de la iglesia del Monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja)», en *Actas del Cuarto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2005, pp. 87-98.

glo, con la ordenación del conjunto de la vía sacra, iniciada con la reja del coro bajo, los canceles que la unen al presbiterio y los dos púlpitos de este, y concluida a comienzos del siglo XVIII con las rejas de cierre de las capillas. La norte y la contigua hacia el este, así como la situada en la planta baja de la torre tras el altar mayor, dedicada a camarín de reliquias, se enriquecieron tras su adquisición en 1690 por el obispo de Barcelona fray Benito de Salazar (actuales de San Agustín, de Monserrat y Relicario), manifestándose en la iglesia el esplendor del barroco decorativo. Al mismo tiempo, se generó un reavivado espacio de culto a las reliquias, origen de la fundación de la iglesia en el siglo XI, tan del gusto del arte religioso posterior a Trento, potenciado por el deambulatorio creado en la cabecera con la reforma arquitectónica. En esta fase se renovaron otros retablos de las naves, como los de San Pedro y San Pablo, y el de Nuestra Señora. La tercera fase no llegará hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando hizo su entrada el nuevo gusto rococó a mediados de la década de los sesenta, representado en la decoración de la nueva capilla del Santo Cristo, que se habitó en un espacio de la antigua sacristía, los nuevos retablos del trascoro, la puerta de cierre del coro que los une y los canceles de los brazos norte y sur de la nave crucero. Por último, el estilo neoclásico se verá en una pareja de retablos: uno nuevo de San Miguel y otro del Cristo de las Ánimas.

Hasta aquí, una síntesis del conocimiento que teníamos antes de la última restauración sobre los principales bienes muebles. Sus autores, con la excepcionalidad de fray Juan Andrés Rizi, autor de los lienzos del retablo mayor, y de los de San Benito, Santo Domingo de Silos y el Rosario, serán artistas circunscritos al ámbito regional o benedictino de cada periodo.<sup>12</sup> Sin embargo, el periodo de esta orden finalizó con la desamortización de Mendizábal en 1835.<sup>13</sup> Los edificios quedaron al cuidado de un conserje, poniéndose en 1849 bajo la tutela de la Comisión Provincial de Monumentos.<sup>14</sup> Excluido el monasterio de la desamortización en 1866 y cedido al Ministerio de Ultramar, se estableció en el de Yuso una casa de estudios del Colegio de Misioneros Franciscanos Observantes de Bermeo hasta 1868.<sup>15</sup> En 1873 se presentó en la Diputación Provincial un proyecto para la rehabilitación del *suntuoso y magnífico* edificio de Yuso para manicomio, dado su emplazamiento y amplitud de dependencias.<sup>16</sup> Finalmente, la orden de Agustinos Recoletos de la Provincia de San Nicolás de Tolentino instalará en él un Colegio de Misioneros para las islas Filipinas, inaugura-

12 Los pintores Francisco Martínez, Bartolomé Román, Pedro Ruiz de Salazar y José de Salazar; fray Esteban de Cervera, tracista, Mateo Fabricio, Francisco de la Cueva, Francisco Gurrea y Francisco Busou en el mobiliario y arquitectura de retablos; y Sebastián de Medina y Bartolomé Elorza, en la rejería. Pueden ampliarse datos, fechas y referencias en ARRUE UGARTE, B.: «Apuntes sobre patronazgo y conservación del patrimonio artístico del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla» en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, I. (coord.): *Los monasterios de San Millán de la Cogolla. Actas de las VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 140-159 y GUTIÉRREZ PASTOR, I.: «Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1653-1656)» en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, I. (coord.): *El pintor Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681). Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja. Actas de las VII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2002, pp. 34-58.

13 El 29 de noviembre de 1835 abandonaron los edificios setenta y cinco profesos; algunos otros benedictinos fijaron su residencia en San Millán (AVELLANEDA, M.: *El Escorial...*, op. cit., pp. 101-104).

14 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: sig. 49-1/2; Museo de la Rioja: *Documentos varios de la Comisión Provincial de Monumentos*, caja 1845-1868.

15 Por decreto del Ministerio de Hacienda del 16 de noviembre de 1868 se incautó el monasterio, según acta del 17 de febrero de 1869, inventariándose los bienes de Suso y Yuso (Museo de la Rioja: *Documentos varios de la Comisión Provincial de Monumentos*, caja 1869-1918).

16 Presentado y debatido en la sesión del 4 de noviembre de ese año por Bruno Basarán y Andrés Ureta, con un pormenorizado estudio económico y presupuesto que fundamentaba su idoneidad, mayor que la de los de Zaragoza, Valladolid o San Baudelio de Llobregat en Barcelona (Archivo Histórico Provincial de La Rioja: Actas de la Diputación Provincial, sig. DP 3/3, ff. 71v-77r).



do el 1 de septiembre de 1878. Desde entonces la iglesia y conjunto de dependencias monásticas de Yuso estuvo al cuidado de esta orden y no será hasta la segunda mitad del siglo XX cuando se inicien las intervenciones de la Dirección General de Bellas Artes, con proyectos de los arquitectos Manuel Lorente Junquera, Fernando Chueca Goitia y Manuel Manzano-Monís López-Chicheri entre 1966 y 1986, continuados a partir de la década de los noventa por los promovidos desde el gobierno autonómico.

La historia de la danza de los retablos comienza a la llegada de los padres agustinos. La iglesia se había mantenido abierta al culto, puesto que era parroquial de la localidad, y sus retablos, dado su tamaño y ser en su mayoría de pintura, se habían conservado. En 1835 se inventarían 16 altares en la iglesia,<sup>17</sup> altares que se mantenían en 1869.<sup>18</sup> Tras la instalación de la nueva orden, se inventarían 19 altares en 1895, estando organizado su cuidado a cargo de once señoras<sup>19</sup> (práctica habitual entonces y desaparecida avanzado el siglo XX). De ellos, 16 han llegado hasta nosotros con retablo, correspondiendo los otros tres al existente en la sacristía y dos mesas.<sup>20</sup> Por tanto, la conservación a finales del siglo XIX de las obras benedictinas en este campo del arte era completa. Veamos las transformaciones con la ayuda del plano de localización [fig. 1].<sup>21</sup>

El primer movimiento fue el traslado en 1878 de la imagen de la Concepción desde la sacristía a un altar que se ubicó en el pilar sur del trascoro con motivo de la fundación de la Archicofradía de las Hijas de María.<sup>22</sup> Regía el monasterio el padre Íñigo Narro (1878-1879).<sup>23</sup> Le sucedió en el rectorado fray Toribio Minguella (1879-1882), quien destinó importantes sumas a la reparación del inmueble,<sup>24</sup> compartiendo iniciativas con el párroco fray Enrique Pérez, que limpió cuadros y retablos y puso tarimas en todos los altares entre 1882 y 1883.<sup>25</sup> En esa década de los ochenta se produjo la primera reforma destacable: el retablo de San Benito de la capilla norte del presbiterio cambiará su titularidad para dedicarse al patrón de la nueva orden. En 1882 se adquirió una imagen de san Agustín, realizada en Madrid, y se celebraron solemnes fiestas en honor del santo, siendo rector Víctor García (1882-1885).<sup>26</sup> Seguidamente se procedió a su ubicación en la casa ti-

17 ASM: Archivador Marrón con documentación variada, papeles sueltos (inventarios de 27 de noviembre y 4 de diciembre de 1835, y 5 de febrero de 1837; otros varios s.d. y s.l.).

18 Inventario del 1 de abril de 1869, ampliado en la misma fecha y el 13 de agosto de 1875 (Archivo Parroquial de San Millán [APSM]: Legajo 6, Libro de cuentas de fábrica de la iglesia parroquial de San Millán de la Cogolla, 1852-1886; y otros documentos variados, ff. 2 y 3 de los documentos cosidos al final del libro, y en APSM: núm. 14, Libro de Cuentas de Fábrica de la Parroquia de San Millán de la Cogolla, 1887-1939, pp. 193-198 (s.d., h. 1878).

19 APSM: núm. 14, *op. cit.*, pp. 185-188.

20 Una dedicada a san José y san Antonio, venerados en la capilla del Rosario, y otra a san Luis, en la de la Inmaculada. Avellaneda sitúa sus imágenes bajo hornacinas en estas capillas (AVELLANEDA, M.: *Guía del turista... op. cit.*, pp. 38-39).

21 Agradezco a Óscar Reinales y Pedro Mena su elaboración.

22 APSM: Libro de Cuentas de la Asociación de la Hijas de la Purísima e Inmaculada Concepción de María, 1877-1911, s.f.; y ASM: núm. 35, Libro de Cosas Notables (PP. Agustinos Recoletos), 1948-1974, pp. 43-47. En este lugar se encuentra hoy el púlpito del siglo XVI, que entonces estaba en el pilar opuesto.

23 Sigo la cronología de ZARAGOZA I PASCUAL, I.: «Abadologio del monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos VI-XIX)», *Studia monastica*, 42, 1, Abadía de Monserrat (2000), p. 223, extraída del trabajo de V. HERMOSILLA (*Monasterio de San Millán de la Cogolla: un siglo de historia agustiniana, 1878-1978*, Roma, 1983), y completada con las noticias del padre J.B. Olarte.

24 ASM: núm. 34, Libro copiado de documentos referentes al Colegio de San Millán de la Cogolla (PP. Agustinos Recoletos), 1878-1948, ff. 10r-11v.

25 APSM: Legajo 6, *op. cit.*, ff. 23 y 33r. de los documentos cosidos al final del libro; también se registran los gastos en ASM: núm. 1, Libro de Cuentas de cargo y data del Colegio de San Millán de la Cogolla (PP. Agustinos Recoletos), 1878-1901, ff. 37r-39r.

26 ASM: núm. 34, *op. cit.*, f. 13r-v; y núm. 1, *op. cit.*, ff. 35r y 41r-42r (la imagen costó 5116 reales y su transporte 12).

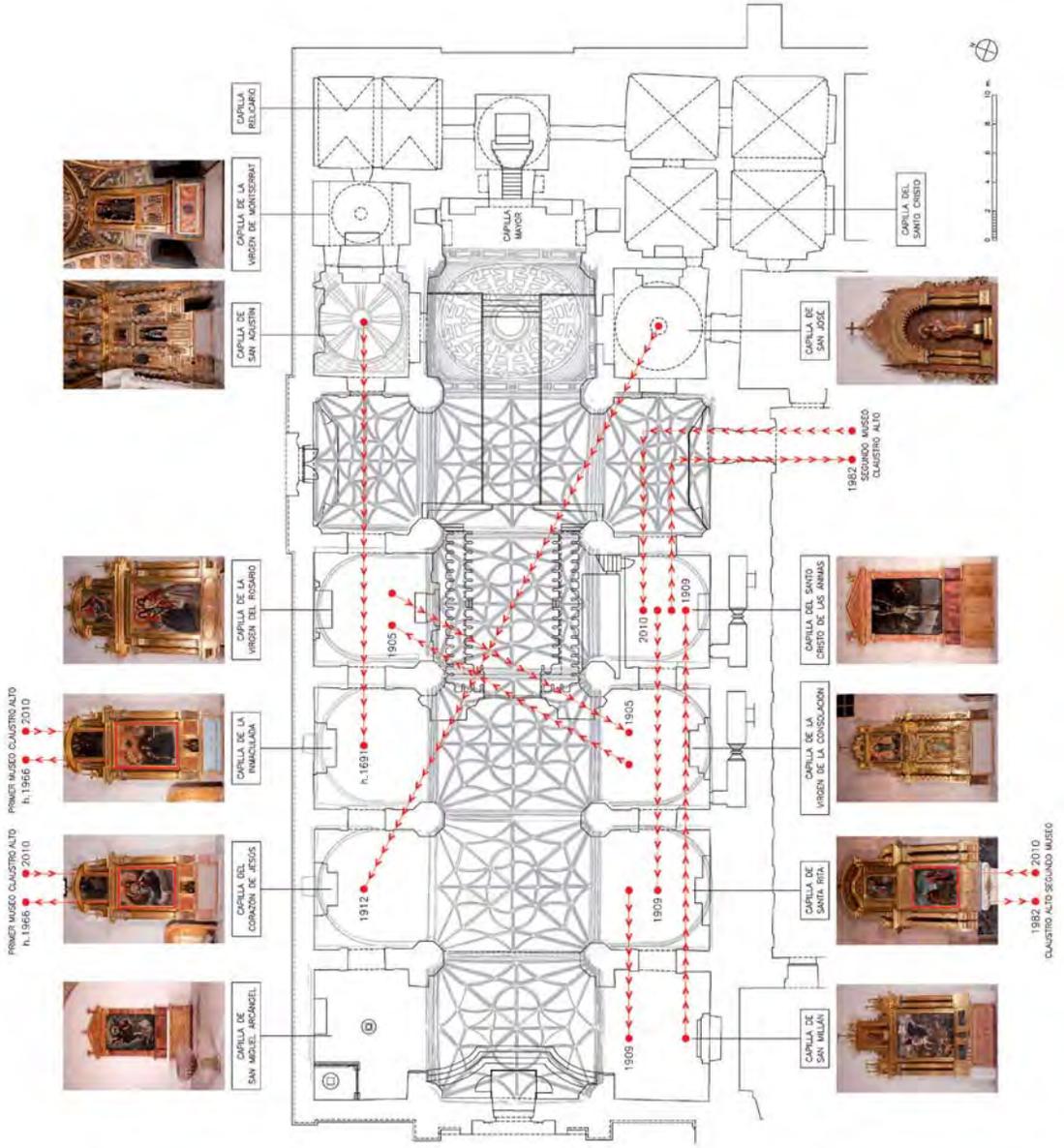


fig. 1. Localización de las capillas y retablos en la iglesia de San Millán de la Cogolla, de Yuso, con indicación de las remociones.



fig. 2. Detalle del retablo y la pintura del muro sur de la capilla de San Agustín de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, en el proceso de la restauración de 2007-2010 (fot. B. Arrúe, 2010).

tular del retablo, retirándose la imagen de san Benito y sustituyéndose los bultos redondos de sus discípulos Plácido y Mauro de las laterales por las imágenes de vestir de santa Mónica y san Nicolás Tolentino, que se recibieron en 1887.<sup>27</sup> Las obras de adecuación por parte de los carpinteros quedaron anotadas en el libro de cuentas.<sup>28</sup> Pero las actuaciones no se limitaron a la mera sustitución de imágenes, como se ha podido comprobar en las últimas obras de restauración [fig. 2]. Sobre la hornacina se reemplazó uno de los característicos florones de mazonería que diseñaba su autor Francisco de la Cueva (véase, por ejemplo, el retablo mayor de la concatedral de Logroño o los de Santa María la Real de Nájera y Tricio), por una instalación de tablas para colocar delante una imagen de vestir de la recientemente beatificada Josefa María de Santa Inés de Benigànim.<sup>29</sup> Con las nuevas imágenes describió el retablo Avellaneda en 1935. La capilla se denominó desde entonces de San Agustín.

27 ASM: núm. 1, *op. cit.*, f. 76r-v.

28 Según las de octubre de 1882, se gastaron 60 reales en el transparente, y según las de marzo y abril de 1883, 220 y 430 reales de jornales, y 374 por 15 estados y medio de tabla (ASM: núm. 1, *op. cit.*, ff. 37r-39r, 42r-43r).

29 Valencia, 1625-+1696. Monja agustina descalza beatificada por León XIII en 1888.

No sólo la adaptación de la iconografía a la devoción de la nueva orden fue la causa de de la variada sucesión de remociones. Otro hecho significativo originó cambios: el incendio el 21 de enero de 1898 del altar de Santiago (Mateo Fabricio, 1642-1644). En él se había colocado una imagen del Corazón de Jesús por la archicofradía fundada en su nombre en 1897.<sup>30</sup> El suceso ocurrió al año siguiente de haberse entarimado la parte delantera de la iglesia.<sup>31</sup> Pese a ello, siguió colocándose tarima en otras zonas de la iglesia en años sucesivos.<sup>32</sup> La noticia trascendió a la prensa nacional, por la que sabemos que el fuego se produjo al prenderse unas flores por unas luces que se dejaron de noche, extendiéndose al retablo y altar.<sup>33</sup> La archicofradía del Sagrado Corazón acordó comprar una nueva imagen el 5 de junio del mismo año,<sup>34</sup> y en 1900 se procedió a la reparación de los efectos del incendio.<sup>35</sup>

A partir de 1900 y con anterioridad a 1913 tuvieron lugar los siguientes movimientos. En 1905 se reubicaron dos altares, el del Rosario y el de la Virgen del Amor Hermoso, permutando el lienzo titular de este último por una imagen de la Consolación<sup>36</sup> [fig. 3]. En 1909 se trasladó el altar de San Pedro a la capilla de San Millán, este al de las Áni-



fig. 3. Retablo de la Virgen de la Consolación de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (fot. Artempus, 2011).

30 APSM: Libro de Actas, Acuerdos y Determinaciones de la Archicofradía del Sagrado Corazón de Jesús, 1897-1932, pp. 2-3.

31 El párroco fray Vicente Jiménez Peña escribió: [...] *si toda la iglesia hubiese estado entarimada, hubiera sido imposible cortar el fuego; por lo que ni el entarimado es conveniente, tiene también sus desventajas...* (APSM: núm. 14, *op. cit.*, pp. 21 y 25).

32 En 1911 se entarimó el coro bajo; en 1913, otros 215 m<sup>2</sup> de la iglesia; entre 1922 y 1923, el presbiterio y vía sacra (APSM: Legajo 6, *op. cit.*, f. 43 de los documentos cosidos al final del libro; y APSM: núm. 14, *op. cit.*, pp. 80-82 y 110-118; se da también noticia en ASM: núm. 2, Libro de Cuentas de cargo y data del Colegio de San Millán de la Cogolla (PP. Agustinos Recoletos), 1901-1923, ff. 225v-226r y 228r-229r; ASM: núm. 3, Libro de Caja del Colegio de San Millán de la Cogolla (PP. Agustinos Recoletos), 1914-1941, s.f.; y ASM: núm. 34, *op. cit.*, f. 83r.).

33 *El Día*, año XIX, núm. 6357 (25 de enero de 1898) [p. 3]; y *El Globo*, núm. 8097 (25 de enero de 1898), [p. 3].

34 APSM: Libro de Actas..., *op. cit.*, p. 4; y APSM: núm. 14, *op. cit.*, p. 27. La imagen, que costó 250 pesetas, se conserva (escayola pintada, 1,60 m alto total; peana 0,40 m) y está firmada: *J. Quixal. Barcelona. Año 1898*.

35 APSM: núm. 14, *op. cit.*, pp. 31-33.

36 ASM: núm. 2, *op. cit.*, ff. 37v y 38r. No se ha podido localizar este lienzo entre los conservados.



fig. 4. Retablo de San Pedro y San Pablo de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, antes (izq.) y después (dcha.) de la restauración de 2007-2010 (fots. O. Reinares, 2006, y Artempus, 2011).

mas y el de las Ánimas al de San Pedro. El lienzo del altar de San Pedro fue sustituido por una imagen de santa Rita, labrándose un fondo nuevo como se hizo en el retablo de la Consolación<sup>37</sup> [fig. 4]. En 1912 se movió el retablo de Santo Domingo de Silos de la capilla sur del presbiterio a la que ocupaba el incendiado de Santiago<sup>38</sup>. En 1913 se sustituyó el lienzo titular del retablo de San Benito por una imagen de la Concepción y el del retablo de Santo Domingo de Silos por una del Corazón de Jesús<sup>39</sup> [figs. 5 y 6]. Por tanto, en menos de diez años se movieron o transformaron nueve retablos y sólo uno de los existentes, el de San Miguel, permaneció en su emplazamiento original. Así mismo, las capillas cambiaron de denominación, y más de un lienzo y bulto redondo encontró un nuevo acomodo. Todo ello sucedió durante los rectorados de fray Pedro Olave (1905-1908) y fray Tomás Preciado (1908-1913). Hay que recordar que los retablos conservados afectados son de un cuerpo y ático, con unas

37 ASM: núm. 34, *op. cit.*, ff. 62v-63r.

38 *Ibidem*.

39 APSM: núm. 14, *op. cit.*, p. 174; y ASM: núm. 35, *op. cit.*, pp. 43-47. Sobre el altar de santo Domingo fray Enrique Pérez comentará: *¿No saldrá algún devoto que haga vuelva á tener su merecido altar? ¿Por qué se lo quitaron? Se conoce que hubo un trienio de Rector en que se hicieron muchos cambios en la iglesia, y no todos acertados* (ASM: «Algunas noticias históricas...», *op. cit.*, s.d., f. 100).



fig. 5. Retablo de San Benito de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, antes (izq.) y después (dcha.) de la restauración de 2007-2010 (fots. O. Reinares, 2006, y Artempus, 2011).

dimensiones aproximadas que oscilan entre los 7,37 x 4,75 m y 6,63 x 4,23 m los cinco de mayor envergadura, y entre 4,89 x 3,38 m y 3,92 x 2,60 m los de menor tamaño.

Cuando visitó San Millán el 12 de septiembre de 1911 fray Enrique Pérez, como vicario general de la orden, ordenó, entre otros asuntos, que se diese cuenta de los cambios de altares, además de la celebración del Capítulo General en julio de 1908, al que asistió el nuncio del papa monseñor Antonio Vico.<sup>40</sup> Obviamente, él, que había sido párroco<sup>41</sup> y conocía bien el estado de la iglesia, entendió la importancia de registrar las remociones efectuadas, al igual que las otras muchas intervenciones en los bienes muebles que se llevaron a cabo antes de la visita del nuncio, restauraciones que por sí mismas configuran un episodio aparte. El documento elaborado se tituló *Traslado y arreglo de Altares de la*

40 ASM: núm. 34, *op. cit.*, f. 56r.

41 Entre julio de 1879 y agosto de 1884, y desde febrero de 1886 a julio de 1887; en 1908 ya era vicario general (AVELLANEDA, M.: *El Escorial...*, *op. cit.*, pp. 181-182).



fig. 6. Retablo de Santo Domingo de Silos de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso, antes (izq.) y después (dcha.) de la restauración de 2007-2010 (fots. O. Reinares, 2006, y Artempus, 2011).

*Iglesia*<sup>42</sup> y en él se numeran los diez altares situados en las capillas del presbiterio y cuerpo de la iglesia en su disposición original, señalando entre paréntesis si el titular era un cuadro o una estatua. Seguidamente se comentan las alteraciones y arreglos, con anotación de fechas y alguna apreciación personal, y concluye con una nueva relación de altares en su ubicación definitiva, manteniendo la misma numeración de capillas. Su contenido lo resumo en una tabla, que sigue el mismo orden, con una columna para la disposición original y otra para la renovada, añadiendo una tercera con la localización actual de las capillas. En ella se pueden apreciar los cambios soportados por estos bienes. Por consiguiente, con todo ello se consiguió la ruptura del programa iconográfico benedictino. El ciclo de la cabecera con el fundador de la orden al norte y el difusor de la regla al sur, que se completaba con los representados en el altar mayor, fueron sustituidos por san Agustín y san

42 ASM: núm 34, *op. cit.*, ff. 62v-63r (documento sin data, posterior a 1912, y probablemente del año siguiente).

IGLESIA DEL MONASTERIO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA, YUSO (LA RIOJA)

| Disposición original de los altares              | Disposición de los altares en 1912   | Ubicación de las capillas en la actualidad                           |
|--|--|--|
| 1. San Benito (estatua)                          | 1. San Agustín N. P. (estatua)   | San Agustín (capilla norte del presbiterio)                          |
| 2. Nuestra Señora del Amor Hermoso (cuadro)      | 2. El Santísimo Rosario (lienzo)   | Virgen del Rosario (1ª capilla al norte desde la nave crucero)       |
| 3. San Benito (cuadro)                           | 3. La Purísima Concepción (estatua)  | Inmaculada (2ª capilla al norte desde la nave crucero)               |
| 4. Santiago, Patrón de España (cuadro)           | 4. Sagrado Corazón de Jesús (estatua)  | Corazón de Jesús (3ª capilla al norte desde la nave crucero)         |
| 5. San Miguel Arcángel (cuadro)                  | 5. San Miguel Arcángel (lienzo)  | San Miguel (4ª capilla al norte desde la nave crucero)               |
| 6. Santo Domingo de Silos                        | 6. Una estatua de San Benito sin retablo alguno [nota a lápiz entre líneas: S. José] | San José (capilla sur del presbiterio)                               |
| 7. San Pedro y San Pablo Apóstoles (lienzo)      | 7. Las Ánimas Benditas (lienzo) [nota a lápiz entre líneas: Jesús Cr]                | Santo Cristo de las Ánimas (1ª capilla al sur desde la nave crucero) |
| 8. Nuestra Señora del Santísimo Rosario (lienzo) | 8. Nuestra Señora de la Consolación (estatua)  | Virgen de la Consolación (2ª capilla al sur desde la nave crucero)   |
| 9. San Millán de la Cogolla (lienzo)             | 9. Santa Rita de Casia (cartón-madera)   | Santa Rita (3ª capilla al sur desde la nave crucero)                 |
| 10. Las Benditas Ánimas (lienzo)                 | 10. San Millán   | San Millán (4ª capilla al sur desde la nave crucero)                 |

José.<sup>43</sup> El único retablo que quedaba de san Benito, el primitivo del siglo XVII que había sido trasladado en 1691 a la segunda capilla al norte, denominada desde entonces de *San Benito de abajo*, y el de la siguiente, que había sido de Santiago y después de santo Domingo de Silos, sirvieron a la creación de los nuevos de la Inmaculada y el Corazón de Jesús, canjeando los lienzos de Rizi por fondos e imágenes *modernos* y dando lugar a un peregrinaje de los primeros hasta la actualidad.<sup>44</sup> La unidad de los retablos neoclásicos de San Miguel y del Santo Cristo de las Ánimas de los pies de la iglesia se perdió con las remociones de las capillas meridionales, al llevarse este último a la primera, olvidándose lo que había sido la *capilla del Cristo de los pobres*. El de San Pedro y San Pablo, convertido en el de santa Rita, no se trasladó a los pies, sino que se dejó en la capilla anterior o penúltima,<sup>45</sup> por lo que provocó el cambio del que allí existía, o *de San Millán el Viejo*<sup>46</sup> a la última. Así, después de un espacio de treinta y cinco años sólo un retablo de la etapa benedictina permaneció en su capilla y del conjunto de diez, sólo cuatro mantuvieron la titularidad.

La cuestión del porqué se efectuó tal cantidad de cambios se la plantearon también los propios frailes de la orden en 1949, cuando se procedió a reubicar en el retablo de San Agustín las imágenes de bulto del original de San Benito. El autor del texto de la memoria sobre el *Regreso a la sacristía de la imagen de la Purísima Concepción*, aludirá a ese desconocimiento de los motivos y a lo poco acertados que estuvieron en *desposeer la sacristía de su mejor ornato*, al igual que en *otros cambios y alteraciones llevados a efecto en el templo*, como el *retiro de las imágenes de San Mauro y San Plácido del altar que fue de San Benito* y el *destrozo de la ornamentación central sobre el nicho principal del mismo altar*.<sup>47</sup> Sus apreciaciones denotan una sensibilidad nueva respecto al patrimonio y a la unidad de la obra de arte: *Por mucha que sea la devoción que debemos tener a nuestras cosas, no debe alejarse al extremo de retirar unas imágenes de talla, conformes con el estilo del retablo, para sustituirlas con imágenes vestidas, en completo desacuerdo del retablo, para que todos los visitantes medio entendidos digan: Y esas imágenes ¿qué hacen ahí?...* De igual modo, se lamentaba de que el fundador de la orden benedictina, de dos altares que había tenido se hubiese quedado sin ninguno, proponiendo la restitución a su retablo de la imagen titular (hoy en la capilla de Monserrat, tapando el transparente), y dedicando la capilla de San José (antigua de Santo Domingo de Silos) al patrón de la orden de agustinos.<sup>48</sup>

La confirmación de la nueva orden en el reformado retablo de San Agustín es evidente. Podría justificarse dada la existencia de otro retablo dedicado a san Benito, *el de abajo*. Pero ello parece que se olvidó cuando se reemplazó este último por la Inmaculada, lo cual responde, sin duda, a la revitalización del dogma tras la celebración del cincuentenario de su proclamación por Pío IX en 1854. Del

43 Para este último se reelaboró un retablo en 1937 con los restos del altar mayor de la iglesia del monasterio de Suso y los del que se quemó de Santiago (ASM: núm. 34, *op. cit.*, ff. 115v-116r).

44 Hasta 1935 estuvieron en los muros laterales de la capilla del Corazón de Jesús, según Avellaneda. Entre 1964 y 1966 se trasladaron a las dos salas habilitadas para museo en el claustro alto (ASM: núm. 35, *op. cit.*, pp. 133-134), catalogándose en 1982 en el nuevo museo del ala oriental.

45 El lienzo titular se localiza en la capilla de Montserrat en 1929 (Garrán) y en 1935 (Avellaneda). Fue restaurado entre 1977 y 1979, pasando en 1982 al museo del claustro alto.

46 El ático de este retablo ha cambiado periódicamente: en 1935 cobijaba una Virgen con Niño (Avellaneda); hacia 1970, un lienzo de la Concepción (Moya); en 1997, un bulto de santa Gertrudis (Plan Director), y a partir de 2007, uno de san Francisco.

47 ASM: núm. 35, *op. cit.*, pp. 43-47. Era rector fray José Carceller (1948-1951).

48 [...] *de modo que la imagen de San Benito volviera a su altar y capilla. No es justo que en la iglesia de San Millán, gloriosa y antigua benedictina, esté sin altar el patriarca de los monjes de occidente. No hay derecho para que, de dos altares que tuvo dedicados, ni uno siquiera se le haya respetado. El monasterio de San Millán, aunque en la actualidad no sea habitado por monjes benedictinos, debe hacer honor al santo fundador de los que lo construyeron y hermopearon.*

mismo modo, tampoco debió recordarse la proximidad de un santo como Domingo de Silos, oriundo de la cercana localidad riojana de Cañas, que fue abad de San Millán, cuando su retablo se dedicó al Corazón de Jesús, devoción que se potenciaría poco después, con la consagración nacional de España a él, tras el XXII Congreso Eucarístico internacional (1911). Las nuevas imágenes se colocaron tal y como la glosa del documento del traslado indica *a petición del pueblo* por ser, como ampliará Avellaneda, *de devoción universal en nuestros días*.<sup>49</sup> Pero estos tres casos no parecen bastar para tantas remociones y otra hipótesis podría tenerse en cuenta. La secuencia de las capillas septentrionales parece estar más acorde con la devoción popular, de ahí el traslado del retablo del Rosario o el mantenimiento del de San Miguel en la capilla bautismal. Los parroquianos accedían a la iglesia por la puerta del brazo norte del crucero, donde se había habilitado un pórtico para su acomodo y protección.<sup>50</sup> En las capillas del sur, zona más próxima al convento, se reafirmó la devoción de la orden en los altares de su patrona, la Virgen de la Consolación o de la Santa Correa, y el de santa Rita, relacionada con los agustinos de Cascia y canonizada hacia pocos años (1900). En cualquier caso, como se confirma en esta iglesia y tantas otras, el patrimonio no debe estar sujeto a las necesidades o intereses del tiempo presente, pues estos provocarán cambios que, por mínimos que sean, impulsarán irremediablemente otros de las generaciones siguientes, perdiendo de forma paulatina sus valores esenciales.

Cuando se llevaron a cabo los estudios previos para la restauración de la iglesia se puso de relieve esta situación. El planteamiento de un nuevo proceso de traslado de los retablos a su situación en época benedictina fue obviamente desechado. Sin embargo, sí se estimó la posibilidad de recuperar el estado original de los retablos de la Inmaculada, del Corazón de Jesús y de Santa Rita, siempre y cuando las condiciones ambientales de la iglesia lo aconsejaran para la conservación de los lienzos. Dadas estas, se procedió al desmontaje de las hornacinas, pudiéndose comprobar la rotura de la sillería de los muros a la hora de su colocación, especialmente en el antiguo retablo de Santa Rita. Por otro lado, se procedió a ubicar en la capilla del Santo Cristo de las Ánimas el retablo que, al igual que los lienzos anteriores, se exponía desde 1982 en el museo del claustro alto. La denominación de las capillas de época agustiniana también se respetó en este proyecto, en el que la restauración de todos los retablos se llevó a cabo *in situ* (y no desmontándolos, como es costumbre habitual en la región),<sup>51</sup> y de forma extraordinaria e integral, al mismo tiempo que la del inmueble, con las medidas de protección necesarias. Los hallazgos, verificaciones, recuperaciones, líneas de investigación y actuaciones abiertas han sido muchas, pero todo ello forma parte de futuros estudios. Sirva este de ejemplo de cómo un bien mueble, consustancial con el inmueble que lo cobija, puede quedar al servicio de un cambio ideológico, simbólico o religioso, o de otro tipo de intereses personales y económicos, al margen de cualquier pensamiento sobre su creación o significado histórico-artístico. Y sirva aquí para agradecer al profesor Gonzalo M. Borrás que sus enseñanzas de la disciplina me permitieran *saber ver* más allá de las formas, profundizar en el verdadero sentido de las obras de arte y su historia, y comprender *el papel del historiador del arte en la conservación y restauración de monumentos*.

49 AVELLANEDA, M.: *El Escorial...*, *op. cit.*, p. 170.

50 Existía ya en 1919 y se rehizo en 1927 (APSM: núm. 14, *op. cit.*, pp. 101, 132 y 135). No se conserva en la actualidad.

51 Al de la catedral calceatense, siguió el de Santa María de Palacio de Logroño, cuyas piezas se mostraron en exposiciones itinerantes (ver, entre otros, ARRÚE UGARTE, B. *et al.*: «El historiador del arte y la tutela del patrimonio en las Comunidades Autónomas: la transmutación del retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)», en *Simposio El Historiador del Arte, hoy*, Soria, CEHA / Centro Cultural Gaya Nuño, 1997, pp. 143-164). Sobre conservación de retablos, MORALES, A. J.: «Máquinas ilusorias. Reflexiones sobre el retablo español, su historia y conservación», *Bienes culturales*, 2 (2003), pp. 3-12 (número dedicado a retablos); o RUIZ DE LA CANAL, M.D. / GARCÍA PAZOS, M. (ed.): *La conservación de retablos. Catalogación, Restauración y Difusión. Actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento, 2006.

09

MARÍA PILAR BIEL IBÁÑEZ

Universidad de Zaragoza

**Aproximación a la historia  
de las obras públicas  
aragonesas:  
el puente sobre el río Ara  
en Aínsa (Huesca)**

Posiblemente, una aportación centrada en la historia de la obra pública en Aragón pueda parecer poco adecuada en un libro homenaje de una figura, la del Catedrático de Historia del Arte Gonzalo Borrás Gualis, vinculada a los estudios del Arte Mudéjar. Sin embargo, nuestra aportación a este Homenaje, centrada en el estudio constructivo de un puente de fábrica sobre el río Ara a la altura de la localidad de Aínsa, está plenamente justificada. Por un lado, es el reconocimiento y gratitud hacia el maestro que nos ha guiado en nuestra formación, primero como estudiante de la licenciatura de Geografía e Historia (especialidad Historia del Arte) y posteriormente como investigadora gracias a su apoyo constante desde el seno del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Por otro lado, este trabajo es el producto del empuje que Gonzalo Borrás Gualis ha dado a la renovación disciplinar de los estudios de Historia del Arte en este departamento de la Universidad aragonesa.

Desde hace ya tiempo, la Historia del Arte está viviendo un periodo complejo y difícil centrada en la redefinición de contenidos y metodologías y tratando de solucionar los desajustes existentes entre la disciplina y las competencias y habilidades que la sociedad exige a sus profesionales. En este sentido, Gonzalo Borrás Gualis fue uno de los más destacados impulsores y defensores de incorporar los estudios de patrimonio en los contenidos disciplinares, de tal manera que abrió la Historia del Arte hacia nuevos contenidos: la obra de arte como patrimonio cultural, su conservación y restauración; y defendió la capacitación profesional de nuestros licenciados para trabajar en este campo.

Pero su impulso renovador no se quedó sólo en los temas patrimoniales, sino que además investigó y fomentó los estudios de arquitectura contemporánea. Fue uno de los primeros historiadores del arte aragonés que defendió el valor de nuestra arquitectura decimonónica y de nuestro modernismo impulsando la investigación en este campo. De tal manera que, la historia de la arquitectura en Aragón y del arte de los siglos XIX y XX en Aragón se traza a través de las investigaciones realizadas en el seno de este departamento universitario.

Adentrarse en el conocimiento del siglo XIX significa abordar nuevas tipologías arquitectónicas, el uso de nuevos materiales y desde luego la obra pública asociada a una nueva mentalidad, la del ingeniero civil. Dentro de este contexto, se inscriben nuestros trabajos centrados en la arquitectura industrial y el desarrollo de las infraestructuras en Aragón, como es esta aportación que a continuación pasamos a exponer.<sup>1</sup>

1 Este trabajo se inscribe dentro de las investigaciones del Grupo Consolidado «Patrimonio Artístico en Aragón», cofinanciado por el Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo, programa operativo 2007-2013.

## Las obras públicas en la provincia de Huesca en el siglo XIX

Pascual Madoz<sup>2</sup> describió las carreteras que atravesaban la provincia de Huesca en dirección al Pirineo, en las primeras décadas del siglo XIX, como caminos de herradura, a excepción de aquellas que comunicaban la capital, Huesca, con las localidades de Ayerbe, Zaragoza, Sariñena y Barbastro, que eran calificadas como caminos carreteros. Asimismo, Madoz observó como por esta provincia sólo discurría una carretera de las declaradas en su época como líneas nacionales, es decir aquellas que comunicaban las capitales de la provincia con la Corte. Se refería a la carretera de Madrid a La Junquera por Zaragoza y Barcelona, que en esas fechas no estaba realizada en su totalidad. Finalmente, explicaba la necesidad que la provincia tenía de una carretera que uniera la de Aragón con Cataluña a la altura de Lérida para desde ahí tener comunicación con la de Barcelona y Reus.

Así las cosas, desde la época en la que Madoz escribió sus observaciones y la aprobación del *Plan de Carreteras* del año 1860, en el Distrito de Zaragoza, en el que entonces estaba englobada la provincia de Huesca, se trabajó en el diseño de tres carreteras calificadas de primera categoría, la de Madrid a La Junquera pasando por Zaragoza y Barcelona, la de Zaragoza a Canfranc por Huesca y la de Huesca a Monzón por Barbastro. Pero una vez aprobado el citado plan, además de seguir con el trazado de los citados caminos, se inició la redacción de los proyectos de otras vías que eran calificadas en el mismo como de segunda y tercera. Así, dentro de las de segunda se redactó el plan para la construcción de la carretera de Barbastro a Benasque por El Grado y Graus, mientras que dentro de las de tercera, los proyectos de tres: la de Biescas a Panticosa, la de Zaragoza a la Estación de Almudévar y la de Jaca a El Grado por Boltaña.

Justamente, la puesta en marcha de la construcción de esta red de carreteras a lo largo de las décadas de 1840, 1850 y 1860 fue lo que motivó la construcción de algunos de los puentes colgantes y metálicos más destacados de la geografía española y, desde luego, de la aragonesa. En este contexto, es preciso destacar los pasos colgados sobre el río Gállego (1844) en Zaragoza y los dos sobre el río Cinca en las localidades de Fraga y de Monzón (1845) así como el paso sobre el río Alcanadre en Lascellas (1856-1860). Además del puente de viga recta sobre el Gállego, en la población de Murillo de Gállego (1860) y del de arco metálico sobre el Cinca a su paso por El Grado (1863).<sup>3</sup>

A esta primera generación de estructuras, le siguieron un conjunto de puentes metálicos diseñados, en esta ocasión, por el ingeniero Joaquín Pano y Ruata.<sup>4</sup> Reseñar los pasos sobre el Alcanadre a la altura de la localidad de Ontiñena (1876) y de Sariñena (1881) además de los tramos metálicos sobre el río Ésera en Graus (1886) y sobre el Barranco de Bacamorta en Morillo de Liena (1896). Estas estructuras se completaron con los puentes construidos sobre el río Cinca a la altura de Monzón (1875) y Fraga (1877). Este conjunto de infraestructuras situó a la provincia de Huesca entre las más destacadas en el ámbito nacional no tanto por los kilómetros de carreteras construidos como por el carácter innovador de sus puentes.

Esta labor fue ejecutada desde la Jefatura de Huesca que en estos momentos dependía del Distrito de Zaragoza, uno de los 22 distritos en los que estaba organizada la Dirección General de Obras

2 MADDOZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850. Vid. ed. facsimil: Valladolid, Ámbito / Diputación General de Aragón, 1985, tomo Huesca.

3 Para una descripción de estos puentes, véase BIEL IBÁÑEZ, M<sup>a</sup>P. / PANO GRACIA, J.L.: *El ingeniero de caminos Joaquín Pano y Ruata (1849-1919). Perfil biográfico y profesional*, Monzón, Cehimo / Institución Fernando el Católico, 2011.

4 *Ibidem*.

Públicas. Durante el periodo que abarcó la construcción del puente sobre el río Ara en Ainsa (1878, primera fecha de la que tenemos constancia documental del mismo, y 1891, fecha de su inauguración) los siguientes ingenieros jefes dirigieron la Jefatura de Huesca: Rafael de la Figuera, Javier Huarte, Federico Peyra, Enrique de León y Gumersindo Canals. Mientras que como ingenieros de primera responsables de sus proyectos hemos documentado a los siguientes: Saturnino Bellido, que permaneció en esta jefatura entre 1872 y 1880; Joaquín Pano y Ruata, desde 1874 hasta 1892; Blas Sorribas, entre 1888 y 1897 y Severino Bello desde 1889 hasta 1901. A los que debemos añadir la presencia más puntual de otros como Nicolás Orbe o Magins Pers.

### El puente sobre el río Ara en Ainsa en la carretera de Jaca a El Grado

El puente sobre el río Ara enclavado en la localidad oscense de Ainsa se construyó como una obra que formaba parte de la carretera denominada como Carretera de 3<sup>er</sup> orden de Jaca a El Grado por Boltaña, cuyo proyecto general fue redactado por el ingeniero Francisco Bescós en 1865.<sup>5</sup>

Esta carretera fue el resultado de la fusión en un único proyecto de dos carreteras de 2<sup>o</sup> Orden, ambas previstas en el *Plan General de Carreteras para la Península e islas adyacentes* publicado en el año 1860: las de Barbastro a Boltaña y de Jaca a Boltaña. Sin embargo, esta primera decisión fue modificada, tal y como nos informa el ingeniero Bescós en la memoria de su proyecto, por el Real Decreto de 6 de septiembre de 1864. En el mismo se indicaba que la nueva carretera era de tercer orden siendo denominada como Carretera de Jaca a El Grado por Boltaña. La misma comunicaba las localidades de Jaca, Senegüé, Biescas, Broto, Asin, Jánovas, Boltaña, Ainsa, Mediano, Escarrilla, Abizanda, Naval y El Grado, desde donde se enlazaba con la vía que llevaba hasta Barbastro. Los proyectos que sobre la misma se han localizado en los archivos (Archivo Histórico Provincial de Huesca y Archivo General de la Administración) han sido varios y prolongados en el tiempo. Así, para su estudio y construcción, y como era habitual, se dividió en secciones: de El Grado a Naval,<sup>6</sup> de Naval a Mediano,<sup>7</sup> de Mediano a Ainsa y Boltaña,<sup>8</sup> de Boltaña a Jánovas,<sup>9</sup> y de Biescas a Jaca,<sup>10</sup> quedando todavía por localizar los proyectos de una parte de la misma (desde Jánovas a Biescas). De tal manera que la documentación disponible hasta el momento comprende un periodo de tiempo amplio ya que las primeras noticias datan de 1864 mientras que las últimas son del año 1895. Más de veinte años para la construcción de una carretera en la que el puente sobre el Ara a la altura de Ainsa se convirtió en la obra más compleja de resolver desde el punto de vista técnico.

5 *Proyecto de carretera de 3<sup>er</sup> orden de Jaca a El Grado por Boltaña. Sección de Biescas a Broto*, fdo. Francisco Bescós, 1 de enero de 1865, Archivo Histórico Provincial de Huesca [AHPH]: Fondo Obras Públicas, exp. núm. 860-1.

6 *Carretera de 3<sup>er</sup> orden de Jaca a El Grado por Boltaña. Trozo de El Grado a Naval*, fdo. Félix Martínez, 6 de julio de 1868, Archivo General de la Administración [AGA]: Fondo Obras Públicas, (04.005), caja 2305.

7 *Carretera de 3<sup>er</sup> orden de Jaca a El Grado por Boltaña. Trozo de Naval a Mediano*, fdo. Félix Martínez, 28 de agosto de 1868, AGA: Fondo Obras Públicas (04.005), caja 2312.

8 *Carretera de 3<sup>er</sup> orden de Jaca a El Grado por Boltaña. Trozo comprendido entre Mediano y el puente de Ainsa*, fdo. Félix Martínez, 7 de julio de 1868, AGA: Fondo Obras Públicas (04.005), caja 2313. *Carretera de 3<sup>er</sup> orden de Jaca a El Grado por Boltaña. Trozo comprendido entre Mediano y Boltaña*, fdo. Saturnino Bellido, 20 de marzo de 1878, AGA: Fondo Obras Públicas (04.005), caja 2312.

9 *Carretera de 3<sup>er</sup> orden de Jaca a El Grado por Boltaña. Trozo de Jánovas a Boltaña*, fdo. Francisco Bescós, 31 de agosto de 1868, AGA: Fondo Obras Públicas (04.005), caja 2314.

10 *Carretera de 3<sup>er</sup> orden de Jaca a El Grado por Boltaña. Sección e Jaca a Biescas. Trozo del río Aurín al Ventorrillo de Arguisal*, fdo. Saturnino Bellido, 7 de noviembre de 1875, AGA: Fondo Obras Públicas (04.005), caja 2315.



Parece ser que el primer proyecto donde se mencionaba el citado puente fue el redactado por Félix Martínez en el año 1868. Este tenía por objeto el diseño del trozo de vía que comunicaba la localidad de Mediano con el pueblo de Ainsa.<sup>11</sup> En él, Félix Martínez optó por la construcción de un puente de cinco arcos elípticos de 12 m de desagüe para cruzar el río Ara al llegar a Ainsa. Sin embargo, según las noticias que posteriormente aportó el ingeniero Nicolás Orbe,<sup>12</sup> en junio de 1876 la Jefatura de Huesca elevó a la Superioridad un proyecto de variación de los dos primeros kilómetros del trazado de Ainsa a Boltaña. En este proyecto, su ingeniero responsable planteaba la necesidad de sustituir el puente primitivo por otro, que mantenía los cinco arcos elípticos, aunque de 18 m de luz, ya que consideraba que el primer puente proyectado carecía del desagüe necesario. Ante las variaciones propuestas en este segundo proyecto, la Dirección General ordenó a la Jefatura de Huesca que justificara el cambio de las arcadas, reconociera el lecho sobre el que se iba a cimentar el nuevo paso y aviniera con el contratista el precio que se debía pagar por levantar los arcos del puente en mampostería concentrada hidráulica, material no previsto inicialmente. El contratista no aceptó el cambio en el material de construcción y la Superioridad le relevó de esta parte de la contrata. De tal forma que, la obra del puente quedó paralizada mientras avanzaba la construcción del trazado que comunicaba Ainsa con Boltaña.

Las obras de la sección entre Mediano y Boltaña, donde se incluía el puente,<sup>13</sup> fueron recibidas por parte de la Administración el 9 de enero de 1879, no obstante su obra quedó sin ejecutar. A partir de este momento, los esfuerzos de la Jefatura de Huesca se centraron en elevar este paso ya que su existencia era necesaria para que los pueblos comprendidos entre el río Ara y el Cinca no quedaran aislados ni de la capital (Huesca) ni del resto de la provincia.

Para llevar a cabo su ejecución, Nicolás Orbe redactó el pliego de condiciones facultativas<sup>14</sup> en mayo de 1879 para completar el proyecto redactado un año antes por Saturnino Bellido y su construcción fue adjudicada a D. Rafael Salor y Latorre en pública subasta ejecutada el 13 de diciembre de ese mismo año. El contratista se comprometió a realizar la obra en el plazo de tres años a partir de abril de 1880 fecha de inicio de las obras.<sup>15</sup>

Los trabajos comenzaron por la cimentación del estribo derecho del puente mediante el método de ataguías y agotamientos. Pero las continuas filtraciones aconsejaron variar el emplazamiento del puente localizándolo algunos metros aguas abajo.<sup>16</sup> Allí, se logró construir, no sin dificultades, el estribo derecho y las pilas 1ª y 2ª que se elevaron hasta el arranque de los arcos. Sin embargo, ya no fue posible continuar la obra de las dos pilas restantes y del estribo de la margen izquierda

11 *Proyecto de carretera de 3er orden de Jaca a El Grado por Boltaña. Trozo comprendido entre Mediano y el puente de Ainsa*, fdo. Félix Martínez, 7 de julio de 1868, AGA: Fondo Obras Públicas (04.005), caja 2304.

12 Tanto el proyecto de Félix Navarro como el que parece ser se redacta en el año 1876 se conocen por una fuente indirecta: Nicolás Orbe quien en su proyecto del año 1879 recoge los sucesos que ha vivido la obra de este puente. *Proyecto de un puente en Ainsa y sus avenidas y una casilla para peones camineros*, fdo. Nicolás Orbe, 15 de mayo de 1879, AGA: Fondo Obras Públicas (04.005), caja 2313.

13 *Carretera de 3er orden de Jaca a El Grado por Boltaña. Sección de Mediano a Boltaña*, Fdo. Saturnino Bellido, 20 de marzo de 1878, AGA: Fondo Obras Públicas (04.005), caja 2312.

14 *Proyecto de un puente en Ainsa y sus avenidas y una casilla para peones camineros*, fdo. Nicolás Orbe, 15 de mayo de 1879, AGA: Fondo Obras Públicas (04.005), caja 2313.

15 *Carretera de 3er orden de Jaca a El Grado por Boltaña. Proyecto de las obras que resta por ejecutar en el puente sobre el río Ara en Ainsa*, Fdo. Joaquín Pano y Ruata, 10 de diciembre de 1886, AGA: Fondo Obras Públicas (04.005), caja 2311; y AHPH: Fondo Obras Públicas, exp. núm. 867-1.

16 *Diario de Huesca* informaba en julio de 1882 que el ingeniero Joaquín Pano y Ruata fue el que, al hacerse cargo de la dirección de la obra, tomó la decisión de variar el emplazamiento del puente. Sin embargo, este dato no consta en la documentación de archivo que hemos consultado. Véase *Diario de Huesca*, Huesca (22 de julio de 1882), p. 5.

mediante este sistema de cimentación. Las constantes filtraciones, desde el momento que las excavaciones llegaron a los 2,50 m de profundidad por debajo del nivel de aguas del río, lo impidieron. Para tratar de solucionar este problema se formó un nuevo proyecto<sup>17</sup> del que se hizo cargo inicialmente Magin Pers y, posteriormente, Joaquín Pano y Ruata. Este último ingeniero propuso sustituir el método de agotamiento, utilizado en las pilas ya levantadas, por el de aire comprimido en cajones metálicos que fue aprobado por la Superioridad el 1 de febrero de 1887.<sup>18</sup> A partir de ese momento, se liquidaron las obras llevadas a cabo por el primer contratista y se procedió a realizar una nueva subasta de las que quedaban todavía por ejecutar. En esta ocasión, D. Antonio de Caso<sup>19</sup> fue el contratista adjudicatario, quien de nuevo, se comprometió a finalizarlas en un periodo de tres años. La subasta se celebró el 31 de marzo de ese mismo año bajo el tipo de presupuesto de contrata por la cantidad de 273.917 pesetas.<sup>20</sup> Las mismas avanzaron lentamente, y con evidentes dificultades, ya que la hinca de los cajones se efectuó a profundidades muy superiores a las calculadas por Pano y Ruata en su proyecto de 1886. Esto llevó a que los sucesivos ingenieros encargados de las mismas, Blas Sorribas y Severino Bello, tuvieran que solicitar la aprobación de tres presupuestos adicionales: en junio de 1888,<sup>21</sup> en abril de 1890 y en marzo de 1891, ascendiendo finalmente las mismas a la cantidad de 294.171 pesetas.<sup>22</sup> El puente quedó, definitivamente, concluido y abierto al tránsito el 10 de diciembre de 1891.<sup>23</sup>

### Los problemas constructivos del puente: la cimentación de las pilas 3ª y 4ª y el estribo izquierdo

Saturnino Bellido proyectó<sup>24</sup> en 1878 un puente de fábrica de cinco arcos elípticos o rebajados de 18 m de luz cada uno de ellos, siendo la flecha de 2,41 m. La longitud total del puente, incluidas las avenidas, era de 338,62 m de los cuales 118,40 m correspondían al puente propiamente dicho. Las pilas tenían 2,50 m de ancho, mientras que el de las bóvedas era de 4,50 m. La anchura total de la carretera, que discurría por encima de este puente, era de 6 m de los cuales 4,50 m correspondía al firme y 1,50 m a sendos paseos. [figs. 1 y 2]

La forma de las pilas era prismática, siendo su base un rectángulo determinado por dos semicírculos que formaban los tajamares y estaban coronadas por una imposta sencilla y un sombrero de forma cónica. Su longitud en el sentido de las bóvedas era de 4,50 m y su anchura de 2,50 m. El material de los tajamares era la sillería mientras que el de los paramentos, la mampostería concentrada. El interior de las pilas se realizó con mampostería ordinaria. En el pliego de condiciones facultativas, en concreto en el capítulo dos dedicado a las condiciones que debían cumplir los materiales, se indicaba en relación con las piezas de sillería: *La sillería que deberá emplearse en todas*

17 Véase n. 15.

18 *Carretera de 3º orden de Jaca a El Grado por Boltaña. Puente sobre el río Ara en Aisna. Liquidación de las obras res- cindidas*, fdo. Blas Sorribas, 14 de enero de 1895, AGA: Fondo Obras Públicas (04.005), caja 5741.

19 *Ibidem*. Véase también: *Diario de Huesca*, Huesca (2 de julio de 1887), p. 13.

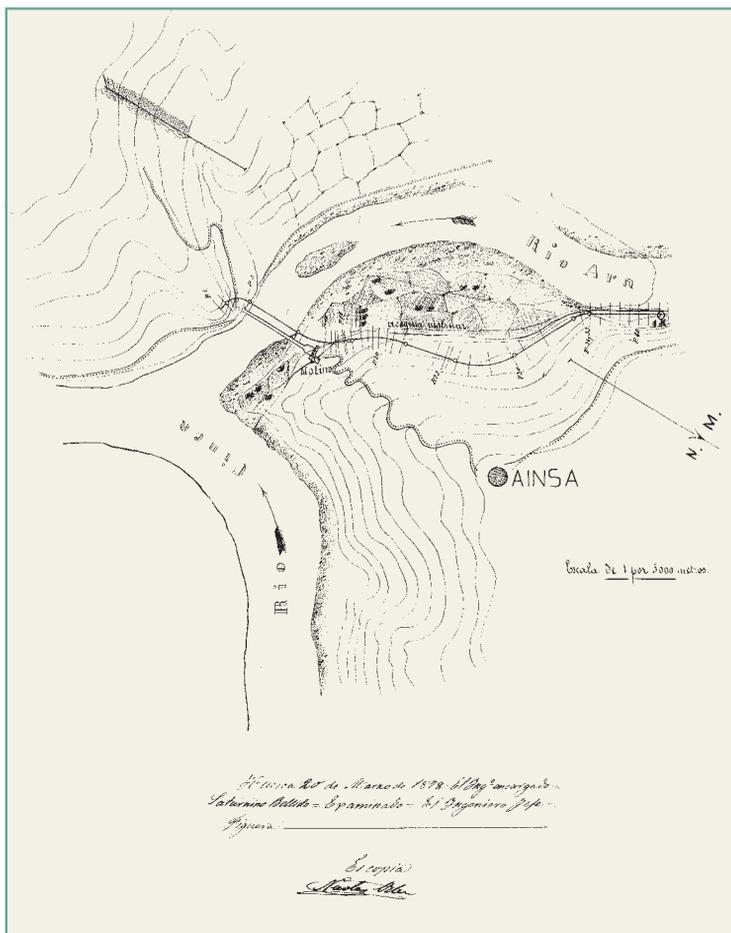
20 *Diario de Huesca*, Huesca (17 de febrero de 1887), p. 11.

21 En esta fecha, el ingeniero encargado de la obra era Blas Sorribas como informa el *Diario de Huesca*, Huesca (21 de septiembre de 1888), p. 12.

22 Véase n. 18.

23 *Ibidem*. Son las fechas en las que fueron definitivamente aprobados por la Dirección General con lo que las fechas de los proyectos son unos meses anteriores. Véase: *Diario de Huesca*, Huesca (26 de septiembre de 1891), p. 12.

24 Véase n. 13.



**fig. 1.** Proyecto de puente sobre el río Ara en Ainsa, emplazamiento. Saturnino Bellido, Huesca, 20 de marzo de 1878. AGA, Fondo de Obras Públicas (04.005), caja 2313.

las obras de fábrica será dura de grano compacto, fino y homogéneo sin exqueras, hilos ni grietas y no heladiza. La labra se hará abujardada fina en los paramentos con las aristas a cincel y a picón en las juntas, lechos y sobrelechos. Las dimensiones mínimas de los sillares serán sesenta centímetros (60) de soga, sesenta (60) de tizón y treinta (30) de altura.<sup>25</sup> [fig. 3]

El estribo derecho y las pilas 1ª y 2ª se asentaron mediante el método de fundaciones directas por agotamiento, mientras que las pilas 4ª y 5ª y el estribo izquierdo lo fueron por el procedimiento de hinca de cajones de hierro por medio de aire comprimido o procedimiento neumático.

Los cimientos por agotamiento se convirtieron en un tipo de fundación habitual en la primera mitad del siglo XIX aunque se mantuvo a lo largo del mismo. Consistía en aislar por medio de un recinto impermeable (o ataguía) el sitio donde debía construirse el cimiento y agotar el interior, para una vez seco, excavar el foso que posteriormente se rellenaba con la fábrica del cimiento. Los materiales utilizados en las pilas del río Ara fueron la mampostería hidráulica y hormigón hidráulico, escogiendo para la primera los mampuestos de mayores dimensiones y formas más regulares.

25 Véase n. 14.

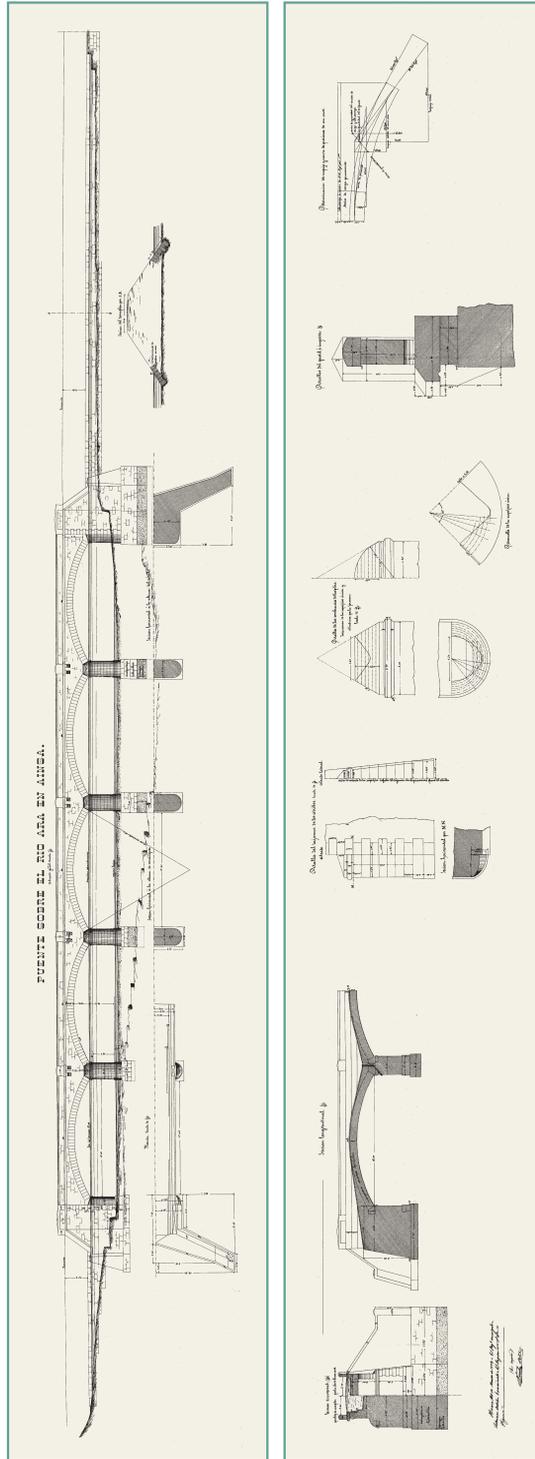


fig. 2. Proyecto de puente sobre el río Ara en Alinsa, alzado general y detalles. Saturnino Bellido, Huesca, 20 de marzo de 1878. AGA, Fondo de Obras Públicas (04.005), caja 2313.

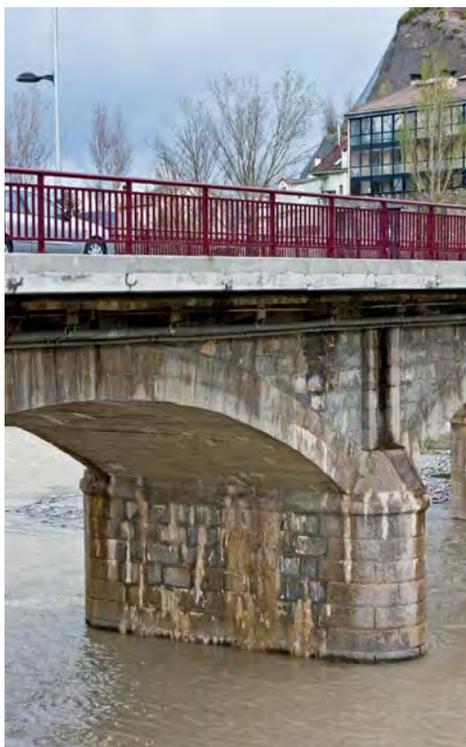


fig. 3. Puente sobre el río Ara en Aínsa. Pila, estado actual (fot. Carlos Colás).

Sin embargo, este método no fue posible mantenerlo para el resto de las fundaciones que quedaban por realizar (pilas 4ª, 5ª y estribo izquierdo) ya que como anteriormente se ha indicado, una vez la excavación llegó a una profundidad de 2,50 m bajo el nivel de las aguas del río, se hacía imposible evitar las filtraciones. Esta situación motivó un proyecto específico, inicialmente redactado por Magin Pers en el que se optaba por el sistema de apoyos de fábrica hincados en el terreno, conocido como *sistema Indio*. Sin embargo, este proyecto fue rechazado por la Superioridad, aunque desconocemos las causas. De tal manera que se hizo necesaria la redacción de un segundo proyecto de cimentación de las dos pilas que restaban y el estribo izquierdo, en esta ocasión firmado por Joaquín Pano y Ruata, quien se decantaba por el sistema de fundaciones por aire comprimido, tal y como ya había propuesto para la construcción de las pilas de otros puentes (Fraga, proyecto de 1877; o Monzón, proyecto de 1875) diseñados y ejecutados por él. [fig. 4]

Este sistema era el más adecuado para los terrenos muy flojos o muy permeables, tal y como el propio ingeniero indicaba en la memoria de su proyecto. Estableció que los cajones metálicos de las pilas fueran rectangulares con una longitud de 9,50 m y una anchura de 3,60 m. Mientras que para la cimentación del estribo y del muro de acompañamiento precisó necesitar tres cajones iguales a los descritos para las pilas, salvando el espacio que entre ellos quedaba mediante bóvedas de 2,90 m de luz. Calculó que para la hinca y relleno de estos cinco cajones sería necesario invertir quince meses, de tal forma que la construcción de cada cajón se prolongaba por espacio de tres meses.<sup>26</sup>

Este sistema fue inventado en 1841 por el ingeniero francés Jacques Triger y Pano, en 1886, cuando redacta el citado proyecto, lo considera *un sistema generalizado* además de insistir en que *es el único sistema que puede adoptarse en el caso presente para obviar todos los inconvenientes que ofrecen los demás sistemas y proceder con seguridad de llevar a término la cimentación.*<sup>27</sup> No obstante, nuestro ingeniero debía tener sus dudas sobre la aprobación por parte de la Junta Consultiva del mismo ya que unas líneas

<sup>26</sup> Véase n. 14.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

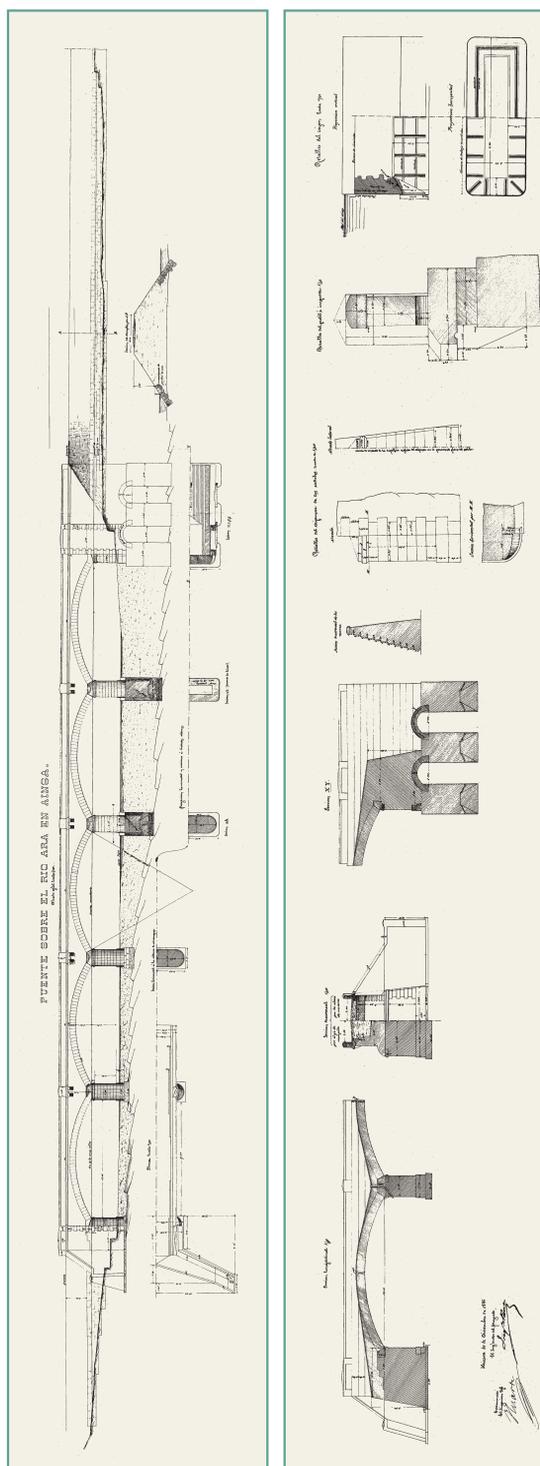


fig. 4. Proyecto de las obras que restan por ejecutar en el puente sobre el río Ara en Ainsa, alzado general y detalles. Joaquín Pano y Ruata, Huesca, 10 de diciembre de 1886. AGA, Fondo de Obras Públicas (04.005), caja 2311.



fig. 5. Vista general del puente sobre el río Ara en Aínsa, estado actual (fot. Carlos Colás).

después de lo narrado insiste en la bondad del sistema con otros argumentos: *Y aunque nosotros llegamos a esta conclusión, después de demostrar que los demás sistemas son imposibles o poco menos, dadas las condiciones de la capa de acarreo del río Ara, citaremos en apoyo también de la misma conclusión un párrafo extractado de una Memoria que acerca del puente de Vicky publicó en los Anales de puentes y calzadas el ingeniero francés Mr. Radault de Lafosse*<sup>28</sup> pasando a continuación a copiar el párrafo en el que el citado ingeniero francés señalaba que para cimentar las pilas de un puente en un río con *lecho móvil* el mejor sistema es *fundaciones sobre cajones metálicos por medio del aire comprimido aun cuando las fundaciones no deban de ascender a gran profundidad.*

No cabe duda que, este tipo de cimentación resultaba novedoso en estos momentos, pese a la afirmación de Pano, como trasluce la crónica aparecida en el *Diario de Huesca*, para dar cuenta de la finalización de los trabajos de fundación de estas pilas. El periodista afirma que, según comentó el contratista Sr. Caso, *el procedimiento que el Sr. Pano ideó para la definitiva fundamentación [...] es el procedimiento del porvenir, aunque nosotros creemos que se irá perfeccionando mucho todavía.*<sup>29</sup>

A continuación, este mismo periodista describe las obras realizadas con las siguientes palabras: *El día 29 del finado marzo quedaron terminados los trabajos de todas las fundaciones; la operación, como antes hemos dicho, se llevó a cabo por medio del aire comprimido, hermoso sistema*

28 *Ibidem.*

29 *Diario de Huesca*, Huesca (5 de abril de 1890), p. 6.

*que ha venido a resolver un conflicto difícil de allanar. Se han practicado cinco fundaciones con otros tantos cajones de palastro, suministrados por la acreditada casa de Barcelona La Terrestre y Marítima, primera en su clase en España, como lo patentizará la provincia de Huesca durante algunos siglos, por las obras que lleva aquí realizadas. [...] Dentro de las cámaras de trabajo se ha presentado una labor de la peor clase; unas veces duros y enormes cantos rodados, alguno de un metro de espesor; formando gruesas capas, otras, grandes montones de grava gorda. En dos fundaciones se han atravesado obras de fábrica del antiguo puente, cuya perforación, por medio de la dinamita, ha sido muy costosa. Los cinco cajones de palastro descendieron hasta empotrarse en todo su perímetro, en duro y sólido banco de roca firme de espesor indefinido. Desde que se comenzó este difícilísimo trabajo, hasta su terminación, funcionaron las máquinas de vapor sin observarse en ellas la más mínima alteración o irregularidad [...].<sup>30</sup>*

La última operación para concluir la construcción de un puente de estas características era la construcción de las cinco bóvedas. Para ello era necesario, en primer lugar, colocar las cimbras de los arcos y, posteriormente, proceder a su construcción simultánea ya que ninguna de las pilas ejercía la función de pila estribo. Una vez concluida esta operación, el contratista ejecutaba el descimbramiento, otra operación delicada que debía contar con el control del ingeniero encargado de la obra. Finalmente, se procedió a colocar la imposta de coronación y el antepecho. [figs. 5 y 6]

### La construcción de puentes de fábrica en arco en España durante el siglo XIX y el puente sobre el Ara en Aínsa

El desarrollo de la construcción de carreteras a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y el progreso de las grandes estructuras ferroviarias o navales son temas frecuentes en la Historia de las Obras Públicas en España. Dentro de estas infraestructuras, no cabe duda, que destacan las estructuras metálicas por la novedad del material y las exigencias técnicas que unas construcciones de esas características obligaban a conocer y dominar. Sin duda, el libro de Pedro Navascués es la mejor síntesis de que hasta el momento se dispone en la historiografía española de este tipo de trabajos.<sup>31</sup> En el mismo se pone de manifiesto la calidad que adquirieron en nuestro siglo XIX los pasos metálicos, desde los puentes arco, a los de viga recta y otros. Pero no todos los pasos levantados en las carreteras y vías férreas españoles se hicieron de hierro. La abundante necesidad de superar medias y pequeñas corrientes de agua o una orografía complicada llevó a la Dirección General de Obras Públicas a incluir en sus proyectos de carreteras una gran variedad de obras de fábrica. Así, tajeas, alcantarillas o pontones eran consideradas por esta Dirección General como obras de fábrica de menores dimensiones<sup>32</sup> y su construcción se solucionaba con modelos establecidos por la misma. Incluso algunas obras de mayores dimensiones, que adquirirían la calificación de puentes, aunque de escasa dificultad, se resolvían como una sucesión de pontones y alcantarillas. Solo aquellos casos en los que las obras de los puentes alcanzaban una gran envergadura se convertían en proyectos independientes. En estos casos, se observa la coexistencia de puentes de fábrica con metálicos, dependiendo la elección del

30 *Ibidem*: pp. 6 y 7.

31 NAVASCUÉS PALACIO, P.: *Arquitectura e ingeniería del hierro en España (1814-1936)*, Madrid, Visor, 2008.

32 *Modelos de tajeas, alcantarillas y pontones para las carreteras formados por la comisión de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos nombrada en 30 de agosto de 1858 y aprobados por Real Orden de 30 de julio de 1859*, Dirección General de Obras Públicas, Madrid, 1859.



material de las características del cauce y del régimen del río. Así se constata en la provincia de Huesca. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX el ingeniero de caminos Joaquín Pano y Ruata<sup>33</sup> adquirió una gran experiencia en la construcción de pasos metálicos. En sus memorias, este ingeniero demostraba que para los ríos pirenaicos la mejor solución eran los grandes tramos metálicos que permitían amplias luces con un ahorro de material y esfuerzo, al tener que ejecutar un número menor de pilas. Esta circunstancia facilitaba notablemente la construcción de estos pasos ya que estos ríos presentaban un cauce de acarreo con tendencia a cambiar y la roca sobre la que cimentar las pilas y estribos se encontraba a una gran profundidad. Otra razón por la que este ingeniero prefería los tramos metálicos a los puentes de fábrica en arco radicaba en la mayor altura a la que se podía elevar su rasante evitando que las avenidas extraordinarias arruinaran la obra.

Sin embargo, los puentes de fábrica en arco no fueron una excepción en este panorama férreo. Ni en España ni en la provincia de Huesca. Así, el modelo de puente de fábrica que se estableció desde la Dirección General fue el de arco rebajado o elíptico. Este tipo de paso era apto en aquellos casos que no precisaban una excesiva rasante, el lecho del río permitía una cimentación sencilla de las pilas y estribos o no existía un excesivo desnivel entre las dos riberas. Ejemplo de esto es el puente de Navarcles sobre el río Llobregat en la carretera de 2º Orden de Manresa a Gerona por Vich. Este puente, proyectado por José Álvarez (1853) y construido por Enrique de León (1864), se componía de 5 arcos rebajados de 20,62 m de luz con una flecha de 3,56 m. En la memoria publicada en la *Revista de Obras Públicas*, los ingenieros citados indicaban que: *La elección del emplazamiento no ha dado lugar a dudas de ningún género por presentarse desde luego el sitio más a propósito con un régimen invariable, una anchura de cauce constante en una gran extensión del río, tanto aguas arriba como aguas abajo del puente y suma facilidad para elevar la construcción toda sobre un gran banco de roca caliza durísima cuyas circunstancias recomiendan el emplazamiento elegido.*<sup>34</sup> En definitiva, este tipo de puentes de fábrica proliferaron por la geografía española y al ya citado de Navarcles, se le añaden, entre otros, el puente de Vargas<sup>35</sup> sobre el río Pas (1863, provincia de Santander), o puente de Noya<sup>36</sup> (1897, provincia de La Coruña).

El puente en arco rebajado fue poco utilizado a lo largo de la evolución de los puentes de piedra. Sin embargo, en el siglo XVIII, el ingeniero francés Jean Rodolphe Perronet (1708-1794) introdujo una serie de novedades en este tipo de estructuras que pronto se hicieron populares en otros países, como España, debido a la publicación de sus obras, entre las que destacó el puente de Neuilly sobre el río Sena (1768-1774). Así, el puente de arco rebajado se volvió a utilizar en España a lo largo del siglo XVIII<sup>37</sup> y se mantuvo en el siglo XIX, como podemos comprobar tanto por el caso comentado como por los otros citados, por la influencia de este y otros ingenieros franceses. Las modificaciones más destacadas en relación a los modelos dieciochescos se centraban en la mayor anchura de las arcadas y en la sustitución de los tajamares angulares por los semicirculares. No cabe duda que los ingenieros españoles conocían la obra de Perronet puesto que la estudiaban en la Escuela. Sus publicaciones estaban entre los libros de textos<sup>38</sup> aprobados por la Junta de Profesores para el año

33 BIEL IBÁÑEZ M.ªP. / PANO GRACIA, J.L.: *El ingeniero Joaquín Pano Ruata...*, op.cit.

34 «Memoria descriptiva del proyecto de un puente de piedra sobre el río Llobregat provincia de Barcelona», *Revista de Obras Públicas*, 12, t. I (1864), p. 173.

35 En la carretera de 3º orden de Torrelavega a la Cabada. Véase: *Revista de Obras Públicas*, 11, t. 1 (1863), p. 291.

36 El puente se construyó para la travesía de la localidad de Noia y como enlace entre las carreteras de Boimorto a Muros, Pardón a Noya y Ángeles a Noya. Véase: *Revista de Obras Públicas*, 44, t. II (1897), pp. 163-165.

37 BLANCO MOZO, J.L.: «Mateo del Castillo y Gómez (ca.1771-1836), ingeniero de caminos de la Inspección General de Caminos y canales», *Revista de Obras Públicas*, 150 (2003), pp. 41-52.

38 BIEL IBÁÑEZ M.ªP. / PANO GRACIA, J.L., *El ingeniero Joaquín Pano Ruata...*, op.cit., p. 102.

1862-1863 y Manuel Riaño en la *Revista de Obras Públicas* señalaba que las aportaciones de ese ingeniero seguían siendo la base de las fórmulas y trazados que se publicaban en esos momentos.<sup>39</sup>

En definitiva, en el puente sobre el río Ara en Ainsa, los ingenieros oscenses mantuvieron una actitud conservadora aplicando un modelo de puente ya experimentado desde principios de siglo aunque cabe la duda de si optaron por el modelo más indicado dado el carácter del lecho del río sobre el que lo tenían que asentar. Prueba de que la elección no fue la más acertada, desde nuestro punto de vista, fue los problemas de cimentación que tuvieron que solventar en las cinco pilas y los dos estribos. Ante lechos con las mismas características, Joaquín Pano y Ruata optó decidi-

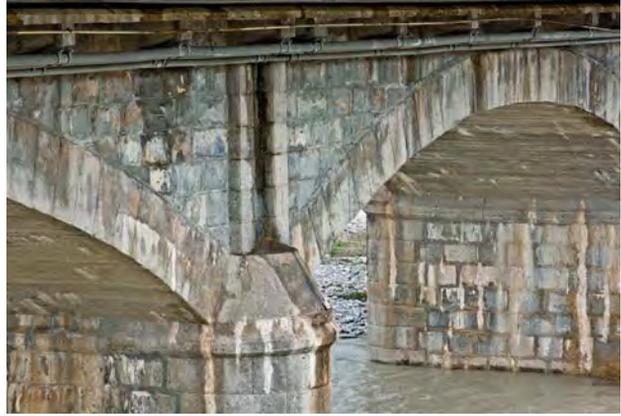


fig. 6. Detalle del arco del puente sobre el río Ara en Ainsa, estado actual (fot. Carlos Colás).

damente por los tramos metálicos por las razones ya comentadas. En los puentes de Monzón, Fraga u Ontiñena este tipo de tramos favoreció la construcción de un número menor de pilas. Pero también, los compañeros de Pano se mostraron excesivamente conservadores en la elección del modelo de cimentación: fundaciones directas por agotamiento. Este sistema, de nuevo, se mostró ineficaz ante el comportamiento de un terreno muy permeable e hizo necesaria la experiencia de Pano en los puentes ya citados con la cimentación mediante pilas de aire comprimido. Este conservadurismo prolongó las obras por espacio de trece años y dificultó las comunicaciones en esta zona de la provincia de Huesca tal y como lo manifestaba la prensa de la época.

Sin embargo, esto no supuso que el puente sobre el Ara en Ainsa fuera una obra problemática, todo lo contrario. El resultado final fue un puente robusto que todavía hoy se conserva aunque adecuado a las necesidades de un tráfico de mayores dimensiones. Recientemente, la empresa Ideconsa ejecutó una nueva plataforma<sup>40</sup> de 12 m para crear una nueva calzada de dos carriles de 3,5 m cada uno y unas aceras de 2 m de ancho. Esta actuación concluyó en febrero de 2011.

39 RIAÑO CALLEJA, M.: «Arquitectura práctica de los puentes y viaductos de fábrica», *Revista de Obras Públicas*, 6, t. I (1856), p. 45.

40 «Ainsa mantendrá un carril del puente del Ara abierto durante las obras», en [www.pirineodigital.com/2010/noticias/2-febrero/4/obras-traves-ainsa.htm](http://www.pirineodigital.com/2010/noticias/2-febrero/4/obras-traves-ainsa.htm) [consultado el 1 de febrero de 2012]. «Inaugurada la travesía de Ainsa tras una inversión de más de 1,1 millones de euros» en [www.aragonhoy.aragon.es/index.php/mod.noticias/men.detalle/id.1843](http://www.aragonhoy.aragon.es/index.php/mod.noticias/men.detalle/id.1843) [consultado el 1 de febrero de 2012].



# 10

**VALERIANO BOZAL FERNÁNDEZ**

Universidad Complutense, Madrid

**Proust  
y el impresionismo**

Este breve ensayo tiene una componente biográfica que explica parcialmente su génesis. En torno a 1960, en un viaje a París, tuve ocasión de ver los *nenúfares* de Monet en la Orangerie. Entonces no había el turismo que existe en la actualidad y pude quedarme durante bastante rato solo en las salas: tuve la sensación de estar metido dentro del agua, dentro de la pintura misma. Fue una sensación que no he olvidado. Poco después, muy poco después, inicié la lectura de la *Recherche* proustiana, una lectura sobre la que he vuelto, vuelvo, una y otra vez. La sensación primera fue muy parecida: envuelto en los textos, en los paisajes, en el mundo creado por Proust. Desde entonces he pensado en diversas ocasiones en esta afinidad, he llegado a la conclusión de que Proust nos ofrece un punto de vista sobre el impresionismo que es diferente del canónicamente establecido.

Por lo general, los historiadores conciben el impresionismo como el punto de partida de una pintura moderna que encuentra su marca en la atención que concede al lenguaje pictórico y a la conciencia de ese lenguaje. Las ideas de Mallarmé a propósito de Manet, la idea de un ojo inocente, casi infantil, ingenuo, carente de prejuicios, capaz de registrar directamente la realidad, mantienen su vigencia y sitúan al impresionismo en el origen de la pintura moderna, entendida esta como aquella que vuelve la mirada sobre sí misma, se interroga por su lenguaje y sitúa esta pregunta en el centro mismo de su significado. El impresionismo estaría en el origen, el cubismo, tras Cézanne, constituiría el punto de inflexión que da libre curso a su desarrollo.

Sin ánimo de llevar a cabo crítica alguna de esta concepción, la lectura de Proust nos abre una perspectiva diferente, *no lingüística*, por decirlo así, sobre la pintura impresionista. Deseo exponer aquí algunos de los ejes de esa perspectiva

## 1

La relación entre Proust y el impresionismo no es una cuestión nueva, ha sido planteada en diferentes ocasiones, por lo general a partir de dos temas bien conocidos: la descripción de algunos paisajes que recuerdan las pinturas impresionistas, en especial los *nenúfares* monetianos, y la presencia de un artista, Elstir, que puede ser prototipo del pintor impresionista, un prototipo que encarna diferentes personalidades pictóricas.



Por lo que se refiere al primer punto, lo encontramos ya en el volumen inicial de la novela, *Por la parte de Swann*. Se recordará que en Combray existían dos partes o dos caminos por los que salir desde la casa del protagonista, tan opuestas estas partes, *que no salíamos de la casa por la misma puerta*: la parte de Méséglise-la Vineuse, *que también llamábamos la de Swann, porque se pasaba por delante de la finca del Sr. Swann*, y la parte de Guermantes.<sup>1</sup> El camino de Swann está marcado, también simbólicamente, por el espino rosado, *más bello aún que los blancos*, que anuncia las espinas de la que será su relación con Gilberte. Pero no es la parte de Méséglise la que nos interesa ahora, sino la otra, la de Guermantes, a la que se salía por la puertecita del jardín, cuyo mayor encanto era que paseábamos *casi todo el tiempo por la orilla del Vivonne*. Es aquí donde los nenúfares, no el espino, tienen todo su protagonismo:

*El curso del Vivonne no tardaba en obstruirse con plantas acuáticas. Las había, en primer lugar, aisladas, como un nenúfar al que la corriente, en medio de la cual estaba –para su desdicha– atravesado, dejaba tan poco descanso que, como una barcaza accionada mecánicamente, en cuanto tocaba una orilla regresaba a aquella de la que procedía y no cesaba de repetir eternamente la doble travesía. Empujado hacia la orilla, su pedúnculo se desplegaba, se alargaba, se estiraba, alcanzaba el límite extremo de su tensión hasta el borde en el que la corriente volvía a atraparlo, el verde cordaje se desplegaba sobre sí mismo y devolvía la pobre planta a lo que podríamos llamar su punto de partida con tanta mayor razón cuanto que no permanecía en él ni un segundo sin volver a partir para una repetición de la misma maniobra (p. 184).*

*Pero más adelante la corriente se aminoraba, atravesaba una propiedad cuyo acceso estaba abierto al público por su propietario, quien se había dedicado complacido a trabajos de horticultura acuática, haciendo florecer, en los pequeños estanques que forma el Vivonne, auténticos jardines de ninfeas. Como en aquel lugar las orillas estaban muy pobladas de árboles, las altas sombras de estos daban al agua un fondo que solía ser de un verde oscuro, pero que a veces –cuando volvíamos a casa algunos anocheceres despejados, que seguían a tardes borrascosas– vi de un azul claro e intenso, tirando a violeta, de apariencia alveolada y gusto japonés. Aquí y allá, en la superficie, se arbolaba, como una fresa, una flor de ninfea de corazón escarlata y bordes blancos. Más lejos, las flores más numerosas eran más pálidas, menos lisas, más granadas, con más pliegues y dispuestas por el azar en volutas tan graciosas, que creíamos ver flotar a la deriva –como después del melancólico deshojamiento de una fiesta galante– rosas de espuma en guirnaldas deshechas. En otro punto, un rincón parecía reservado para las especies comunes que mostraban el blanco y el rosa limpios de la juliana, lavados como porcelana con esmero doméstico, mientras que un poco más allá –apretados unos contra otros en un auténtico arriate flotante– parecía haber pensamientos que hubieran acudido a posar como mariposas sus azulinas y escarchadas alas sobre la oblicuidad transparente de aquel parterre de agua, celeste también, pues daba a las flores un suelo de un color más precioso, más conmovedor que el de las propias flores y –ya fuera porque durante la tarde hiciese centellear bajo los nenúfares el calidoscopio de un gozo atento, silencioso y móvil o porque se llenara hacia el atardecer, como un puerto lejano, con el rosa y el ensueño del ocaso, cambiando sin cesar para no desentonar nunca, en torno a las corolas de tintes más fijos, con lo más profundo, más fugitivo, más misterioso (con lo infinito) de la hora– parecía haberlos hechos florecer en pleno cielo (p. 185).*

Ambos fragmentos narran la diversidad de las flores, su movimiento en el agua, el efecto de la luz y el del aire, los reflejos en el suelo, la transparencia, etc., es decir, todos los motivos que protagonizan los nenúfares monetianos. Mas, por encima de todo esto, el ritmo de la narración posee, en ambos (como en otros muchos momentos de la prosa proustiana), esa capacidad de envolvernos

1 Para todas las citas utilizo la traducción de Carlos Manzano, en este caso: *En busca del tiempo perdido. I. Por la parte de Swann*, Barcelona, Lumen, 2000. Para no hacerme prolijo indico la paginación sólo en aquellos casos en que la cita es larga, y prescindo de ella cuando la cita son sólo frases o palabras, que estoy seguro encontrará el lector fácilmente en su lectura.

en el ritmo mismo de lo narrado, en este caso en el ritmo de las flores en el Vivonne tal como lo determinan los diferentes elementos naturales que en él intervienen.

El segundo tema contemplado por los críticos a propósito del conocimiento del impresionismo por parte del novelista, incluso del eventual impresionismo proustiano, gira en torno a la figura de Elstir, un pintor que aparece en el segundo volumen de la *Recherche, A la sombra de las muchachas en flor*.<sup>2</sup> Cabe hacernos varias preguntas sobre Elstir, fundamentalmente dos, ¿cuál es el estilo de su pintura? ¿quién es, responde a algún pintor real concreto?

Respecto de la primera, conviene señalar que *sabemos* cómo es la pintura de Elstir por los comentarios que suscita en el narrador, los que nos guían, a su vez, en nuestra apreciación. Según estos comentarios, de los que inmediatamente me ocupo, Elstir hace una pintura impresionista y, sobre todo, una pintura que tiene mucho que ver con la estética propia del narrador, es decir con la estética de Proust. Por lo que hace a la segunda pregunta, cabe adelantar que Elstir no se identifica con pintor concreto alguno, pero en muchas ocasiones sus rasgos sí remiten a pintores varios, pintores impresionistas o próximos al impresionismo.

El primer punto me parece el más importante, en especial si, como he dicho, el lenguaje pictórico de Elstir se identifica con la estética expuesta por Proust en su novela. Como ya he indicado anteriormente, Elstir aparece avanzada la narración de *A la sombra de las muchachas en flor* y lo hace de un modo que parece incidental, incluso irrelevante, nada nos permite suponer la importancia que va a tener después. Sabido es el entusiasmo de la abuela del narrador por Madame de Sévigné: cuando ambos, abuela y narrador, van en tren camino de Balbec, y como el narrador no pudiera dormir, la abuela le pasa un volumen de Madame de Sévigné, *si no puedes dormir, lee algo*. El narrador nos dice que su abuela le había enseñado a amar las bellezas auténticas, las de Madame de Sévigné en concreto, las cuales *no iban a tardar en maravillarme tanto más cuanto que Madame de Sévigné es una gran artista de la misma familia que un pintor a quien iba yo a conocer en Balbec y que tan profunda influencia tuvo en mi visión de las cosas: Elstir*. Y continúa, pero a propósito de la escritora: *En Balbec me di cuenta de que nos presenta las cosas como este –en el orden de nuestras percepciones–, en lugar de explicarlas primero por su causa* (p. 241).

Creo que en este punto expone la tesis central de la novela, la concepción que hace del suyo un *relato proustiano*: el orden de nuestras percepciones es el orden preferido de presentación de las cosas. Más aún, en diversos párrafos, de los que ofrezco aquí un ejemplo, establece una profunda disparidad entre el orden de las percepciones y el orden, podemos llamarle, de la lógica:

*A veces en mi ventana del hotel de Balbec, por la mañana, cuando François abría las cortinas que ocultaban la luz o, por la noche, cuando esperaba el momento de partir con Saint-Loup, había confundido yo –influido por un efecto de sol– una parte más oscura del mar con una costa alejada o había contemplado, jubiloso, una zona azul y fluida sin saber si pertenecía al mar o al cielo. Muy pronto mi inteligencia establecía la separación entre los elementos que mi impresión había abolido [...] Pero de los escasos momentos en que se ve la naturaleza tal como es, poéticamente, era de los que estaba hecha la obra de Elstir: Una de sus metáforas más frecuentes en las marinas que tenía junto a sí en aquel momento era precisamente que, al comparar la tierra con el mar, suprimía todo deslinde entre ellos* (p. 432).

En este párrafo podemos apreciar dos pasos importantes: por una parte, la inteligencia actúa después de la impresión, la corrige y, por lo que dice a continuación, segundo, impide que la veamos tal como es, poéticamente, tal como la pinta Elstir, que suprime *todo deslinde* entre el mar y la tierra representados. El relato se apoya en un doble proceso: el primero, aquel en el que la percepción

2 Como en el caso anterior, sigo la traducción de Carlos Manzano: *En busca del tiempo perdido, 2. A la sombra de las muchachas en flor*, Barcelona, Lumen, 2001.



nos ofrece impresiones poéticas de las cosas, de las personas y de los acontecimientos; el segundo, en el que la inteligencia separa y distingue, ofreciendo entonces un mundo diferente. Toda la *Recherche* se apoya sobre este doble proceso. Inmediatamente antes del párrafo citado ha calificado de verdaderas las impresiones, frente a los nombres, que responden siempre a una idea de la inteligencia: *Los nombres que designan las cosas responden siempre a una idea de la inteligencia, extraña a nuestras impresiones verdaderas y que nos obliga a eliminar de ellas todo lo que no remite a dicha idea* (p. 432). Esta concepción se confirma en aquel motivo que es fundamental para la narración de toda la *Recherche*, el conocimiento de Albertine:

*A medida que me acercaba a la muchacha y la conocía mejor, aquel conocimiento se hacía por sustracción, pues cada una de las partes de la imaginación o del deseo quedaba sustituida por una idea que valía infinitamente menos, y a la cual iba a sumarse –cierto es– como un equivalente, en la esfera de la vida, de lo que las sociedades financieras dan después del reembolso de la acción primitiva y que denominan ‘acción de usufructo’<sup>3</sup>* (p. 471).

Ahora bien, este deseo de alcanzar la realidad tal cual es –que cabe relacionar con el análisis de Manet tal como lo hace Mallarmé–, resulta siempre paradójico, y ello en una doble versión: las cosas, las impresiones que las cosas producen y el conocimiento que a través de tales impresiones se alcanza, se debilita, cambia o deforma en el proceso de nombrarlas, en la labor de la inteligencia, algo a lo que parecen *condenadas* si deseamos, como lo deseamos, conocerlas; mas, puesto que el tiempo pasa y las cosas cambian, puesto que cambia la naturaleza, las personas, el sentido de sus acciones, los paisajes, etc., volveremos a tener una nueva, y distinta impresión de ellas, diferente de la primera y diferente también del resultado que el trabajo de la inteligencia obtiene, pero ahora también sometida, la impresión, a ese trabajo: de tal modo que nunca llegaremos a conocer las cosas tal como son pero siempre desearemos alcanzarlo. El movimiento de la *Recherche*, su ritmo, es la manifestación más clara de esa paradoja, de esa necesidad que nunca queda satisfecha. Es el artista, Elstir, quien con su pintura nos hace evidente este movimiento:

*En el primer plano de la playa, el pintor había sabido habituar los ojos del espectador a no reconocer frontera fija, demarcación absoluta entre la tierra y el océano. Nombres que empujaban barcos en el mar corrían tanto entre las olas como sobre la arena, que –mojada– reflejaba ya los cascos como si hubiera sido agua. El propio mar no subía de forma regular, sino que seguía los accidentes del arenal, que la perspectiva recortaba aún más, de tal modo, que un navío en pleno mar, medio oculto por los elementos avanzados del arsenal, parecía bogar en medio de la ciudad; mujeres que recogían quisquillas en las rocas parecían –por estar rodeadas de agua y por la depresión que, tras la barrera circular de las rocas, rebajaba la playa, por los dos lados más próximos de las tierras, al nivel del mar– estar dentro de una gruta marina bajo las barcas y las olas, abierta y protegida en medio de las ondas milagrosamente apartadas* (p. 433).

El párrafo, en el que describe una marina de Elstir, resume algunos de los aspectos principales de la narración proustiana, de la pintura impresionista de Elstir, y de las dificultades insuperables (pero cuya superación es la clave de su arte) a las que ambas se enfrentan:

- La interrelación entre los diferentes elementos, el mar y la tierra, la arena, el reflejo, el movimiento de las personas, etc., que determina la fisonomía de la imagen recuerda la interrelación de los diferentes elementos en la descripción proustiana de los nenúfares del Vivonne y la representación de los nenúfares en el estanque monetiano. La realidad se percibe como un conjunto de elementos relacionados en movimiento continuo (y en continua temporalidad, por decirlo así), y esa percepción es la adecuada para tal realidad.

3 La diferencia entre propiedad y usufructo, un concepto que aquí parece fuera de lugar, desempeña todo su papel en un volumen posterior de la novela, el cinco: *La prisionera*.

- Al describir la interrelación de los elementos que en la pintura de Elstir están presentes, el novelista se ve obligado a explicar, actividad de la inteligencia, los motivos por los que se producen esos efectos: tal es el papel reservado a las explicaciones que figuran entre guiones en la traducción española. Es decir, no parece posible ofrecer la presencia perceptual de la realidad prescindiendo de la labor de la inteligencia.
- Aquello que conocemos gracias a la inteligencia, personas, paisajes, acontecimientos, vuelve a presentarse ante nosotros con el paso del tiempo, vuelve a producir impresiones, que, en cuanto tales, difieren de aquello que la inteligencia nos ha hecho conocer, razón por la que todo cobra un sentido nuevo, que desentrañamos otra vez gracias a la inteligencia y, con ello, debilitamos su original presencia ante nosotros.
- La necesidad de servirse de la inteligencia para hacer comprender lo que sucede, la interconexión entre los diferentes motivos, conduce a la creación de metáforas que nos permiten imaginar la escena: *estar dentro de una gruta marina bajo las barcas* es una metáfora y como tal es leída.

¿Quién es Elstir, quién ese pintor impresionista que se presenta como una de las claves de la *Recherche*? En realidad creo que Elstir es muchos pintores, es el Degas que en su primera época se interesa por la mitología e inmediatamente después por la estampa japonesa, es Cézanne,<sup>4</sup> es Renoir,<sup>5</sup> es Monet,<sup>6</sup> el propio Manet es citado como retratista. Y sin poder singularizar un pintor concreto, la descripción de una naturaleza muerta es afín a las que pintaron los impresionistas:

*Ahora me quedaba con gusto a la mesa mientras quitaban los cubiertos y, si no era un momento en el que las muchachas de la pandilla podían pasar, ya no miraba sólo hacia el mar. Desde que los había visto en acuarelas de Elstir, intentaba reconocer en la realidad, me gustaban como algo poético, el gesto interrumpido de los cuchillos aún de través, la redondez abombada de una servilleta deshecha en la que el sol intercalaba un trozo de terciopelo amarillo, el vaso a medias vacío que mostraba mejor, así, el noble ensanchamiento de sus formas y en el fondo de su acristalamiento translúcido y semejante a una condensación del día un resto de vino oscuro, pero centelleante de luces, el desplazamiento de los volúmenes, la transmutación de los líquidos por la iluminación, la alteración de las ciruelas que pasaban del verde al azul y del azul en el frutero ya a medias despojado, el paseo de las sillas anticuadas que dos veces al día iban a instalarse en torno al mantel, montado sobre la me-*

- 4 *Aquellos juegos de las sombras, que también la fotografía ha trivializado, habían interesado a Elstir hasta el punto de que en tiempos había disfrutado pintando verdaderos espejismos, en los que un castillo tocado con una torre parecía un castillo completamente circular prolongado por una torre en su cima y abajo por una torre inversa, ya fuera porque la extraordinaria pureza del buen tiempo atribuyese a la sombra que se reflejaba en el agua la dureza y el brillo de la piedra o porque las brumas de la mañana volvieran la piedra tan vaporosa como la sombra. A la sombra de las muchachas en flor. Ed. cit., p. 436.*
- 5 *Que puedan existir tales objetos, hermosos independientemente incluso de la interpretación del pintor, satisface un materialismo innato en nosotros, combatido por la razón, y sirve de contrapeso a las abstracciones de la estética. Era –aquella acuarela– el retrato de una joven linda, pero de un tipo curioso, tocada con un gorro bastante semejante a un bombín rodeado de una cinta de seda color de cereza; una de sus manos, enfundada en mitones, sostenía un cigarrillo encendido, mientras que la otra elevaba a la altura de la rodilla como un gran sombrero de jardín, simple pantalla de paja contra el sol. Junto a ella, un florero de rosas sobre una mesa. Ibid., p. 445.*
- 6 *Mire, a propósito de catedrales, dijo, dirigiéndose especialmente a mí, porque se refería a una charla en la que las muchachas no habían participado y que, por lo demás, no les habría interesado, ‘el otro día hablaba de la iglesia de Balbec como de un gran acantilado, un gran terraplén de piedras del país, pero a la inversa’, me dijo, al tiempo que me mostraba una acuarela, ‘mire estos acantilados –es un esbozo hecho muy cerca de aquí, en Creuniers–, mire como recuerdan esas rocas, poderosa y delicadamente recortadas, a una catedral’. En efecto, parecían inmensos arcos de bóveda rosados. Pero, pintados en un día tórrido, parecían reducidos a polvo, volatilizados por el calor, que se había bebido a medias el mar, convertido casi –en toda la extensión de la tela– en estado gaseoso. En aquel día en que la luz había como destruido la realidad, esta estaba concentrada en seres oscuros y transparentes que, como contraste, daban una impresión de vida más penetrante, más próxima: las sombras. Ibid. p. 499.*

*sa como sobre un altar en el que se celebraban las fiestas de la gula y en el que unas gotas de agua lustral permanecían en el fondo de las ostras como en pequeñas pilas de piedra; intentaba encontrar la belleza allí donde no me había imaginado que estuviera: en las cosas más usuales, en la vida profunda de las 'naturalezas muertas' (p. 467).*

La naturaleza muerta podía ser cualquiera de las pintadas por los impresionistas, pero no es, aquí, en la narración proustiana, una naturaleza muerta pintada sino real. Es la naturaleza muerta real que se configura cuando los camareros recogen las mesas, cuando quitaban los cubiertos, las copas de vino sólo contienen los restos de la bebida y la fruta ha disminuido en la inicial abundancia de los fruteros. La pintura de Elstir le ha hecho ver una belleza que antes no veía –*Ahora me quedaba con gusto...*–, la vida profunda de las naturalezas muertas, la belleza de las cosas más usuales. Es la pintura la que enseña a ver lo que antes pasaba desapercibido.

El fragmento proustiano nos encamina directamente a la que es la clave de su afinidad con la pintura impresionista: ver la belleza de las cosas más usuales, del mundo cotidiano.

Hay otro punto en el que la relación con el impresionismo se hace patente: la mirada que descubre esa belleza no es una mirada abstracta, es una mirada concreta, es decir, una mirada desde algún sitio, desde alguna parte y, por tanto, de un individuo. Cuando, a propósito del impresionismo, decimos que el ojo tiene una impresión, que la retina capta esto o aquello, parece que estamos hablando de una percepción en abstracto, una retina o un ojo que no están en parte alguna. Pero están en alguna parte, miran desde alguna parte. Proust tiene esto muy en cuenta, su narrador no mira en abstracto, tiene un punto de vista concreto, físicamente concreto, y lo mismo hacen los restantes protagonistas de la novela. Proust crea lugares desde los que se mira, espacios que cambian con el tiempo. Algunos son bien conocidos: el dormitorio de tía Leonie, en Combray; el dormitorio del narrador y el dormitorio del hotel de Balbec; la pequeña cabaña, letrina, desde la que atisba y contempla la perversión de las muchachas; la butaca de teatro desde la que contempla la actuación de la Berma; el balcón de casa y el camino de los Campos Elíseos desde el que percibe la aparición de Gilberto; el Bois, lugar de la aparición de madame Swann; el vagón de ferrocarril camino de Balbec; el comedor del Gran Hotel de Balbec, en el que aparece una referencia explícita a ese gran mirón que fue Baudelaire (p. 263 de *A la sombra de las muchachas en flor*); el coche de Mme. de Villeparisis, etc. Uno de esos lugares nos permite adentrarnos en la que creo es una interpretación del impresionismo que va en otra dirección de la canónica planteada en torno a la innovación del lenguaje, sin por ello eliminar esta.

Ahora sólo deseo llamar la atención sobre el hecho de que este lugar desde el que se mira es un lugar físico pero posee también otras características: constituye un universo y construye una perspectiva con la que vemos y con la que somos vistos: *¿Me habría visto aquella muchacha, tocada con una gorra de polo muy calado sobre la frente y totalmente atenta a lo que decían sus compañeras, en el momento en que el rayo negro emanado de sus ojos había topado conmigo? Si me había visto, ¿qué había podido representar yo para ella? ¿Desde dentro de qué universo me distinguía?* (p. 389).

## 2

Tal como indiqué en un principio, los historiadores suelen valorar el impresionismo en atención a la transformación del lenguaje pictórico que implica, como punto de partida para un cambio más profundo. En todo lo anterior he señalado la importancia que posee la percepción para Proust, por encima de la *inteligencia* o de la *lógica*, la percepción como *verdadero* conocimiento que nos proporciona la presencia de las cosas, presencia que perdemos cuando la inteligencia interviene ordenando nuestras sensaciones. Ahora bien, ¿qué es lo que perdemos?, ¿qué ganamos, por así decirlo, en la impresión, qué podemos ganar?

Hay un momento en el que sale a luz todo lo que hasta ahora sólo se ha sugerido. El narrador toma el tren de Balbec por la noche, desde su departamento, contempla el amanecer y, cuando el tren se para en una pequeña estación, describe aquello que ve, y de forma muy especial a la muchacha que ofrece, desde el andén, un jarro de leche a los viajeros:

*Si una persona puede ser el producto de un suelo cuyo encanto particular saboreamos en ella, más aún que la campesina que tanto había deseado ver aparecer cuando erraba solo por la parte de Mé-ségliise, en los bosques de Roussainville, debía serlo la muchacha alta que vi salir de aquella casa y venir –por el sendero que iluminaba oblicuo el sol naciente– hacia la estación con un jarro de leche. En el valle al que aquellas altura ocultaban el resto del mundo no debía ver a nadie, salvo en los trenes que se detenían tan sólo un instante. Bordeó los vagones ofreciendo café con leche a algunos viajeros despiertos. Su rostro, purpurado con los reflejos de la mañana, estaba más rosáceo que el cielo. Sentí ante ella aquel deseo de vivir que renace en nosotros siempre que tomamos de nuevo conciencia de la belleza y la felicidad. Siempre olvidamos que son individuales y –al substituirlos en nuestra mente por un tipo de convención que concebimos al hacer como una media entre los diferentes rostros que nos han gustado, entre los placeres que hemos conocido– no tenemos otra cosa que imágenes abstractas, que resultan lánguidas e insulsas porque les falta precisamente ese carácter de cosa nueva, diferente de lo que hemos conocido, ese carácter propio de la belleza y la felicidad. [...] Pero también en aquel caso intervenía en gran parte el cese momentáneo de la costumbre. La vendedora de leche contaba con la ventaja de que ante ella se encontraba mi ser completo, apto para saborear goces intensos. Habitualmente, vivimos con nuestro ser reducido al mínimo; la mayoría de nuestras facultades permanecen adormecidas, porque descansan en la costumbre, que sabe lo que se debe hacer y no las necesita. Pero aquella mañana de viaje, la interrupción de mi existencia, el cambio de lugar y de hora habían vuelto su presencia indispensable (pp. 243-244).*

Dos son los ámbitos que el novelista pone en juego. Uno de ellos, la escena con sus protagonistas, la naturaleza, la muchacha, el pasajero del tren, su parada en la pequeña estación y la acción rutinaria de vender leche desde el andén. Cabe destacar, como si de un cuadro impresionista se tratara, el amanecer y la *aparición* de la muchacha, su iluminación, la de su figura y su rostro, en una interrelación de naturaleza y persona que está siempre presente en Proust. La escena, en su carácter anecdótico, podría constituir un fragmento de un cuadro impresionista.

El segundo aspecto que conviene destacar afecta al sujeto de la experiencia, el viajero, el narrador. Sobre él nos dice varias cosas: iba adormilado y se ha despertado, ha visto a la muchacha en la lejanía y luego en la proximidad del andén, ha puesto en tensión todo su ser, pero un ser inmediato, dispuesto a percibir más que a razonar, dispuesto a percibir a seres individuales, no a tipos –y en la narración se destaca por todos los medios esa individualidad, huyendo de la abstracción de los tipos: una aldeana con una jarra de leche–, y es entonces cuando surge la nota determinante que nos permite ver el impresionismo con ojos que no son los del historiador convencional: el deseo de vivir: *Sentí ante ella aquel deseo de vivir que renace en nosotros siempre que tomamos de nuevo conciencia de la belleza y la felicidad.*

El impresionismo, del que el fragmento citado puede considerarse un ejemplo, tal es su condición plástica, no desea suscitar otros deseos que no sea el de vivir, no deseos morales, políticos, ni siquiera curiosidad, desde luego no empaque, majestuosidad o monumentalidad, tampoco sublimidad de clase alguna: sólo, no es poco, el deseo de vivir. Contemplada en esta perspectiva, que no excluye, como indiqué al principio, el interés por el impresionismo desde el punto de vista del origen del lenguaje de la pintura moderna, la pintura impresionista se perfila como el ejemplo más importante, y más radical, de secularización, olvida cualquier otro valor que no sea el más relevante y fundamental: el deseo de vivir. Creo que es otra forma de *anunciar* los propósitos del arte del siglo XX (y, quizá, de explicar la necesidad de cambiar un lenguaje que nunca había *anunciado* tal cosa y que no era el más indicado para anunciarla).

# 11

JAIME BRIHUEGA

## Política y Arte

La construcción del territorio  
de *lo artístico*  
en el imaginario  
colectivo contemporáneo

Desde la Revolución Francesa hasta hoy, pero visiblemente a partir de los años treinta del siglo XX, la noción de política artística ha sufrido innumerables transformaciones, incluso devaneos. También la de arte político o todas las que se han ido suscitando en el juego entre ambas o en sus alrededores. Es un asunto obsesivamente presente en el fondo de nuestra conciencia contemporánea, que resulta gratuito siquiera recorrer a vuelapluma. También recurrentemente escamoteado o pervertido en la superficie de dicha conciencia. Optemos pues por una definición de emergencia, y por tanto de bolsillo, que nos permita salir del paso y componer las líneas que siguen:

Entendamos como *política artística* la calculada intervención de una determinada instancia de poder (administrativo, económico, social, intelectual, tribal...) en la construcción del imaginario artístico colectivo.

La expresión imaginario colectivo procede directamente de la antropología social. Al optar por ella siendo historiador del arte, propongo como destino final de mi disciplina su integración en el marco general de una antropología de la cultura visual; un contexto epistemológico dentro del que la cultura artística sería sólo una parte, contingentemente definida en cada coyuntura histórica. Eso sí, una parte muy suculenta y regida por unos mecanismos altamente específicos.

En el radio de acción de dicha antropología y en diálogo con la historia del arte serían competentes otras muchas disciplinas (cada una requerida para funciones específicas): historiografía, sociología, psicología, teoría y filosofía del arte, estética, semiótica, iconología, teoría de la comunicación, análisis formal, teoría, sociología y psicología de la cultura de masas, etc. Sólo trenzando así las ópticas de análisis es posible romper ese talante tautológico o sectario que con frecuencia adoptan las diversas disciplinas cuando intentan protagonizar la exégesis de hechos complejos.

Es obvio que habitamos en el interior de un imaginario común, aunque, como es evidente, dotado de una estructura social y culturalmente fragmentada que abarca, desde las formas más elevadas de interpretación y expresión del hecho y la pulsión de existir en el mundo y en la historia, hasta los subproductos más miserables de la cultura-basura. Se trata de una especie de versión paralela y articulada del mundo real, donde nutren su razón de ser nuestras ideas, valores, sentimientos, apetitos, temores y conductas. Donde se archiva la memoria y el relato hermenéutico de lo acontecido y se dibujan prospectivamente los perfiles de su futuro. Donde se tejen los rasgos de nuestras formas de identidad (familia, clase, mafia, grupo, gremio, secta, raza, tribu, casta, reli-



gión, gusto, partido, patria, orden civilizado...) y las de nuestros míticos enemigos, apodícticos depositarios de contravalores contruidos por reversión de imágenes. A *ellos*, a esos que el imaginario designa como *nuestros enemigos*, suele ocurrirles lo mismo con respecto a *nosotros*. Compruébmoslo, si no, proyectando este asunto sobre algunas coyunturas significativas del pasado siglo XX: primera guerra mundial, totalitarismos de los años veinte y treinta, segunda guerra mundial, guerra fría, nuevo orden mundial, escenario internacional tras el ataque a las Torres Gemelas... En todas estas coyunturas las imágenes del *ellos* y el *nosotros* resultan reversibles.

Un sector sustancial del imaginario colectivo es de carácter visual. A su vez, dicho ámbito visual del imaginario está desdoblado, ya que por un lado muestra una apariencia sensorialmente tangible y, por otro, es conceptual-emotivo. El carácter tangible se manifiesta configurado como una verdadera iconosfera (según feliz expresión de Gilbert Cohen-Seat), esto es, como el conjunto de las imágenes culturalmente codificadas que de una u otra forma circulan sobre nuestro escenario civilizado. El carácter conceptual-emotivo articula el paradigma de los referentes que configuran y traducen las imágenes de la iconosfera (ideológicos, estéticos, simbólicos, éticos, míticos, rituales, literarios, religiosos, emocionales... políticos).

Finalmente, y con ello centramos definitivamente nuestro campo de reflexión, hay un fragmento del imaginario visual y de su iconosfera que es (o si se prefiere que *tiene* o al que *otorgamos colectivamente*) el carácter de artístico.

La configuración de este imaginario artístico carece de un carácter estable. Y no ya en virtud de la evidente evolución histórica y estética del arte (historicidad asumida plenamente por el pensamiento a partir de la dialéctica hegeliana de la *muerte del arte*) sino en la medida en que la propia definición y demarcación del territorio de *lo artístico* se transforma continuamente. Ello supone, pues, que en el seno de la iconosfera se asienta una dialéctica permanente de demarcación entre cultura visual y cultura artística, cuya resolución es tan mutable como lo son los propios presupuestos de definición del arte.

Por tanto, hemos de entender *el arte* como una región coyunturalmente demarcada en el seno del imaginario visual colectivo. Llevada al extremo, tal noción supondría, por ejemplo, que hasta el tiempo del Renacimiento (con la peculiar excepción, tal vez, de lo acontecido en el mundo clásico antiguo) carece de sentido hablar específica y propiamente de arte, ya que los criterios de deslindamiento de lo artístico como una entidad diferencial en el seno de la cultura visual sólo empiezan a cristalizar, precisamente, a partir del Renacimiento. Sin embargo habrá que esperar hasta el pensamiento neoclásico para tener una demarcación estructurada: un verdadero y cerrado *sistema de las Bellas Artes*.

Eludamos rozar siquiera (para no quedar varados en interminables precisiones adyacentes) el alma romántica, la pulsión decimonónica de modernidad, las vanguardias históricas, la fría postguerra que sucedió a Hiroshima... Situémonos abruptamente en nuestros días. Preguntarnos hoy ¿qué es arte? resulta tan infructuoso como desasosegante. Tan asumidamente estéril como meramente retórico. Y es que aún resuenan como una trituradora en nuestros oídos palabras como las de Adorno, fundamentales para cualquier dirección que pueda adoptar el pensamiento contemporáneo:

*Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni él mismo, ni su relación con la totalidad, ni siquiera su derecho a la existencia. En el arte todo se ha hecho posible. se ha franqueado la puerta de la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello (1970).*

O ironías mayéuticas como las de Dino di Formaggio: *Arte es todo lo que el hombre llama arte (1976)*.

O conclusiones, en el fondo epistemológicas, como las que en su día enunciara Donald Judd, al hilo de una entrevista periodística:

*Si alguien me dice que lo que hace es arte, es arte* (1993).

A pesar de la situación de perplejidad que emana de tales afirmaciones, más potente aún que la que no hace mucho se entreveraba obscuramente en los juegos desmovilizadores de la posmodernidad, hoy tenemos la certidumbre, casi apodíctica, de que en el seno del imaginario colectivo existe tal *territorio de lo artístico*. O al menos *un recinto, más o menos privilegiado culturalmente, dentro del territorio visual*. Al margen de en qué consista. Independientemente de cómo se defina y para qué sirva. Sean quienes fueren los agentes sociales que lo controlan.

No nos engañemos. Teorizaciones y terminología aparte, tal certidumbre se ha tenido siempre, así como también la del protagonismo operativo que tal territorio ostenta en sus relaciones con el cuerpo social. Es algo que puede atestigüarse a través de una simple cascada de ejemplos, cada uno de los cuales podría dar lugar a un pequeño tratado sobre el asunto:

La aglutinación ideológico-cultural de Egipto durante tres milenios (sin necesidad de acudir al hauseriano ejemplo del cambio iconográfico promovido por Amenofis IV); la mundialización de la cultura visual en el mundo romano; los conflictos iconoclastas del mundo bizantino y su controlada resolución; la difusión del lenguaje románico a través de las rutas de peregrinación; el conflicto, paralelo a otro entre poderes de diverso radio de acción, que manifestaron los sistemas visuales del románico borgoñón, el cisterciense y el gótico durante coyunturas precisas del siglo XII (releamos a Jean Gimpel); la rubricación de edificios preexistentes a base de líneas de bolas alusivas a la conquista de Granada, ordenada por los Reyes Católicos (o los enclaves sobre *topos* simbólicamente políticos de la Catedral y el Palacio de Carlos V, en la Judería y la Alhambra de Granada, respectivamente, o de la Catedral de Córdoba sobre la gran Mezquita); las estrategias icónicas de los poderes adictos a la Reforma y a la Contrarreforma durante el siglo XVII; las de los totalitarismos de entreguerras; la que puso en marcha la CIA con respecto al arte abstracto durante la guerra fría (como ha pormenorizado con rigor Frances Stonor); la del régimen de Franco con respecto a las bienales hispanoamericanas de arte (al margen de las de interminables matizaciones de este asunto); la mitografía artística de la modernización de España durante la década de los ochenta del siglo XX (doblemente mítica tras los usos culturales de la derecha en el poder)... y así, sucesivamente.

A partir de ejemplos tan significativos como estos resulta fácil deducir que las políticas del arte han estado actuando entre nosotros desde los orígenes mismos de la civilización. También comprobar que, aunque hoy no poseamos una definición estable y solvente de *arte*, el territorio que el imaginario colectivo reserva para *lo artístico* puede ser *eficazmente ocupado*. Y esto, en el fondo, equivale a la definición (contingente aunque no por ello menos contundente) de su significado.

La nuestra es todavía una historia inmersa en lo que tradicionalmente venimos llamando Edad Contemporánea, periodo que hunde sus raíces en el Siglo de las Luces. Hasta la llegada de este trecho de la Historia, lo que hoy llamaríamos cultura artística constituía un sector del imaginario con naturaleza heterónoma, ya que vinculaba fuertemente una buena parte de sus funciones y reglas de juego a las de otras formas de cultura. Pero a lo largo del siglo XVIII la cultura artística se constituye (o al menos lo pretende, o lo simula) en una entidad autónoma dentro del imaginario colectivo, e incluso dentro del propio imaginario visual. Es el momento en que Kant arguye que el goce estético es *una finalidad sin fin* y cuando el arte pretende comportarse como si fuera algo *en sí*. Y esto último aun cuando, a partir precisamente de entonces (despotismos ilustrados, revolución francesa, imperio napoleónico, nacionalismos europeos, hegemonía social burguesa...), su dependencia de otros fundamentos y fines ajenos a sí mismo pueda aumentar hasta llegar, en ocasiones, a cotas tan visibles como las que hemos ejemplificado al principio ¿Qué otra cosa, si no, significó poco después la existencia del arte llamado *pompier*?

Lo que resulta innegable es que a partir del Siglo de las Luces la cultura artística poseerá sus propios espacios y plataformas de configuración, finalmente desligados del templo y el palacio, de la teología y la retórica política explícita. Aunque estas plataformas componen una cantinela conocida para el historiador del arte de nuestros días, resulta imprescindible siquiera enumerarlas tal y como fueron cristalizando a lo largo del siglo XVIII, ya que todas ellas se mantienen en pie en nuestros días y todavía son las que configuran el territorio de lo artístico.

Fue a lo largo del siglo XVIII cuando las exposiciones periódicas que celebraba la absolutista Academia de Luis XIV para su contemplación por los círculos de palacio se convirtieron en públicas (1725). Independientemente de cuál fuera su contenido temático y el efecto final de su presencia histórica, cuando estaban emplazadas en una exposición las obras de arte no eran ya sólo imagen religiosa, ni propaganda política explícita, ni alegoría moral, ni visualización de lo literario. Eran, previamente a ante todo eso mismo: obras de arte. Luego, las primitivas exposiciones se transformaron en certámenes sujetos al arbitrio de un jurado de notables (1737), y de estos encuentros dejaba constancia histórica la edición de un libretto que catalogaba lo expuesto (17.550 de estos *protocatálogos* se vendieron en la edición de 1781). Poco a poco, estas exposiciones *oficiales* verían nacer otras de carácter alternativo como el *Salon de la Correspondence* (1778-1787) o la de *La jeunesse*.

Paralelamente al fenómeno de las exposiciones surgió también la crítica de arte. A partir de 1738 fueron pequeñas glosas en la prensa periódica. Luego, mediando el siglo, Lafont de Saint-Yenne y Denis Diderot pusieron los fundamentos de la moderna crítica de arte.

El siglo XVIII vio también nacer una de las más poderosas plataformas de instauración, veneración y contemplación de lo artístico: el museo (el Museo Británico se funda en 1753 y París contó con su primer museo público en 1791). Verdadero templo-palacio específicamente concebido para albergar el arte (ya sea en su calidad de documento o de monumento), su capacidad de configuración del territorio de lo artístico sigue siendo hoy más poderosa que ninguna otra.

El XVIII es el siglo en que cobran forma las disciplinas que se ocupan del arte, y por tanto lo definen, fundamentan, describen, lo guardan en la memoria colectiva y proponen su singladura: estética, historia, teoría, filosofía... incluso una rudimentaria sociología del arte (en 1741 se publica el *Ensayo sobre lo bello* de André, en 1742 los *Ensayos sobre la norma del gusto* de Hume, en 1750 la *Estética* de Baumgarten, en 1757 la *Indagación sobre los orígenes de lo sublime* de Burke, en 1759 el *Ensayo sobre el gusto* de Gérard, en 1764 la *Historia del arte en la Antigüedad* de Winckelmann, ese mismo año *Lo bello y lo sublime* de Kant, y así, sucesivamente).

En la génesis de todas estas nuevas situaciones se entremezcla, en una enmarañada dinámica de causas y efectos, la aparición de un nuevo concepto de definición y división social: el público del arte. Aunque este público pueda coleccionar o realizar ocasionalmente un encargo o la adquisición de un objeto artístico, no necesariamente se confunde ya con lo que significaron los comitentes tradicionales. Aparecen, por supuesto, nuevas formas de clientela, pero también un grupo social que se limita a mirar el arte (y en consecuencia a descifrarlo, gustarlo, valorarlo, opinar sobre él o experimentar de una u otra forma su influencia). La consecuencia fundamental para el asunto que nos ocupa es que este nuevo y creciente grupo social que va configurando el público del arte se transforma en objeto y objetivo de una nueva forma de acción política: da lugar a unas políticas del arte propiamente dichas y específicas como tales políticas.

Recogiendo la herencia del pensamiento inmediatamente anterior, Hegel dotó a la noción de arte (y en consecuencia a la naturaleza del territorio que este construye dentro del imaginario colectivo) con dos rasgos fundamentales de los que aún no se ha desprendido. El primero es el de su historicidad; esto es, la liquidación del carácter atemporal del arte y sus atributos y su substitución

por una naturaleza dialéctica asociada al devenir histórico. El otro es el de su condición de necesidad consubstancial al comportamiento humano:

*La necesidad general por el arte es pues racional, que el hombre eleve el mundo interno y externo a la conciencia espiritual como un objeto en el que reconozca su propio yo (Estética I. 42).*

Así pues, el arte que configura una parte del imaginario visual colectivo es concebido ya, desde principios del siglo XIX, como una pulsión anímica mediatizada por la historicidad. Baudelaire verá en ello los rasgos fundamentales de percepción y expresión de la modernidad (*La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente*, en *El pintor de la vida moderna*, 1863). Y en esta *modernidad* una legitimación fundamental del arte y, sobre todo, de la vigencia de su territorio en el imaginario colectivo.

Pero cuando Baudelaire escriba esto, se estará produciendo en su entorno un desarrollo sin precedentes de la cultura visual. Por un lado, de la cultura propiamente artística, cuya extensión cuantitativa será enorme tanto en lo que se refiere a los mecanismos de su producción como a los de su recepción. Pero, sobre todo, el siglo XIX contemplará un desarrollo hipertrófico de la cultura visual de masas. A partir de este momento, la fluctuante relación dialéctica entre cultura visual de masas y cultura artística determinará los rasgos básicos del imaginario visual colectivo.

No me resisto a condensar en unas pocas líneas los perfiles fundamentales de esa cultura visual de masas que comienza a desarrollarse explosivamente en el siglo XIX y aún continúa haciéndolo, ya que ello determina el lugar que a su vez le compete a la cultura artística y por tanto, condiciona o pone en evidencia cualquier tipo de estrategia política.

Lo primero que debemos considerar es la omnipresencia topológica que ha ido adquiriendo la iconosfera visual de masas; esto es, la prodigiosa extensión de su cartografía, ya que inmediatamente esta cobró asiento sobre diversos ámbitos:

- **El ámbito público** (esa iconosfera urbana con respecto a la que los *passages* de que hablara Benjamin constituyen un verdadero paradigma).
- **El ámbito privado** (con los nuevos hogares burgueses y su *decoración* como sistema icónico madre).
- **El ámbito de registros-ventana** (escenario, pista, escaparate, vestíbulo teatral... y luego pantalla cinematográfica, receptor de televisión, videojuego...).
- **El ámbito de comunicación visual impresa** (artes de la estampación, ilustración de publicaciones periódicas, cartel, productos de diseño gráfico en general...)

A ellos se incorporaría, ya en nuestros días y vaticinando nuevos horizontes, el **ámbito de la realidad virtual**.

Las causas eficientes de este desarrollo desorbitado de la iconosfera fueron fundamentalmente cuatro, relacionadas a su vez con diversos avances técnicos y con la rentabilización económica y cultural de estos a través de los diversos procesos desencadenados por la revolución industrial:

- **Reproductibilidad de las imágenes** (serigrafía, estampación desde soportes metálicos, xilografía a la testa, litografía,...)
- **Mecanización de la producción de imágenes reproducidas** (en 1814, el *London Times* realizaba ya toda su tirada, por supuesto ilustrada con imágenes, en 3 horas).
- **Fotogénesis de las imágenes** (fotografía, fotomecánica, cine, fototelegrafía, imagen catódica...)
- **Ubicuidad del ojo que mira y de las cosas que este puede ver** (extensión del ferrocarril, de la navegación a vapor y en general de la automoción, aerostación y aviación, reportaje cinematográfico, televisión, exposiciones universales, extensión del turismo...).

A ellos vendría a sumarse en nuestros días, el nuevo universo icónico posibilitado por la **producción infográfica de imágenes**.

Consecuencia de toda esta situación es el asentamiento cultural de nuevas técnicas y géneros de expresión visual íntimamente asociados a este desarrollo de la cultura de masas: prensa ilustrada, cartel, diseño gráfico, cómic, fotonovela, cine, *graffitti*, diseño industrial, *gadget*, miniatura y/o facsímil decorativo y/o coleccionable, juguete industrial, diseño de vestuario y objetos portables, objetos decorativos, estuchería...

Pero como he dicho, además de la cultura visual de masas, fue también la cultura artística propiamente dicha la que experimentó una expansión portentosa durante el siglo XIX. Paralelamente a ello aumentaba su protagonismo en la configuración del imaginario colectivo.

Ante todo, la dimensión de las exposiciones oficiales creció en progresión geométrica. Así, fijándonos en París, capital cultural del mundo a lo largo del siglo XIX, vemos que el *Salon* de 1801 mostraba 485 obras, mientras que el de 1855 reunió ya más de 5000 cuadros. Pero también es importante advertir cómo, a través de las secciones de Bellas Artes insertas en la estructura general de las exposiciones universales, la cultura artística se mostraba como una parte más (aunque siempre privilegiada) de un imaginario global: y es que las propias exposiciones universales aspiraban a representar la plasmación tangible de ese imaginario colectivo.

Nada más elocuente que esa frase de Baudelaire extraída de su crítica a La Exposición Universal de 1855, en la que decía que dicha muestra representaba:

*la idea de orden y de jerarquía universal de la comparación de las naciones y de sus productos respectivos.*

Imposible encontrar definición más descarnada de una estrategia política para el arte.

En paralelo al crecimiento cuantitativo de las exposiciones oficiales, junto a las que paulatinamente van apareciendo las exposiciones en galerías privadas, se produce el del público del arte, la clientela privada, la crítica de arte en los medios de comunicación de masas y, en general, el desarrollo del mercado de obras de arte.

De hecho, las propias exposiciones se transforman en una estrategia prospectiva, ya que dejan de ser esos paradigmas de lo preexistente a través de los que se define el presente del arte, para pasar a ser adelantos de lo que va a acontecer, prefigurando el futuro desde metonimias paradigmáticas afinadas en la inmediatez del presente.

A partir de este momento, la cultura del arte adoptará las pautas de comportamiento de la emergente cultura de masas, aumentando con ello la relevancia de su papel en la configuración del imaginario colectivo. Pero esta emulación comportará un quebranto trascendental de la dignidad del arte y del artista, de la que alguna vez les prometieron o creyeron tener, fruto del cual se reorganizarán profundamente las relaciones entre arte y sociedad. Lo mejor es contarlos como si de una fábula se tratara (no es la primera vez que lo hago):

*A partir del Renacimiento, el artista logra conquistar una dignidad sociocultural proporcional a la que un sector de sus patronos está dispuesto a reconocer. Adquiere las matrices conformadoras de un status que le predisponen, desde el protagonismo en el proceso creativo, tanto a los laureles de la gloria como a la perpetua inconclusión de horizontes o al apetito endémico de un ansia insatisfecha. Pero no ocurre con todos los artistas. Como colectivo, su figura comienza a crecer vegetativamente y se diversifica a través de una amplia tipología, siempre subsidiaria de confrontaciones con los sistemas de fuerzas que modelan la Historia, cuyos resultados le van adjudicando diferentes papeles y conformando una nueva y compleja 'microsociedad de artistas'. Algunos de estos papeles provienen todavía de la inercia del Medioevo y se limitan a adaptarse a las nuevas necesidades simbólicas; otros, muestran perfiles inéditos.*

*Incorporado al palacio civil o religioso se sueña a sí mismo en la piel de un demiurgo creador, como el poeta o el filósofo. Al frente de la estructura comercial que representa su taller toma ahora conciencia de seguir siendo el simple instrumento mediador entre el cuerpo social y sus aristas de poder, un constructor de atributos simbólicos confeccionados a la medida de una clientela cuya tipología va tendiendo, también, a diversificarse estructuradamente. En algunos casos, como el de la Holanda del siglo XVII, experimenta en carne propia un ensayo general de lo que luego será su huérfana indefensión ante los avatares del mercado regido por el azar de una clientela anónima; ello le hace optar entre las muchas posibilidades que median entre el ser un simple proveedor de deseos precocinados y un poeta libre ante la blanca soledad del lienzo. A lo largo del siglo XVIII esta tipología crece y se fragmenta más aún, entrando en exaltada crisis a través del hondo espacio del Romanticismo. De esta forma, cuando se desencadenen las aceleradas transformaciones sobrevenidas con la Revolución Industrial que tiene lugar en el Nuevo Régimen, todos los perfiles posibles de su papel ante la Historia y el ejercicio de estos papeles en el interior de su propia conciencia han sido ya experimentados y forman parte de un paradigma del artista asentado en la memoria colectiva. Botticelli, Miguel Ángel, Rembrandt, Rubens, Luca Giordano, Chardin, David, Friedrich, Goya, Ingres... constituyen algunos ejemplos especialmente oportunos para ilustrar la amplitud de ese abanico de 'máscaras' a través de las que el artista actúa y la sociedad lo tipifica.*

*Pero a partir de la segunda mitad del siglo XIX las cosas van a complicarse notablemente hasta rayar en un proceso involutivo. Poco a poco, el patrono habitual ha dejado de ser el Hermes de un paraíso escatológico, intelectual, ético o estético, como lo habían venido siendo el monarca, el prelado, el aristócrata humanista o el burgués ilustrado. La Academia va perdiendo su dimensión de artefacto para una apodíctica teología de lo estético, y el 'gusto' pasa a ser una abstracción inestable y no siempre consagrada por escrito que toma cuerpo, o lo metamorfosea, bajo la presión de un sistema de confrontación de fuerzas no divergente del que está moviendo la configuración del mapa social desde la economía o la política. Aristocracia, Iglesia o la alta burguesía culta pasan a ser instancias residuales a las que sólo accede una pequeña parte de la legión de artistas que ya circulan en la sociedad. La pequeña burguesía culturalmente activa y comprometida con la dignidad esencial del arte como atributo configurador de futuro aparece todavía como un sector sociocultural cuya influencia es aún mero proyecto. En general, el nuevo patrono no tiene cara ni nombre hasta que no se involucra tangiblemente en la dimensión comercial del hecho artístico o se mantiene sumergido en el limbo de las probabilidades plausibles. Confundido entre el marasmo del nuevo público burgués que visita las exposiciones oficiales, puede llegar a ser tal cosa por un simple vaivén de la fortuna: es lo que venimos llamando 'cliente anónimo'. Simétricamente, también puede dejar de serlo para ceder el paso a un nuevo cliente, recién emergido por causas similares.*

*En ese punto, al artista le quedaron dos opciones. Podía integrarse en el cuerpo de un academicismo burocratizado por sistema de los galardones oficiales e intentar satisfacer el apetito estético, ético e intelectual, cada vez más banalizado, de la nueva legión de parvenus. Si algo caracterizaba a estos potenciales clientes era la carencia del hilo conductor familiar de una formación profunda en sus ideas y en sus gustos. Por satisfacer esta vía optaron la mayoría de los artistas que hoy conocemos como pompiers. Jurados, enseñanzas artísticas, poderes públicos, museos de arte contemporáneo, gran parte de la crítica... toda la 'institución arte' (tal y como la definió Peter Bürger en 1974 en su Teoría de la vanguardia), se iría haciendo cómplice de esta operación, en la que el artista se convertía en un mero confeccionador de recipientes visuales para unos contenidos estéticos trivializados, preexistentes o fácilmente injertables en la conciencia del público y la potencial clientela contenida en él. El artista perdía así la dignidad que le confería disfrutar del 'poder sobre el hecho artístico' conquistado a partir del Renacimiento.*

*La recuperación de esa dignidad perdida fue el otro camino posible, el que emprendieron los artistas de las vanguardias. Aun a riesgo de entrar en una esfera de marginación, flanqueada por la soledad, la incompreensión, la bohemia miserable, la insatisfacción e incluso la desesperación, la alienación o el suicidio (algo que arranca claramente con Courbet y eclosiona aparatosamente con Gauguin o Van Gogh), el artista de las vanguardias optó por ser de nuevo profeta y demiurgo, conductor del diseño*

*de un alma colectiva o conciencia implacable de sus debilidades y apetitos falsificadores. Para ello echaba mano de una buena parte de los fermentos inmediatos contenidos en el ideal romántico y, en general, de la extensa memoria acumulada en torno al mitologema de su dignidad.*

*El fin de siglo señalaría una etapa de compleja amalgama de ambas direcciones en la conducta del artista. En su prosopon.*

La consecuencia es que esta nueva situación vino a complicar el escenario sobre el que se producía la configuración de las políticas del arte, ya que a los parámetros de su comportamiento cultural ya existentes (dialéctica cultura visual-cultura artística, conciencia de autonomía asumida por el arte incluso en circunstancias que aumentaban su heteronomía, noción apodíctica de que el arte es una necesidad consubstancial al género humano y en consecuencia a los diversos colectivos sociales y certidumbre de que su definición está sujeta a contingencias de historicidad que debe asumir incluso como garantía de su modernidad...) venía a sumarse una nueva confrontación dialéctica: la que se producía entre la cultura artística hegemónica (degenerada mayoritariamente ya en *pompier*) y una cultura artística de carácter alternativo (en líneas generales, representada por las vanguardias históricas que se desencadenan a partir del Pabellón del Realismo montado por Courbet frente a la Exposición Universal de 1855).

Como ya he avanzado, el tránsito del siglo XIX al XX fue una amalgama compleja, evidenciada entre otras cosas por la experiencia singular del *Art Nouveau*. Con este movimiento y aunque durante un breve lapso de tiempo, cultura artística de élites y cultura visual de masas se comportaron a través de referentes comunes capaces de organizar todo el imaginario visual. Sin embargo, no por ello la iconosfera dejó de estar jerárquicamente estructurada a través de los diversos niveles de excelencia (y de rango económico-social) que ostentaron los distintos productos visuales generados por el *gusto Art nouveau* (los que van, por ejemplo, desde una joya de Lalique, de tirada única, hasta un vulgar pasador de pelo, serialmente estampado en relieve sobre latón, pintado con purpurina barnizada y configurado a base de formas biomórfico-vegetales, que podía adquirirse en cualquier mercería de barrio de la época)

¿Acaso se trataba de una estupefaciente metáfora política de la comunión estética de todos los miembros del cuerpo social (fraudentemente edificada sobre las cenizas del utopismo de los *Arts & Crafts* de William Morris), para una época de intensa lucha de clases?

De esta manera, el siglo XX arrancaba desde unas condiciones de partida complejas y resbaladizas para quien quisiera instrumentar políticas de arte, que aún se desorbitarían mucho más a lo largo del siglo recién inaugurado.

Durante el siglo XX y lo que llevamos de XXI, la expansión de los *mass-media* se acentúa cuantitativa y cualitativamente en proyección geométrica, y con ella sus lenguajes icónicos, técnicas géneros y productos. Además de multiplicarse exponencialmente tras la aparición del universo virtual contenido en la red: cine, automóvil, fotografía popular, prensa ilustrada, diseño de objetos cotidianos y del vestuario, decoración del hogar, espectáculos de masas, *star-system*, televisión, turismo vacacional, escaparatismo y grandes superficies comerciales, expansión ilimitada de la moda y del sistema de los *top-models*, *disneylandias* y otros parques temáticos, videojuegos y todo tipo de *realidades virtuales*, iconografía del *fitness* y del sistema de los alimentos simbólicos-milagrosos para el remodelado del cuerpo... hasta desembocar en la coexistencia de todo ello, a su vez, con los enormes imaginarios visuales miserables que se asientan en tiendas de *todo a cien*, prensa-basura, deporte-basura, cine-basura, telebasura en general (ahora mismo el 90 % de la programación televisiva), política-basura, medicina-basura, místicas-creencias paranormales-religiones-basura (predicadores, sectas, sortilegios, milagros de bolsillo, etc. que vienen a sumarse o a competir con las manifestaciones de los últimos estadios adoptados por los viejos sistemas místico-religiosos), sistema de los *famosos-basura*, basura visual para internautas...

Para comprender la dimensión del cambio que se produce en la dialéctica cultura visual-cultura artística basta, por ejemplo, contemplar el desarrollo sin precedentes del fenómeno publicitario que se produce, sobre todo, a partir de la Segunda Guerra Mundial. El universo publicitario se extiende en estos momentos sobre todos y cada uno de los rincones de la iconosfera. Sus referentes y códigos han acabado por canibalizar los de la literatura, el arte, el cine, la religión, la ética, la política, las relaciones individuales y de grupo e incluso las meramente zoológicas... hasta el punto de producir una resurrección, cínicamente controlada, del pensamiento mítico ausente de nuestra civilización desde los tiempos preneolíticos, los anteriores al *logos* griego, los de la Contrarreforma, el de los totalitarismos...

La consecuencia es que, según avanza el siglo XX y sobre todo a partir de su segunda mitad, se produce una especie de *jubilación emérita del arte*, cuyas funciones primitivas van siendo detentadas progresivamente por los *mass-media*, aunque con frecuencia rebotan en estos para ser reabsorbidas miméticamente por el arte.

De ello han sido conscientes, y lo son hoy más que nunca, las sucesivas políticas del arte: exposiciones-espectáculo, museos-espectáculo, objetos artísticos con una fisicidad y una propuesta de recepción configurada para el espectáculo, artistas-estrella, críticos y teóricos-estrella, galeristas-estrella, comisarios-estrella...

El proceso ha sido escalonado. Para ser fiel una vez más al forzado tono simplificador que he ido adoptando a lo largo de mi intervención, paso a resumirlo escuetamente:

- a) Después de la Gran Guerra las vanguardias históricas ganan la batalla contra el trasnochado arte oficial y comienzan a convertirse en el soporte básico de la ideología artística dominante.
- b) A mediados de los años veinte, el *Art-Déco* vuelve a proyectar (como había hecho el *Art-Nouveau* a principios de siglo) el mito de un gusto global interclasista que difunde la modernidad por todo el cuerpo social y toda la iconosfera. La *vuelta al orden* de las vanguardias colabora en este proceso aunque lo complica. Simultáneamente, nuevas formas de vanguardia toman el relevo.
- c) Durante los años treinta, junto a la modernización visible del gusto de las masas y la aparición de nuevas formas minoritarias de cultura artística, se intensifica el compromiso político en algunas vanguardias. Los totalitarismos de uno y otro signo vuelven a intentar canibalizar la totalidad del imaginario visual colectivo, insuflándole su propia ideología, o adhiriéndola postizamente a formas visuales preexistentes.
- d) Tras Hiroshima, el arte de vanguardia encarna el nivel dominante de la cultura artística, pero esta queda recluida en un universo de élites, mientras que la mayor parte del imaginario visual colectivo es configurado y satisfecho por la cultura icónica de masas. El *Pop-Art* expresó visiblemente la ambigua complejidad de esta situación. Incluso contra la voluntad de sus protagonistas, las reglas de juego de la guerra fría consiguen *totalitarizar* en ambos bandos buena parte de las propuestas y debates del arte contemporáneo (la CIA y el arte abstracto, el bloque socialista y el realismo, Franco y las Bienales, Mao y los cómics que fascinaron a Eco, los debates sobre el realismo comprometido en la España de los sesenta...).
- e) Hacia fines de la década de los setenta, la cultura artística se dispone a salir de sus criptas. Para ello comienza a adoptar formas de comportamiento que la asimilan a la cultura de masas. La creación del Centre Georges Pompidou de París fue pionera en este sentido, y algunos de sus presupuestos publicitarios se desorbitan en nuestros días con fenómenos fundamentalmente mediáticos como el Guggenheim de Bilbao.

Finalmente, hoy, como en el tiempo de los salones oficiales de la segunda mitad del siglo XIX, las masas acuden a las exposiciones, a los museos, a las ferias y otros parques temáticos del arte, cumpliendo una especie de liturgia de la democratización de la cultura que es, a la vez, un factor de creación de identidad y diferencia con respecto a los sectores más bajos. Y ello sin que haya mediado una previa educación artística emanada de la escuela o los media, verdadera palanca de una democratización eficaz y no retórica del usufructo cultural. La llegada masiva de población inmigrante presagia mutaciones trascendentales en las políticas que orientan la cultura artística, cuyo destino inmediato dependerá en gran parte del grado y naturaleza del compromiso con el cuerpo social que seamos capaces de asumir quienes integramos la tribu del arte.

Y, en ultimísima instancia, la presente recesión económica nos vuelve a colocar ante la incertidumbre del porvenir ¿Tendremos algo que decir o hacer?

En fin, como quien utiliza una pastilla de caldo concentrado, *desestúchese* este escrito y disuélvase en muchos litros de papel calentándose al fuego. Después de diez minutos de ebullición tal vez consiga parecerse a un texto serio.



# 12

**BERNABÉ CABAÑERO SUBIZA**

Universidad de Zaragoza

**Estudio de la ubicación  
original de los capiteles  
del palacio islámico  
de la Aljafería de Zaragoza**

El palacio islámico de la Aljafería de Zaragoza tuvo originariamente 4 capiteles de mármol del siglo X y, al menos, 98 capiteles de alabastro del siglo XI. De estos capiteles han llegado a nuestros días, conservados casi íntegros, los 4 capiteles de mármol del siglo X, y 37 capiteles de alabastro; a lo que hay que añadir que se conservan cinco fragmentos pertenecientes a otros tantos capiteles del siglo XI de alabastro diferentes a los ya computados. En el segundo orden de arcos del oratorio [fig. 1a] existieron, contando los de las ventanas exteriores, un total de 27 capiteles de yeso, de los que sólo se conservan 18 (los designados con los núms. 1 a 18), todos ellos *in situ*; donde estuvieron los capiteles destruidos se dispusieron réplicas modernas en la restauración de Francisco Iñiguez Almech.

Sumados los capiteles mencionados suponen un total de 64 capiteles. A lo que hay que añadir que, debido a que en este palacio de la vega del río Ebro en muchas ocasiones se disponen dos capiteles tangentes muy similares entre sí o repitiendo su forma respecto a un eje de simetría central estos 64 capiteles nos aportan datos sobre otros doce capiteles que no se conservan, todo lo cual hace la muy respetable cantidad de 76 capiteles [figs. 1 y 3].

De los capiteles de alabastro del siglo XI que han llegado hasta nuestros días de la Aljafería se conservaban *in situ* en 1877 once capiteles [fig. 1b]. De ellos, cinco (los designados con los núms. 25 [fig. 4c],<sup>1</sup> 26 [fig. 4d], 27 [fig. 4e], 28 [fig. 4f] y 39 [fig. 4g]) se encontraban en 1877 a la vista, en el primer orden de arcos del oratorio, en el mismo lugar donde habían sido colocados en el siglo XI, tal como demuestran las fotografías del gabinete fotográfico *J. Laurent y Cía. Madrid* realizadas entre 1874 y 1877. De estos capiteles hubo dos que en los trabajos de restauración de Francisco Iñiguez, de una forma injustificada, fueron cambiados de sitio: así, en primer lugar el capitel núm. 39 [fig. 4g] fue trasladado a donde se encuentra en la actualidad y en su lugar fue colocado el capitel núm. 30 [fig. 2f] que fue traído del Museo de Zaragoza; y en segundo lugar el capitel núm. 25 [fig. 4c] fue trasladado a donde está ahora, colocando en su lugar el capitel núm. 20 [fig. 4a] que igualmente se trajo del Museo de Zaragoza. Además el capitel núm. 25 [fig. 4c] al colocarlo en su actual emplazamiento fue colocado con un giro de 180° frente a su disposición original, lo que tuvo como consecuencia que la cara suroeste (en la que las dos hélices adoptan el aspecto de dos

1 La relación de los capiteles conservados de la Aljafería puede verse en CABAÑERO SUBIZA, B.: «Los capiteles islámicos del palacio de la Aljafería de Zaragoza. Sistematización y estudio de su ubicación original. Presentación de cuatro capiteles inéditos», *Aragón en la Edad Media. Homenaje al Profesor Ángel San Vicente Pino*, XVI, 2000, pp. 83-109.

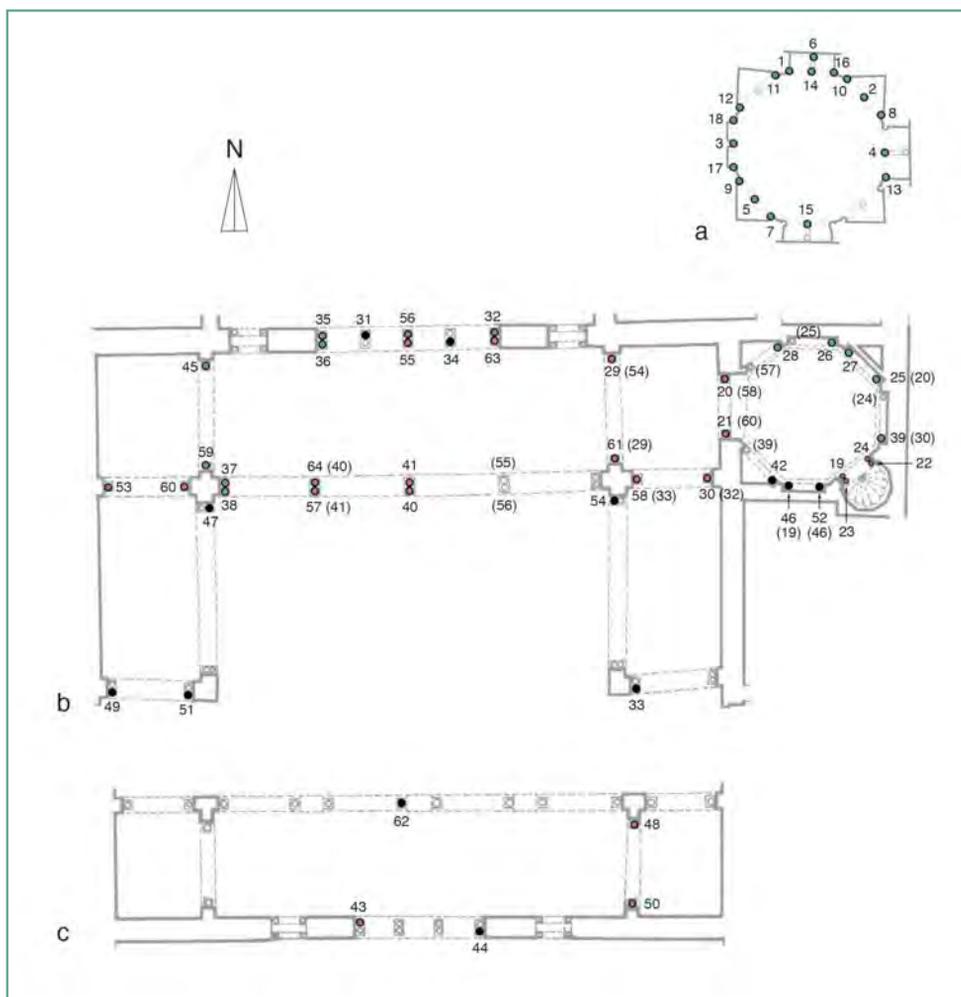


fig. 1. a) Plano de planta del segundo orden de arcos del oratorio de la Aljafería. Figuran en color verde los capiteles conservados *in situ* y en color blanco las réplicas modernas. b) Plano de planta del testero norte. Figuran en color rojo los capiteles cuya hipótesis de ubicación es bastante segura y en color negro aquellos cuya ubicación es menos segura. c) Plano de planta del testero sur.

cabezas de pavos reales enfrentadas con los cuellos entrelazados) fuera colocado de cara a la pared, y, por tanto, el que en la actualidad no sea visible. Estas dos cabezas de pavos reales con los cuellos entrelazados de la zona de las hélices se observan también en la cara sureste del capitel núm. 27 [fig. 4e], conservado *in situ* y en su posición primitiva.

Abu Yafar Ahmad ibn Sulayman ibn Hud, aun sin llegar a incurrir en la aberración de proclamarse un ser divino, algo impensable en el Islam, no estuvo lejos de ello, puesto que con la construcción de un oratorio que tiene formalmente el aspecto de un *mihrab* intentaba poner de manifiesto que

aunque no llegaba a ser Dios, se encontraba por encima de sus súbditos, en un nivel intermedio entre Dios y los hombres; de ahí viene la necesidad de dotar a los capiteles del oratorio de estos sutiles elementos formales destinados a demostrar que, en contra de lo que a primera vista podría parecer, el rey de Zaragoza no hacía su plegaria en el interior del *mihrab*, sino en un oratorio de aspecto semejante a un *mihrab* pero con una función menos sagrada, ya que cuenta con su propio nicho dispuesto hacia La Meca, por más que este –debido a su pequeño tamaño y a su ubicación– no pasa de ser un mero apéndice direccional.

Los otros seis capiteles que se conservan *in situ* fueron encontrados durante la restauración de los años 1947 a 1979 embutidos dentro de muros parásitos, muy posteriores, concebidos para compartimentar las salas del alcázar real y adaptarlas a su nueva función de dependencias cuartelearas. Se trata de los capiteles designados con los núms. 35 [fig. 2a], 36 [fig. 3e], 37, 38 [fig. 3i], 45 [fig. 2h] y 59 [fig. 2i].

Pertenecen a la colección del Museo Arqueológico Nacional de Madrid siete capiteles de la Aljafería (los designados con los núms. 21 [fig. 4b], 22 [fig. 5b], 34, 47, 49, 53 [fig. 2j] y 61 [fig. 2e]).

Pertenecen al Museo de Zaragoza otros ocho capiteles que proceden del palacio de la Aljafería y que durante la restauración del edificio llevada a cabo por Francisco Íñiguez no fueron restituidos al monumento; se trata de los capiteles designados con los núms. 23 [fig. 5c], 31, 43, 44, 48 [fig. 2l], 50, 51 y 62. El capitel núm. 51 no pertenece al lote de capiteles que, a instancias de Paulino Savirón y Estevan, fueron trasladados del palacio taifal al Museo de Zaragoza en 1866, sino que fue hallado en el año 1986 en la excavación realizada bajo la dirección de Manuel Martín-Bueno en el palacio de la Aljafería.

Fueron traídos del Museo de Zaragoza en distintos traslados e instalados en el palacio de la Aljafería los capiteles designados con los núms. 19 [fig. 5d], 20 [fig. 4a], 24 [fig. 5a], 29 [fig. 2d], 30 [fig. 2f], 40 [fig. 3k], 41, 42 [fig. 4h], 46, 54, 55, 56 [fig. 3c], 57 [figs. 2c y 3j], 58 [fig. 2g] y 60 [fig. 2k]. Aunque al reubicar estos capiteles se tuvieron en cuenta algunas de sus características, como por ejemplo, su altura o su carácter más o menos arcaizante, puede afirmarse que fueron emplazados de nuevo sin haber estudiado cuál pudo ser su ubicación primitiva.

Los propios capiteles suministran numerosa información sobre su ubicación en el siglo XI, lo que unido al conocimiento del monumento donde lucieron su belleza, ha permitido que hayamos podido averiguar dónde estuvieron colocados originariamente.

El primer dato con el que contamos es que se sabe dónde estaban ubicados 18 capiteles de yeso del segundo orden de arcos del oratorio [fig. 1a] y 11 capiteles de alabastro [fig. 1b].

El segundo dato es que dos de estos capiteles conservados *in situ* (los designados con los núms. 45 [fig. 2h] y 59 [fig. 2i]) revelan que se dispusieron capiteles completamente tallados en la arquería de acceso de cuatro vanos al Salón del Trono (designada en la sistematización de Christian Ewert con la sigla N1)<sup>2</sup> y en el ingreso al oratorio (M1), y de hojas lisas intercalados con capiteles completamente tallados en la arquería continua de cuatro tramos (N4) y en los dos arcos lobulados extremos del pórtico del testero norte (N7ó y N7w). Este mismo criterio se siguió en el interior del pórtico del testero sur (capiteles completamente labrados en el acceso de vano triple a la sala meridional y de hojas lisas con el mismo esqueleto básico en las columnas del pórtico que coinciden en el mismo eje norte-sur con los de la puerta de ingreso a dicha estancia sur) [fig. 1c, fig. 2l, y fig. 2m]. De esta manera se ha podido saber la ubicación de los capiteles designados con los núms. 29 [fig. 2d],

2 EWERT, Chr.: *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen. III. Die Aljafería in Zaragoza, 1. Teil-Beilagen*, Berlin, 1978, plano 1.



30 [fig. 2f], 53 [fig. 2j], 57 [figs. 2c y 3j], 58 [fig. 2g], 60 [fig. 2k], 61 [fig. 2e], 62 [fig. 2m] y 64 [fig. 2b]. Los capiteles sin tallar –cuyas hojas nunca estuvieron policromadas y sí sumamente pulidas hasta cobrar un tono reluciente– que reproducen el esquema básico de los otros completamente labrados suelen ser algo más pequeños que estos últimos.

En realidad, esta solución de la Aljafería es una variación de la disposición de los capiteles de la reforma del califa al-Hakam II de la Gran Mezquita de Córdoba, donde en el bosque de columnas con capiteles de hojas lisas, sólo se dispusieron (como si fuera una sopa de letras) capiteles completamente tallados en el segundo orden de las columnas del frente interno de la nave central, en el vano efectivo de la fachada del *mihrab* (a donde fueron trasladados los cuatro capiteles del *mihrab* de la sala de oración del emir 'Abd al-Rahman II), y en el interior del *mihrab*.

El tercer dato es que la mitad de la hoja central de la corona superior del capitel núm. 53 [fig. 2j] que forma parte del transepto de la Aljafería<sup>3</sup> es de acanto, mientras que la otra mitad cuenta con tallos secundarios de los que parten palmetas; además la hoja de la corona inferior que queda en el interior del transepto, es completamente de acanto<sup>4</sup> mientras que la que queda en el exterior (en el ala oeste destacada hacia el patio) está concebida como un panel autónomo de ataurique de contornos bien delimitados. La utilización del capitel núm. 53 [fig. 2j] como hito de separación entre el transepto y el ala occidental se pone además de manifiesto por el hecho de que por debajo del *ovolario* existe una banda decorativa de escamas, que en vez de seguir una única dirección, como sucede en la existente en la parte superior del *ovolario* del capitel núm. 21 [fig. 4b], parte de los extremos en sentido contrario entre sí y convergente hacia el centro, donde confluyen justamente en el punto por el que pasa la línea que separa el transepto del ala oeste del pórtico. Ya en la ampliación de la mezquita aljama de Tudela (Navarra), llevada a cabo hacia 1020, la arquería que delimitaba el transepto fue resaltada con al menos un capitel de hojas de acanto, que imita los de época romana.

El capitel núm. 53 [fig. 2j] demuestra no sólo que en la Aljafería se prefería a los capiteles con hojas de acanto respecto a aquellos otros cuyas hojas son auténticos tableros autónomos de ataurique con un tallo central, y estos últimos sobre los de hojas lisas, sino también que se hizo prevalecer a los capiteles de *orden corintio* sobre los de *orden compuesto*. Y dentro de los de *orden corintio* y *orden compuesto* se prefirieron para el arco del *mihrab* los del siglo X antes que los del siglo XI.

Aplicando esta escala de prelaciones se pensó que los capiteles que mejor podían enfatizar la importancia de la arquería de acceso de cuatro vanos al *Salón Dorado* eran los que poseían los cuatro registros de los capiteles corintios clásicos: la primera corona de hojas, la segunda corona de hojas, las hojas de envoltura, y las volutas de esquina y las hélices. Así, dicho sistema de arcos entrecruzados estaba delimitada al este y al oeste por cuatro capiteles, muy similares entre sí (los designados con los núms. 32 [fig. 3d], 35 [fig. 3a], 36 [fig. 3e] y 63 [fig. 3h]) de estas características. Una vez puesto de manifiesto que esta era la arquería más importante del palacio, no era tan trascendente que los dos capiteles centrales (los designados con los núms. 55 [fig. 3f] y 56 [fig. 3c]) presentaran la anomalía de que las hojas de envoltura habían sido sustituidas por un minúsculo

3 La cuestión del esquema en forma de letra T mayúscula del palacio de la Aljafería ha sido explicada en CABAÑERO SUBIZA, B. / CARMELO LASA GRACIA, C. / MATEO LÁZARO, J.L.: «La Aljafería de Zaragoza como imitación y culminación del esquema arquitectónico de la mezquita aljama de Córdoba», *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, 21 (2006), pp. 242-290.

4 Christian Ewert llamó la atención sobre la importancia que tiene en varias mezquitas la decoración de acanto como elemento enfatizador del papel rector de la nave central; EWERT, Chr.: «Zur Bedeutung des Akanthus in der westislischen Baukunst», XX. *Deutscher Orientalistentag 1977 in Erlangen, Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, Suppl. 4, 1980, pp. 479-482, 4 planos en dos páginas sin paginar y 3 páginas de láms. sin paginar.

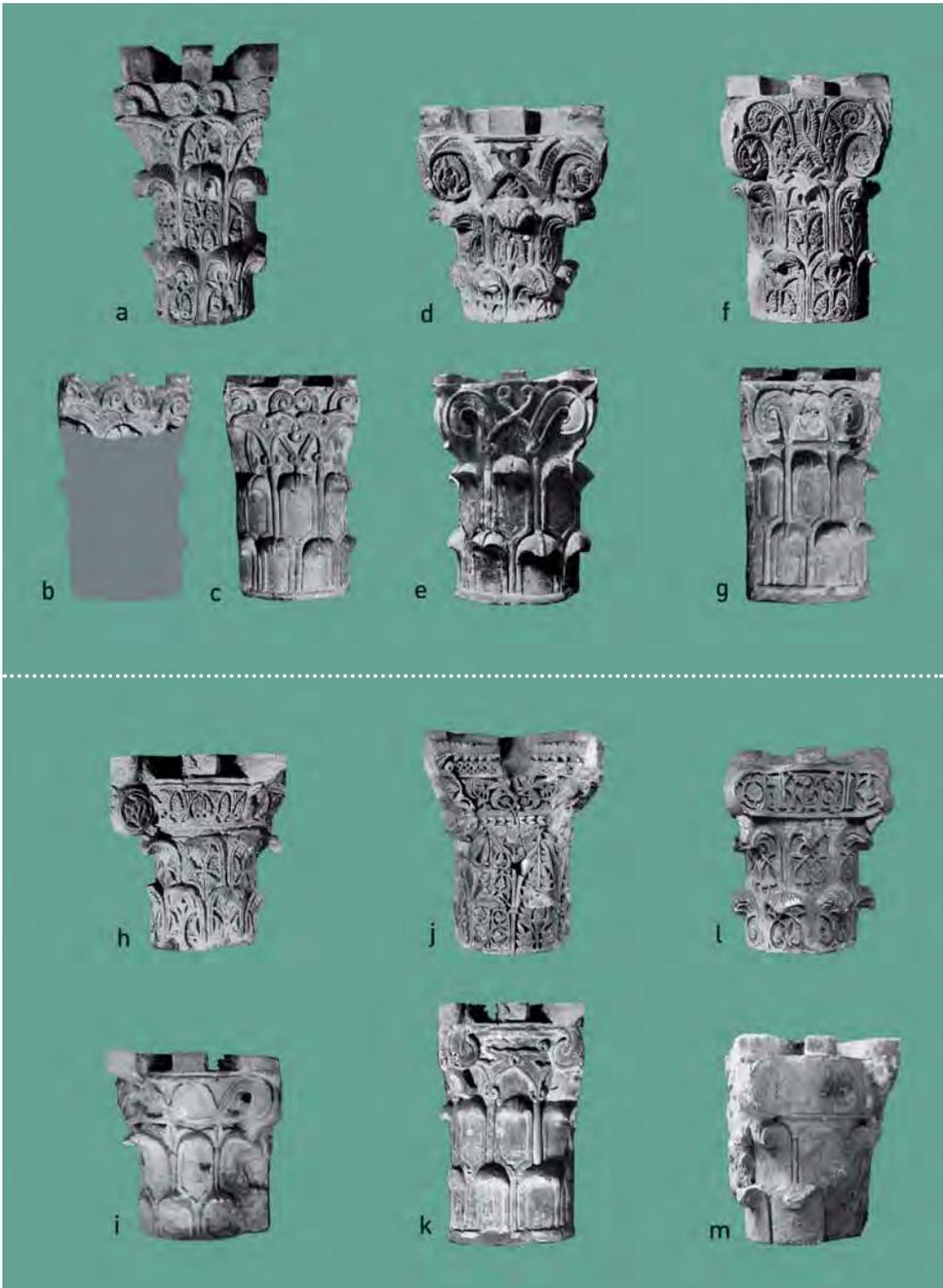
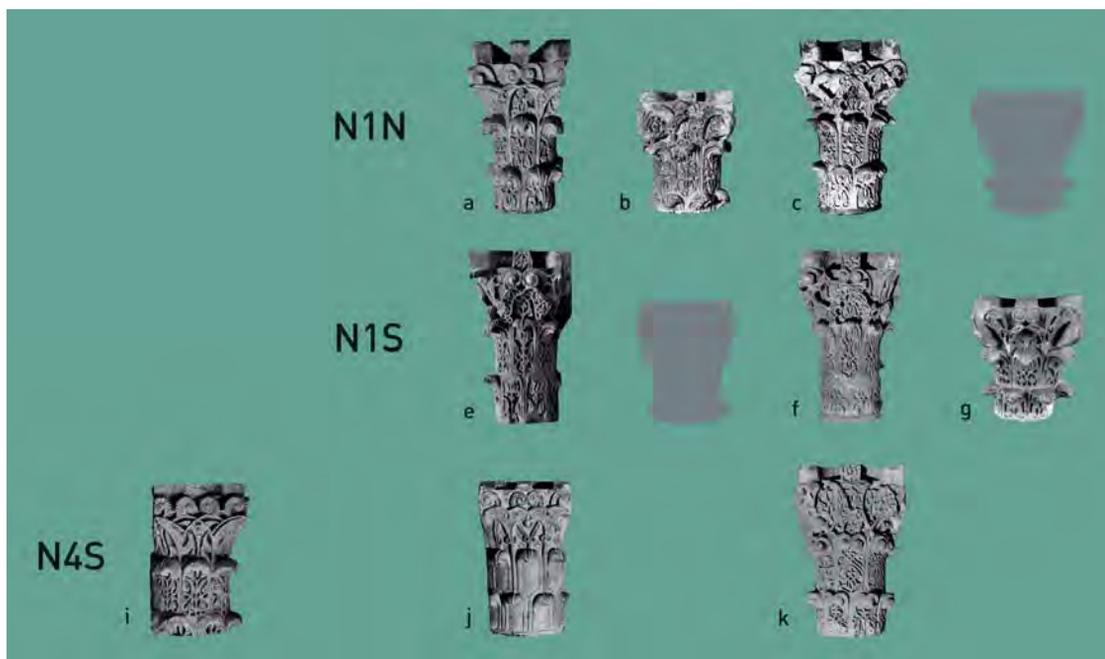


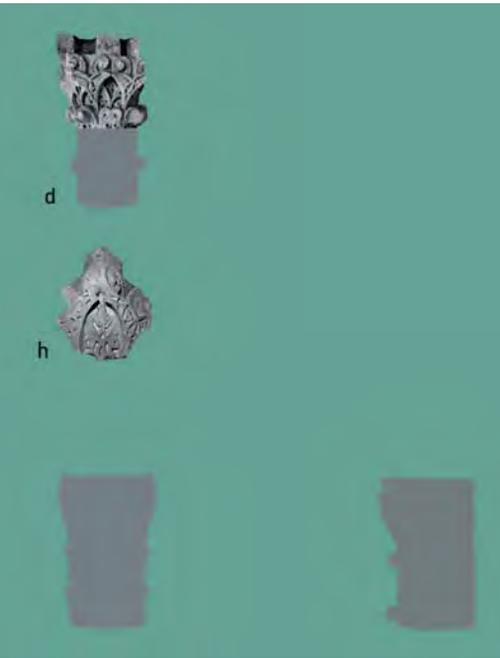
fig. 2. Comparación entre los capiteles con elementos completamente tallados y los de elementos lisos.  
a) Capitel 35. b) Capitel 64. c) Capitel 57. d) Capitel 29. e) Capitel 61. f) Capitel 30. g) Capitel 58.  
h) Capitel 45. i) Capitel 59. j) Capitel 53. k) Capitel 60. l) Capitel 48. m) Capitel 62.



sistema de arcos lobulados entrecruzados. Además el emplazamiento de este capitel estaba perfectamente calculado, ya que, visto desde el trono, el soberano podía ver, en una perspectiva acelerada, hasta tres sistemas de arcos entrecruzados: en primer término el del capitel núm. 56 [fig. 3c], un tramo más al Sur el sistema de arcos lobulados entrecruzados de gran tamaño del frente norte del pórtico del testero septentrional (N4N), y en las albanegas de esta arquería (N4N) otro sistema de arcos lobulados entrecruzados ciegos que aparenta estar a dos tramos de distancia del solio real. Además visto el capitel núm. 55 [fig. 3f] hacia el Norte se observa la diferencia en la jerarquía ornamental existente entre el sistema de arcos entrecruzados minúsculo (creado mediante hojas con marco) de este capitel y el que se dispuso, a mayor tamaño, encima del arco de herradura ciego ante el que se sentaba el rey, cuya rosca de los arcos lobulados entrecruzados estaba conformada por un doble astrágalo.

Entre los seis capiteles mencionados (los designados con los núms. 32 [fig. 3d], 35 [fig. 3a], 36 [fig. 3e], 55 [fig. 3f], 56 [fig. 3c] y 63 [fig. 3h]) se dispusieron cuatro capiteles, de menor altura, de los que sólo se conservan dos (los designados con los núms. 31 [fig. 3b] y 34 [fig. 3g]) en los que las hojas de envoltura se han fundido con las volutas de esquina –alteración menor que ya se observa en los capiteles de hojas lisas del patio de la mezquita aljama de Córdoba de época del califa 'Abd al-Rahman III y que, por tanto, debía de ser considerada una alteración prácticamente clásica a la altura del siglo XI–.

A medida que nos alejamos de la arquería de ingreso al *Salón Dorado* y a la puerta del oratorio las anomalías del esquema de cuatro registros del capitel clásico no hacen sino aumentar: en el capitel núm. 29 [fig. 2d] las hélices han adoptado la forma de cabezas de pavos reales con sus cuellos entrelazados y además las hojas de envoltura se han fundido con las volutas de esquina; en el capitel núm. 30 [fig. 2f] las hojas de envoltura se han fundido con las volutas de esquina y las hélices han desaparecido siendo ocupado su lugar por dos hojas entrelazadas; en el capitel núm. 54 las



**fig. 3.** a-d) Hipótesis de ubicación original de los capiteles del frente norte de la arquería de acceso al Salón Dorado. a) Capitel 35. b) Capitel 31. c) Capitel 56. d) Capitel 32. e-h) Hipótesis de ubicación original de los capiteles del frente sur de la arquería de acceso al Salón Dorado. e) Capitel 36. f) Capitel 55. g) Capitel 34. h) Capitel 63. i-k) Hipótesis de ubicación original de los capiteles del frente sur del pórtico del testero norte. i) Capitel 38. j) Capitel 57. k) Capitel 40.

hojas de envoltura están fundidas con las volutas de esquina, formando mediante hojas con marco en la zona central un arco trilobulado con el lóbulo de la clave ultrasemicircular y conopial; en los capiteles designados con los núms. 40 [fig. 3k] y 41 situados en el eje del trono real han desaparecido las volutas de esquina y las hélices, y las hojas de envoltura, en vez de ser dos hojas, dispuestas horizontalmente, han sido sustituidas por cuatro hojas dispuestas verticalmente en dos parejas de dos hojas cada una; y finalmente en el capitel núm. 33 perviven las dos coronas de hojas, las volutas de esquina y las hélices, pero han desaparecido las hojas de envoltura, generando un espacio vacío entre el registro de la corona de hojas superior y el registro de las volutas de esquina y las hélices que se rellena con decoración de ataurique.

El cuarto dato es que hay cuatro capiteles de mármol que fueron traídos de Córdoba (los designados con los núms. 19 [fig. 5d], 22 [fig. 5b], 23 [fig. 5c] y 24 [fig. 5a]) y cuya superficie del ábaco coincide exactamente con la mitad de cada uno de los dos cimacios del arco de acceso al interior del *mihrab* y con el fenómeno de reutilización de capiteles más antiguos de esmeralda talla en el nicho del *mihrab* para acentuar su santidad. No solo debieron traerse en el siglo XI de Córdoba a la Aljafería estos cuatro capiteles sino también otras tantas basas igualmente del siglo X; de ellas una con el número de inventario 30054 se conserva casi íntegra en el Museo de Zaragoza [fig. 5f], mientras que de la segunda, aunque sólo ha llegado a nuestros días un fragmento minúsculo de la decoración de su escocia (que se guarda en el Museo de Zaragoza sin número de inventario) [fig. 5h] podemos hacernos una idea de cómo fue comparándola con la que se expone en perfecto estado de conservación en el Museo Arqueológico Provincial de Córdoba con número de inventario 30150 [fig. 5g].

De los cuatro capiteles cordobeses del siglo X que estuvieron en el *mihrab* del oratorio de la Aljafería hay dos (los designados con los núms. 19 [fig. 5d] y 24 [fig. 5a]) que son de labra más cuidada; además también parecen más antiguos, ya que, del mismo modo que las dos basas de las que



se conservan restos [figs. 5f y 5h], debieron de ser tallados en época del califa al-Hakam II (r. 961-976) para al-Madinat al-Zahra', puesto que en esta ciudad se han encontrado capiteles y basas muy similares. El traslado de materiales decorativos de al-Madinat al-Zahra', la ciudad palatina de los califas de Córdoba, a la Aljafería conllevaría una carga simbólica importante. Los dos capiteles de factura más cuidada debían de estar en primer término y los otros dos más modestos de *orden compuesto* en el segundo.

El quinto dato es que existe un capitel (el designado con el núm. 42 [fig. 4h]) que posee una decoración en el interior de las hojas muy semejante a la de al menos dos capiteles cuya ubicación original se conoce en el interior del oratorio (los designados con los núms. 25 [fig. 4c] y 26 [fig. 4d]) con la única diferencia de que es de *orden compuesto* en vez de ser un capitel *corintizante*. Esto hace pensar que los capiteles de los lados noroeste, norte, noreste y este del interior del oratorio eran *corintizantes* y los de los lados sur y suroeste eran capiteles de *orden compuesto*, puesto que es seguro que no se alternaban los *corintizantes* con los de *orden compuesto* ya que hay tres capiteles (los designados con los núms. 25 [fig. 4c], 26 [fig. 4d] y 27 [fig. 4e]) que originariamente estaban juntos y los tres eran *corintizantes*.

No cabe duda de que los capiteles designados con los núms. 25 [fig. 4c], 26 [fig. 4d], 27 [fig. 4e], 28 [fig. 4f], 39 [fig. 4g] y 42 [fig. 4h] fueron tallados con el propósito de que decoraran el interior del oratorio puesto que presentan un aspecto arcaizante y homogéneo entre sí; además son muy diferentes a los restantes capiteles de la Aljafería. La inventiva del escultor se centró en la parte superior del capitel (como ocurrirá en el siglo XII en los capiteles almohades de la Segunda Mezquita Kutubiyya de Marrakech, Marruecos) puesto que la decoración del interior de las hojas de ambas coronas es muy similar en todas las piezas.

También debían de encontrarse entre los cuatro capiteles de *orden compuesto* de los lados sur y suroeste del interior del oratorio el capitel núm. 46 de labra más tosca, pero con un astrágalo que revela la importancia del lugar donde estuvo emplazado, y el capitel núm. 52, que es de orden compuesto y es el único de la Aljafería que posee una inscripción de carácter religioso en la que se lee *El dominio* [de todas las cosas] es de *Dios*. Este capitel es del mayor interés, ya que su banda epigráfica se dispone de una manera muy diferente a la de los capiteles califales, constituyendo un precedente clarísimo de aquellos otros cuatro de yeso existentes en la zona norte del interior de la *maqsurá* de la Segunda Mezquita Kutubiyya de Marrakech que Christian Ewert<sup>5</sup> denominó J1sö, J1sw, K1sö y K1sw, y que aunque presentan un aspecto arcaizante son igualmente almohades. Conviene llamar la atención sobre el hecho de que los capiteles del siglo XI de la Aljafería designados con los números 20 [fig. 4a] y 21 [fig. 4b] todavía tienen sus inscripciones, pese a ser de *orden compuesto*, en el dado central de cada cara, siguiendo la tradición califal.

El sexto dato es que la altura de los capiteles de la Aljafería es muy diferente entre sí. La causa de que exista una diferencia tan grande entre la altura de unos capiteles y otros es que estos se encontraban dispuestos en columnas de arcos y arquerías cuya altura del suelo a la base del cimacio era muy diversa. Así, mientras las columnas (incluidos el capitel y la basa pero no el cimacio) del pórtico del testero norte miden 288 cm de altura, las del arco del *mihrab* miden sólo 185 cm. A juzgar por los capiteles conservados, los del arco del *mihrab* que miden 24 cm de altura son los más pequeños, y los más altos son los cuatro de los extremos de la arquería de acceso al *Salón Dorado* (46 cm), los dos del centro de dicha arquería (48 cm) y los dos centrales del pórtico que precede al mencionado sistema de arcos entrecruzados de cuatro tramos (48,4 cm).

5 EWERT, Chr.: *Forschungen zur almohadischen Moschee. IV: Die Kapitelle der Kutubiya-Moschee in Marrakesch und der Moschee von Tinmal*, Maguncia, 1991, en la colección *Madrider Beiträge*, t. 16, láms. 17e, 17f, 19e y 19f, y planos 43 y 44.

Los capiteles designados con los núms. 40 [fig. 3k] y 41 se decoran con el elemento vegetal al que se le dio la mayor trascendencia simbólica en la Aljafería, que cumple la función de hojas de envoltura, me refiero a una hoja de marco bilobulada cuya estructura interior puede tener tres o cuatro partes (los dos lóbulos de la hoja –que contienen en su interior palmetas y hojas con un lóbulo de arranque en forma de voluta– van a parar a una parte central que alberga una palmeta). Este tipo de hoja de marco bilobulada solamente se utilizó en siete capiteles, de los que se conservan cinco (los designados con los núms. 34 [fig. 3g], 36 [fig. 3e], 40 [fig. 3k], 41 y 55 [fig. 3f]) y un fragmento de la esquina de un sexto capitel (el núm. 63 [fig. 3h]).

Este motivo se simplifica en los capiteles que pertenecían al frente norte de la arquería de acceso al Salón del Trono (N1N) ya que en ellos la parte inferior del marco de los dos lóbulos está provista de entre ocho y nueve lóbulos de tamaño mucho menor, mientras que en la base discurre el peciolo que llega hasta la palmeta (con una base con dos lóbulos simétricos que se curvan muy débilmente y un elemento de vértice en forma de almendra) de la parte central. Estos capiteles son los designados con los núms. 31 [fig. 3b], 32 [fig. 3d], 35 [fig. 3a] y 56 [fig. 3c].

Con el fin de enfatizar todavía más los capiteles designados con los núms. 40 [fig. 3k] y 41 se les dispuso entre otros cuatro de hojas lisas [fig. 3] de los que se conserva uno entero (el núm. 57 [figs. 2c y 3j]) y un fragmento de otro (el núm. 64 [fig. 2b]). Esta misma solución ya fue empleada en la *qibla* de la ampliación de la mezquita aljama de Córdoba del emir 'Abd al-Rahman II, donde para destacar el *mihrab* se colocaron a ambos lados de este sendos capiteles de hojas de acanto completamente talladas, idénticos entre

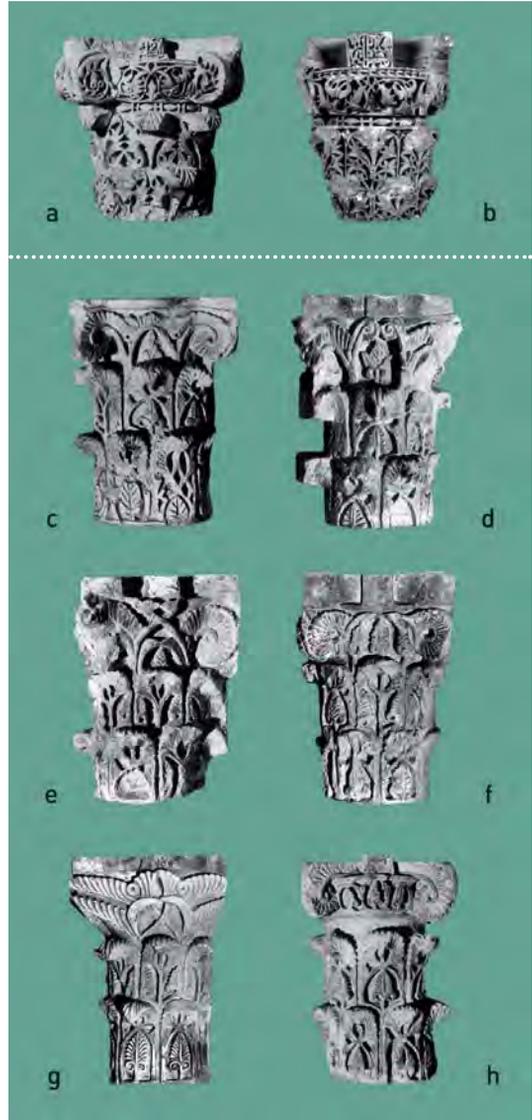


fig. 4. Hipótesis de ubicación original de los capiteles del oratorio. a-b) Capiteles de la puerta de ingreso: a) Capitel 20; b) Capitel 21. c-h) Capiteles del primer orden de arcos: c-g) Capiteles *corintzantes*: c) Capitel 25; d) Capitel 26; e) Capitel 27; f) Capitel 28; g) Capitel 39. h) Capiteles de *orden compuesta*: Capitel 42.



sí, obra del siglo noveno, y que destacaban sobremanera respecto a los situados en la *qibla* inmediatamente al Sur y al Este puesto que estos últimos eran capiteles romanos de hojas lisas.

¿Qué podía significar el motivo más complejo (el presente en los capiteles designados con los núms. 34 [fig. 3g], 36 [fig. 3e], 40 [fig. 3k], 41, 55 [fig. 3f] y 63 [fig. 3h]) como para que entre los capiteles 40 [fig. 3k] y 41 se repitiera hasta 24 veces? Era el símbolo mismo de Abu Yafar Ahmad ibn Hud, prácticamente su emblema, su multiplicación veinticuatro veces significaba que detrás de estos capiteles semi-oculto u oculto se encontraba el monarca, rodeado ya de una aureola del poder típicamente oriental. Ha sido Antonio Vallejo Triano<sup>6</sup> quien ha puesto de relieve que en las obras de 'Abd al-Rahman III en al-Madinat al-Zahra' se repite de manera seriada una palmeta muy concreta como si representara a este califa o a la dinastía de los omeyas de Córdoba; este tipo de palmeta preexistía a 'Abd al-Rahman III, pero él la había elegido entre el vocabulario vegetal existente para identificarse con ella o identificar a su dinastía.

Del mismo modo en época del califa al-Hakam II en sus obras aparece un motivo con forma de triángulo equilátero en cuya base se dispone un arco de herradura conopial que por su multiplicación una y otra vez (en ocasiones hasta más de un centenar de veces, como sucede en su ampliación de la mezquita aljama de Córdoba donde un símbolo del califa anicónico era muy recomendable) es imposible que sea casual, no sólo por el número sino también por el papel tan protagonista con el que aparece, como ocurre en la arqueta de marfil tallada en al-Madinat al-Zahra' en el año 965-966 y que actualmente se conserva en el Musée des Arts Décoratifs de París con número de inventario 4417. Este elemento decorativo preexistía al califa al-Hakam II, se encuentra ya en uno de los intradoses del llamado *Salón Rico* de al-Madinat al-Zahra', construido y decorado a instancias de su padre; pero fue su hijo quien lo sacó de su anonimato entre otros muchos miles de motivos vegetales y geométricos para darle un protagonismo muy especial.

Antonio Vallejo ha llamado igualmente la atención sobre el hecho de que en la arqueta del califa Hisam II de 976 del Tesoro de la catedral de Gerona (número de inventario 64) cobra un protagonismo excepcional un tipo concreto de palmeta, tanto por ser el principal motivo vegetal que aparece como por el número de veces que lo hace (en 44 ocasiones), repetición monótona, en el momento de máxima creatividad del arte califal, que lejos de ser una bondad de la pieza es un evidente demérito artístico. Antonio Vallejo ha planteado como hipótesis que esta arqueta de plata pudo ser un regalo del califa al-Hakam II a su hijo Hisam II, con motivo de su circuncisión o de su proclamación como heredero; de esta manera esta palmeta constituiría el símbolo de la dinastía omeya de Occidente a la que pertenecía su nuevo continuador; del mismo modo, salvando las distancias, que la flor de lis (la flor del lirio) es el símbolo de la casa de Borbón.

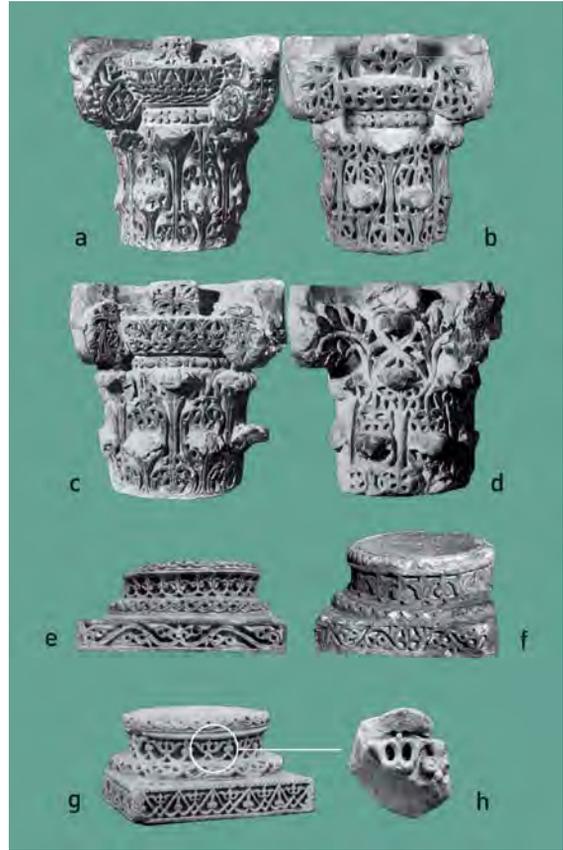
Estoy convencido de que el tema del león que ataca a un herbívoro fue utilizado como emblema por la dinastía amirí, sólo así se explica que en piezas como la pila de agua de al-Mansur bi-L-lah del Museo de la Alhambra (R.E. 243) este tema se repita ocho veces (generando una composición muy rígida y monótona), que sea un tema recurrente en las obras amiríes, y, finalmente, que fuera destruido con verdadero odio en varias piezas como si lo que se destruía fuera la imagen misma de los tres últimos *huyyab* amiríes que estuvieron al servicio del califa Hisam II entre los años 978 y 1009.

Abu Yafar Ahmad ibn Sulayman ibn Hud actuó de la misma manera que los califas de Córdoba y los miembros de la dinastía amirí, y fue a elegir el símbolo vegetal que le representaría al panel de

6 VALLEJO TRIANO, A.: «Un elemento de la decoración vegetal de Madinat al-Zahra: la palmeta», en MÜLLER-WIENER, M., KOTHE, Chr. / GOLZIO, K.H. / GIERLICH, J. (eds.): *Al-Andalus und Europa zwischen Orient und Okzident*, Petersberg, 2004, pp. 208-224.

mayor anchura de los dos del lado sur de la zona del zócalo de la fachada del *mihrab* de la ampliación del califa al-Hakam II de la mezquita aljama de Córdoba [fig. 6]. Pudo haber tres razones para que el monarca del llamado *reino de Zaragoza* fuera a fijarse precisamente en este tablero: la primera es que los dos tableros de mayor anchura son todavía más espléndidos que los dos más estrechos. La segunda es que el vocabulario formal de la ampliación del califa al-Hakam II jugó un papel muy importante a la hora de conformar el alzado de las arquerías y el repertorio de elementos decorativos del palacio de la Aljafería, con las consecuencias que esto tenía en el terreno simbólico. Y la tercera es que del otro tablero de mayor tamaño (es decir el del lado este) ya se había hecho una réplica simplificada en dos placas de mármol (de la que sólo se conserva la superior) para un comendatario desconocido alrededor del año 1000, lo que naturalmente le restaba ese carácter de unicidad del que precisa el símbolo de identidad de una persona o dinastía; este tablero fue hallado en el convento de la Madre de Dios, de Baena (Córdoba) y actualmente se expone en el Museo Arqueológico de Sevilla con número de inventario: R.E.P. 4.421.

Es interesante anotar que entre los cuatro capiteles extremos y los dos centrales del sistema de arcos entrecruzados de acceso al *Salón Dorado* se dispusieron otros cuatro de altura mucho menor (33 cm) de los que se conservan dos, uno del frente norte, el núm. 31 [fig. 3b], y otro del frente sur, el núm. 34 [fig. 3g]. La razón de ser de esta diferencia de altura es la de enfatizar el centro de la arquería, detrás de la cual se disponía el soberano. Así, pues, en el ingreso de cuádruple vano al *Salón*



**fig. 5.** Hipótesis de ubicación original de los capiteles del siglo X del arco del *mihrab* del oratorio.  
a-b) Capiteles de la jamba noreste según se mira:  
a) Capitel 24. b) Capitel 22. c-d) Capiteles de la jamba suroeste según se mira: c) Capitel 23. d) Capitel 19.  
e-h) Bases procedentes probablemente de al-Madinat al-Zahra': e) Base del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. f) Base del siglo X procedente de la Aljafería y conservada en el Museo de Zaragoza. g) Base del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba.  
h) Fragmento de la escocia de mármol de una base encontrada en la Aljafería y conservada en el Museo de Zaragoza, semejante a la de la imagen 'g'.



*Dorado* se observa como los capiteles que ocupan los lugares de mayor importancia son los de canon taifal, postergando a un segundo plano los tallados también el siglo XI pero que son de canon califal.

Los capiteles núms. 55 [fig. 3f] y 56 [fig. 3f] son verdaderamente espléndidos, por lo que debieron de ser muy apreciados en su época, puesto que de ellos se hicieron dos copias prácticamente idénticas en época almorávide en la mezquita *al-Qarawiyyin* de Fez (Marruecos)<sup>7</sup> y aún posteriormente se siguió su modelo en época almohade en un capitel de la mezquita de la *Qasba* de Marrakech<sup>8</sup> y en varios capiteles del Palacio de los Leones de la Alhambra de Granada.<sup>9</sup> Además también de los cuatro capiteles de los extremos de la arquería de entrada al *Salón Dorado* se llevaron a cabo imitaciones posteriores más o menos parciales: la primera en un capitel del siglo XI tallado en Valencia conocido por fotografías antiguas,<sup>10</sup> y la segunda en un capitel de yeso de la Segunda Mezquita Kutubiyya de Marrakech, que Christian Ewert<sup>11</sup> designó con la sigla Q2s. Además este canon esbelto del palacio de la vega del río Ebro –al que se retornó en época nazari–<sup>12</sup> todavía se observa en dos capiteles de yeso del frente de la fachada del *mihrab* de la Memoria de Ibn Tumart en Tinmal (Marruecos), designados por Christian Ewert con las siglas TIN/Mih/On y TIN/Mih/Wn.<sup>13</sup>

La existencia de capiteles de distintas alturas en la Aljafería se explica como un intento por parte de su maestro de obras de crear un efecto óptico, que pretendía que al ver el espectador los capiteles más altos desde un punto de vista más bajo la lejanía le produjera la sensación de que su tamaño era menor, y, por tanto, similar al de los que se encuentran prácticamente a la altura de los ojos. Aunque el efecto perseguido en la Aljafería no se llegó a conseguir por la excesiva elongación a la que se ven sometidos algunos capiteles, la diferente altura de estos constituye un verdadero filón de datos para el estudioso de su ubicación original, puesto que es prácticamente suficiente con saber qué altura tiene cada capitel para saber la altura de la arquería o arco donde estuvieron colocados, y, en definitiva, su ubicación original.

7 BARRUCAND, M.: «Die Rezeption spätklassischer Spolien in Ägypten und in Maghreb (10.-12. Jh.)», en MÜLLER-WIENER, M. / KOTHE, Chr. / GOLZIO, K.H. / GIERLICH, J. (eds.): *Al-Andalus und Europa, op. cit.*, pp. 163-175, esp. pp. 169 (con lám. 22), 170 y 173.

8 BASSET, H. / TERRASSE, H.: *Sanctuaires et forteresses almohades* (dibujos y alzados de J. HINAUT), Paris, 1932, p. 295 (con fig. 112 integrada por seis fotografías de capiteles almohades de los cuales me refiero al del extremo derecho de la fila inferior); el propio cimacio, sumamente cóncavo, de este capitel recuerda mucho los del palacio de la Aljafería de Zaragoza.

9 MARINETTO SÁNCHEZ, P.: *Los capiteles del Palacio de los Leones en la Alhambra. Ejemplo para el estudio del capitel hispanomusulmán y su trascendencia arquitectónica. Estudio I* (introducción de A. FERNÁNDEZ-PUERTAS), Granada, 1996, pp. 128 (que es la fig. 65), 129 (con las figs. 66 y 67) y 131 (con la fig. 70 y la lám. 42).

10 CRESSIER, P. / LERMA, J.V.: «Un chapiteau inédit d'époque ta'ifa à Valence», *Madrider Mitteilungen*, 30 (1989), pp. 427-431 y página de láminas 26.

11 EWERT, Chr.: *Forschungen...*, IV, *op. cit.*, página de figuras 14, motivo 316 y lám. 30e, y planos 43 y 44 que no están encuadrados en el libro sino que están impresos en hojas independientes alojadas en una solapa existente en el interior de la contratapa. Véanse además la página de figuras 10 con el motivo 213 y la página de figuras 30 con el motivo 813, y las láms. 13e y 23b.

12 Véase la comparación hecha por Purificación Marinetto Sánchez entre la proporción del capitel núm. 47 de la Aljafería (que no es de los más estilizados de este monumento taifal puesto que mide de alto 38,1 cm cuando los capiteles designados con los núms. 40 y 41 miden de alto 48,4 cm) y los del Salón de Comares y los tipos 2, 6, 11, 12, 13, 14, 33, 40, 43 y 48 del Palacio de los Leones de la Alhambra de Granada en MARINETTO SÁNCHEZ, P.: *Los capiteles...*, *op. cit.*, pp. 204 (que es la fig. 107), 208 (que es la fig. 111), 209 (que es la fig. 112), 210 (que es la fig. 113), 212 (que es la fig. 115), 213 (que es la fig. 116) y 214 (que es la fig. 117).

13 EWERT, Chr.: *Forschungen...*, IV, *op. cit.*, láms. 45g y 45h, y plano 45.

El séptimo dato es que entre los capiteles del siglo XI hay piezas que están concebidas para ser vistas por tres de sus caras y otras sólo por dos, dependiendo del capitel o el muro a los que estuvieron adosados originariamente.

Y el octavo dato a tener en cuenta es que en la Aljafería hubo al menos tres capiteles que tuvieron inscripciones con el nombre de al-Muqtadir bi-L-lah (que en castellano quiere decir: *el más poderoso gracias a la ayuda de Dios*) que son posteriores a 1065, año en el que Abu Yafar Ahmad ibn Sulayman ibn Hud adoptó este *laqab* o pseudónimo personal. Estos capiteles estuvieron en el testero sur que fue reconstruido entre 1065 y 1070 para celebrar la conquista de Barbastro (Huesca) al rey Sancho Ramírez de Aragón. Por analogía formal se llega a la conclusión de que también formaron parte de esta misma campaña constructiva del testero meridional, los capiteles designados con los núms. 44, 50 y 62 [fig. 2m].

Con anterioridad al año 1866 el fotógrafo zaragozano Manuel Hortet y Molada realizó una fotografía en la que puede verse el interior del pórtico del testero sur de la Aljafería con el arco del extremo oriental visto hacia el Este (S3öW), y en la que se aprecia como en aquella época todavía se conservaban *in situ* sus dos capiteles. En esta imagen se ve que eran dos capiteles de orden compuesto, completamente tallados y de una altura media de unos 34cm; el del lado septentrional estaba peor conservado que el del lado norte. Todo esto, unido al sentido de la lectura de las inscripciones, el análisis de cuáles fueron las caras talladas para que fueran vistas y la semejanza de la decoración interna de las hojas, me hace pensar que el capitel del lado norte era el designado con el núm. 48 [fig. 2l] y el del lado meridional el designado con el núm. 50.

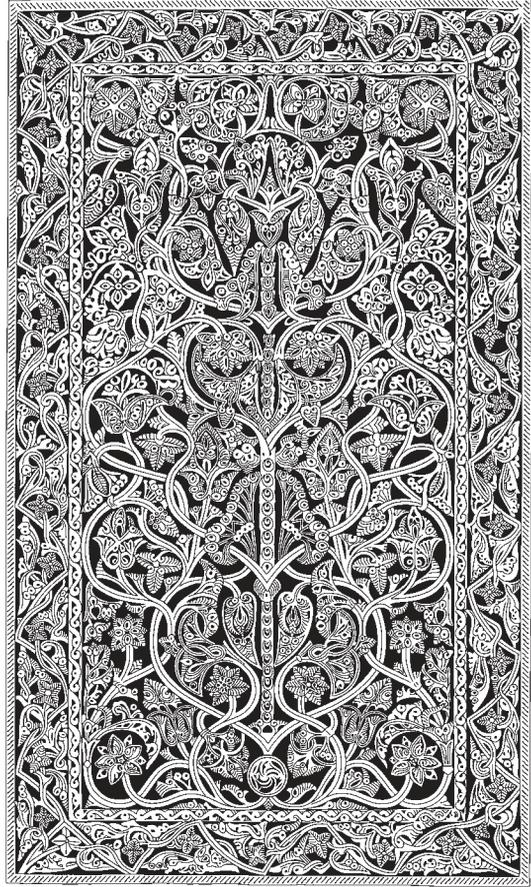


fig. 6. Panel de mármol de mayor anchura de los dos del lado sur del zócalo de la fachada del *mihrab* de la Gran Mezquita de Córdoba.

# 13

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

Universidad de Málaga

**La recuperación  
de un edificio mudéjar  
de Málaga:  
de casa-palacio de Villalón  
a museo Carmen Thyssen**

## Introducción

La casa-palacio de Villalón ha recuperado su lugar en el patrimonio cultural de Málaga. Noble mansión del siglo XVI, que alcanzó días de gloria en el siglo XVIII, pasó, desde mediados del XIX a albergar diversas actividades comerciales que cambiaron su aspecto, tabicando espacios, ocultando sus artesonados con placas de escayola y, finalmente, desvirtuando su fachada al cubrirse con un revestimiento inadecuado

Sus valores eran conocidos por referencias históricas. Algunas guías antiguas señalan la relevancia de la casa por sus armaduras.<sup>1</sup> Rodrigo Amador de los Ríos, en el *Catálogo Monumental de Málaga* redactado por R.O. de 1907, cita esta casa *cuya escalera se halla enriquecida por otro hermoso artesonado de tracería, de gran suntuosidad y belleza, asegurándose que sobre los cielos rasos de algunas habitaciones, hay techumbres de igual naturaleza.*<sup>2</sup> D. Francisco Bejarano, en su recorrido por las calles de Málaga, alude a los bellos artesonados y elegantes adornos de yesería,<sup>3</sup> de los que D. Juan Temboury recogió fotografías en su archivo. Y M<sup>a</sup> Dolores Aguilar señala asimismo la importancia de sus armaduras de lazo.<sup>4</sup> Durante mucho tiempo las guías actuales de la ciudad silenciaron el edificio porque no tenía nada que ofrecer y sólo recientemente algunas han dedicado una breve referencia a sus artesonados y yeserías.<sup>5</sup> Pero realmente la reivindicación partió del exhaustivo estudio sobre sus armaduras realizado por el arquitecto César Olano.<sup>6</sup>

Desde que se cerró el último establecimiento comercial, el edificio y su entorno fueron degradándose, aunque hacia 2004 se vislumbró una esperanza de recuperación al vincularlo a un uso cultural como Museo de Historia de la Ciudad, pero fue un proyecto frustrado. Más tarde se ha hecho realidad al rehabilitar el edificio para albergar la colección de la baronesa Thyssen. La intervención,

1 URBANO, R.A.: *Guía de Málaga para 1898*, Málaga, 1898 (ed. facsímil 1994), p. 89.

2 AMADOR DE LOS RÍOS, R.: *Catálogo de monumentos históricos y artísticos de la provincia de Málaga*, vol. I, Málaga, p. 695.

3 BEJARANO, F.: *Las calles de Málaga*, vol. I, Málaga, Arguval, 1984 (reed.), p. 256.

4 AGUILAR GARCÍA, M<sup>a</sup>C.: *Málaga Mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, Universidad de Málaga / Diputación de Málaga, 1979, p. 111.

5 CAMACHO MARTÍNEZ, R. / COLOMA MARTÍN, I.: *Guía artística de Málaga y su provincia*, vol. I, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 148.

6 OLANO GURRIARÁN, C.: *La carpintería de lo blanco en el palacio de Villalón de Málaga*, Málaga, Colegio de Arquitectos, 2004.



que han llevado a cabo los arquitectos Rafael Roldán Mateo y Javier González García, ha apostado por la restitución de las trazas originales del palacio, poniendo en valor una parte importante de su arquitectura renacentista y mudéjar, y por su integración con edificaciones de nueva planta, creando un conjunto de sobria coexistencia y funcional. Fue inaugurado el 24 de marzo de 2011.<sup>7</sup>

## Notas urbanas

La vivienda no puede separarse del territorio de la ciudad, ni de la historia y evolución de la calle. Este edificio se integra en un paisaje que tiene como base una parte fundamental de la ciudad romana y se inserta en la trama musulmana de Málaga. A partir de 1487 los Reyes Católicos remodelaron el espacio de la ciudad musulmana y, siguiendo una estrategia cuyo objetivo era asegurar el dominio castellano sobre tierras y hombres, dispusieron del mismo como un *territorio-botín* destinado a asentar a los vecinos y repoblar la tierra, compensar servicios, e instalar las bases materiales de los poderes eclesiástico y municipal que serían los artífices del control y organización de la ciudad.<sup>8</sup>

La casa se encuentra en la calle de la Compañía núm. 10 (antigua de Las Guardas), vía bastante recta cuyo trazado es anterior a la reconquista de la ciudad. Sigue la línea del decumano romano, que se extendía desde la Alcazaba hasta el río Guadalmedina y es paralela a la calle de las Curtidurías, llamada después de Carnecerías o Especerías. No se apreciaban restos visibles anteriores a la época islámica, pero han aparecido abundantes en la excavación de la vivienda, y la trama medieval se ha conservado en lo esencial.<sup>9</sup>

Esta calle también ha cambiado su toponimia. Conocida desde la reconquista como de Las Guardas, el nombre alude a que fue habitada por un vecindario con predominio de los guardas de la ciudad, los escuderos,<sup>10</sup> y pertenecía a la collación de Los Mártires.

Inicialmente existían en su entorno muchas barreras, callejas sin salida que quedaron integradas en casas colindantes o abiertas para mejor comunicación de las dos calles principales y ampliación de la plaza de las Cuatro Calles, la que sería la plaza Pública. En los primeros años del dominio castellano hubo muchas reformas. Sabemos que los repartidores supeditaron los expedientes de donación de la propiedad urbana a la obligación del vecino de retranquear la vivienda, para regularizar el trazado de una calle o ampliarla, según las necesidades, lo cual afectaba sobre todo a las nuevas edificaciones.<sup>11</sup> Ante la fachada de la casa de Villalón hay un ensanche mayor que un retranqueo que existía desde época musulmana; es una pequeña placeta donde se encontraba uno de los pozos de agua dulce, situado en el ángulo que actualmente forman los inmuebles 8 y 10 de la calle de la Compañía, citado en *Los Repartimientos*, como referencia para situar las casas.<sup>12</sup>

7 En el Museo y anexos se han integrado diferentes solares: c/ de San Telmo núm. 11, c/ de Los Mártires, núms. 2, 4, 5, 6 y 8; c/ de la Compañía, núms. 6, 8, 10 y 12; plaza de San Ignacio, núm. 4. (vid.: GARCÍA RUIZ, M<sup>a</sup>V.: «Aportación al entorno de Museo Carmen Thyssen Málaga: un análisis urbanístico del espacio urbano a finales del siglo XV», *Boletín de Arte*, 32 (en prensa). Agradezco a M<sup>a</sup> Victoria Ruiz que me haya permitido utilizar este trabajo.

8 RUIZ Povedano, J.M<sup>a</sup>: *Málaga, de musulmana a cristiana*, Málaga, Ágora, 2000, p. 209.

9 En los sótanos del Museo se han puesto en valor importantes restos de los siglos I a III, destacando un hermoso ninfeo. Agradezco estos datos a la arqueóloga municipal Carmen Peral Bejarano.

10 BEJARANO, F.: *Los Repartimientos de Málaga*, vols. I-V, Málaga, Universidad de Málaga / Ayuntamiento de Málaga, 1985. BEJARANO, F.: *Las calles...*, op. cit., vol. I, p. 252.

11 RUIZ Povedano, J.M<sup>a</sup>: *Málaga, de musulmana...*, op. cit., p. 327.

12 GARCÍA RUIZ, M<sup>a</sup>V.: *Estructura urbana de Málaga y transformaciones tras su conquista* (tesis doctoral mecanografiada), Universidad de Málaga, 2008, p. 266.

La calle está limitada por dos poderosos enclaves que han sufrido gran transformación, y ha arrasado la de la propia vía. El motor del cambio fueron las reformas de la plaza de las Cuatro Calles, iniciadas a partir de 1488. En época musulmana la primitiva plaza era un ensanche, después reseñado como calle *de la Plaza*, que al conectar con las calles de Las Guardas, Real y Mercaderes formaron la plaza de las Cuatro Calles. El proyecto implicaba la construcción de una plaza porticada de madera que buscaba la regularización,<sup>13</sup> pero supuso una notable ampliación al derribarse muchas casas. Pero era muy limitada para las necesidades que ya tenía Málaga y en julio de 1492 se derribaron tiendas y casas al norte y oeste de la plaza para su ampliación; fue el sector incluido entre las calles de las Guardas y Curtidores el afectado.<sup>14</sup>

Estas obras se realizaron entre 1493 y 1495, observándose una voluntad de establecer unidad y calidad en cuanto al decoro urbano, haciéndose de acuerdo con un diseño establecido. Fue preocupación de los Repartidores y del cabildo local velar por la nueva fisonomía de la ciudad pese a que esto suponía importantes dificultades económicas.<sup>15</sup> Pero los condicionantes prácticos limitaron el proceso de recomposición morfológica y fue imposible una renovación total manteniéndose muchos aspectos de la ciudad islámica. Sin embargo dado el sistema jerarquizado que se trata de aplicar, la restauración de la monarquía y la implantación del nuevo aparato administrativo según los mecanismos concejiles castellanos, y la procedencia de la nueva población, el modelo de plaza que se impone es la castellana, aunque la configuración formal se realizará de modo paulatino.<sup>16</sup>

También fue muy sensible la transformación en el extremo oeste, donde se abrió la Puerta Nueva, única construida de nueva planta, muy necesaria para comunicar con las tierras de labranza de la Hoya malagueña y facilitar el acceso rodado a la plaza de las Cuatro Calles a través de la calle de Las Guardas; se abrió a partir de 1494 y supuso un cambio en la función económica del sector, que se vio muy favorecido.<sup>17</sup> En 1534 se amplió y abaluartó para imprimirle mayor capacidad militar, aunque el problema eran las avenidas del río Guadalmedina por lo que a fines del siglo XVII el corregidor Carrillo Manuel la trasladó a un lugar más alejado del curso fluvial.<sup>18</sup>

Así pues la ciudad se ha ido renovando y en la calle de las Guardas se iniciaron transformaciones. Su proximidad a la plaza cambiaría su población. Al asentarse allí las nuevas instituciones políticas, se fue agrupando en el sector una población de mayor rango que los escuderos: funcionarios, escribanos, regidores, miembros del cabildo catedralicio, hacendados, la incipiente nobleza local, lo que se traducirá en una arquitectura de mayor calidad. También comerciantes, debido a la gran actividad del comercio tras la apertura de la puerta Nueva.

Asimismo se asiste a la transformación de su paisaje urbano al generarse nuevas escenografías o jerarquías. Hay testimonios de viviendas de verdadero lujo, como la de D. Bartolomé de la Peña,

13 RUIZ POVEDANO, J.M<sup>o</sup>: *Málaga, de musulmana...*, op. cit., p. 337.

14 GARCÍA RUIZ, M<sup>o</sup>V.: *Estructura urbana...*, op. cit., pp. 299-302

15 *Ibidem*: p. 291. RUIZ POVEDANO, J.M<sup>o</sup>: *Málaga, de musulmana...*, op. cit., p. 328.

16 MIRÓ DOMÍNGUEZ, A. / RODRÍGUEZ ORTEGA, N.: «La ciudad desde los Reyes Católicos a Carlos III», en SAURET, T. (dir.): *Patrimonio Cultural de Málaga I*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 2000, pp. 74 y ss. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: «La Plaza Mayor en Málaga y provincia», *Actas del Congreso Internacional La Plaza Eurobarroca*, Salamanca, 1998, pp. 45 y ss.

17 RUIZ POVEDANO, J.M<sup>o</sup>: *Málaga, de musulmana...*, op. cit., pp. 266-267.

18 BEJARANO, F.: *Las calles...*, op. cit., pp. 240-246. PÉREZ DE COLOSIA RODRÍGUEZ, M<sup>o</sup>I.: «Las puertas de la ciudad de Málaga (siglos XVI-XVIII)», en AA. VV.: *Homenaje a D. Francisco Bejarano*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1991, pp. 72-73. AMATE DE LA BORDA, C.: *Compendiosa noticia de lo que a obrado en esta ciudad de Málaga el Excelentísimo Señor Don Fernando Carrillo Manuel, Marqués de Villafiel, Conde de Alba de Tajo*, Málaga, 1675 (ed. facsímil con estudio de M. Olmedo Checa, Arguval, 1988), ff. 14v-15v.



capellán de la catedral,<sup>19</sup> o la del arcediano de Vélez D. Francisco de Torres. Ya en el barroco, además de los Villalón la habitaron los condes de Bobadilla, el marqués de Castilleja, los Monsálvez y, con residencia oficial, los gobernadores militares de Málaga.<sup>20</sup> Gran impacto supuso la construcción del colegio e iglesia de la Compañía de Jesús que, edificada entre 1626 y 1630, acentuó la significación social y la sacralización del espacio urbano y acabaría imponiendo su nombre a la calle.

## Los propietarios

La casa en cuyo solar se levanta el palacio de Villalón, inicialmente no se vincula con este apellido. En el Repartimiento se adjudicó a Bartolomé Sánchez Alcaudete y allí vivía. Pero en 1489 pasó a Arias Pinto que, tras la decapitación del duque Fernando II, se exilió de Portugal, donde era ayo de los príncipes Jaime y Dionis, hijos del duque de Braganza; había llegado a Castilla en 1484 y después a Málaga, con cédula de la reina Isabel, para que se le considerase entre los principales de la ciudad y le diesen *unas buenas casas que para él convengan*. Estas casas estaban en la calle de los Adalides<sup>21</sup> (calle de los Mártires, perpendicular a Las Guardas), pero también se le adjudicó la casa en la que vivía Sánchez Alcaudete, *que es en la cal de Las Guardas al pozo dulce*, y después se le añadiría la casa-algorfa, donde vivía Juan Ruiz de Cañete. La donación a Arias Pinto fue importante ya que las casas pudieron valorarse en 100.000 mrs.<sup>22</sup>

Por otro lado Medina Conde, que estudió los Repartimientos, en el epígrafe dedicado a *Las personas que vinieron nombradas en las Capitulaciones...*, cita a *Fernández de Madrid, Secretario de los Reyes Católicos, Escribano de Cabildo de esta Ciudad, y del Número: ascendiente de los Marqueses de Fuente El Sol, y Tauerniga; y de los Villalones de Málaga...*<sup>23</sup>

Medina Conde se refiere a personas y títulos vinculados a esta casa, ya que los marqueses de Fuente El Sol vivieron en la casa de Villalón, y con ellos se inicia la reforma que dará a la casa su configuración actual.<sup>24</sup>

La clave nos la ofrece el escudo de la fachada que reúne varios blasones familiares. De mármol bien labrado, policromado originalmente, rodeado de rocallas e insignias militares que señalan una tradición militar en la familia, permite situarlo en el siglo XVIII. Está cuartelado en cruz y encierra las armas de los Mendoza, Narváez, Zapata y Villalón. El cuartel izquierdo alto corresponde a los Villalón: león de púrpura rampante portando estandarte de gules,<sup>25</sup> el de la derecha, cuartelado en aspa, sobre verde, lleva una banda roja (de gules) y la inscripción *Ave María, Gratia Plena* en letras negras (de sable), es emblema de los Mendoza. En el cuartel bajo izquierda, cinco flores

19 Archivo Histórico Provincial de Málaga [AHPM]: Leg. 180, s/f., pieza 4, año 1554. Vid. GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V.: *Caracteres de la sociedad malagueña en el siglo XVI*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1986, pp. 34 y ss. Notario. Diego Ordóñez, leg. 178, pieza 25, ff. 14 y ss.

20 BEJARANO, F.: *Las calles...*, op. cit., p. 256.

21 GARCÍA RUIZ, M<sup>o</sup>: *Málaga en 1487: el legado musulmán*, Málaga, Cedma, 2009, p. 64.

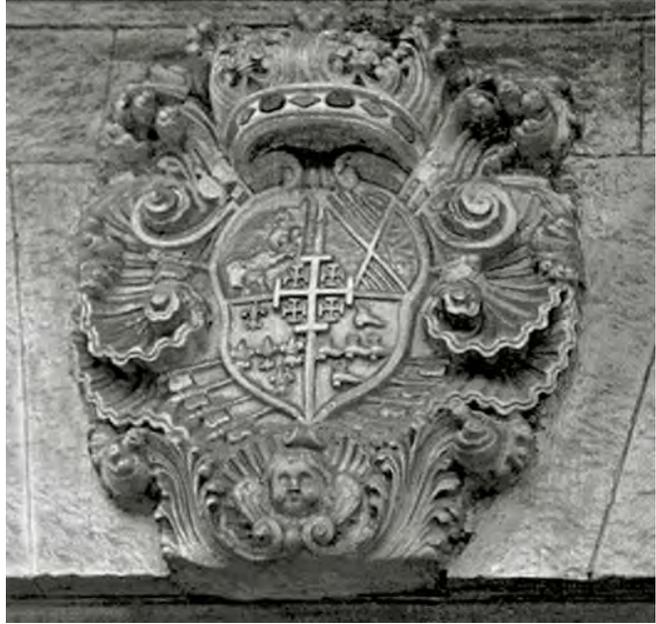
22 GARCÍA RUIZ, M<sup>o</sup>V.: «Aportación al entorno del Museo...», op. cit. BEJARANO, F.: *Los Repartimientos*, vol. I, pp. 109-110 (f. 42). GARCÍA RUIZ, M<sup>o</sup>V.: *Estructura urbana...*, op. cit., p. 162.

23 GARCÍA DE LA LEÑA, C. (MEDINA CONDE, C.): *Conversaciones históricas malagueñas*, Málaga, 1789, vol. III, p. 120.

24 M<sup>o</sup>D. Aguilar señala que el converso Rodrigo Álvarez de Madrid tenía capilla funeraria en la parroquia de Los Mártires. (AGUILAR GARCÍA, M<sup>o</sup>D.: *Málaga (1487-1550). Arquitectura y ciudad*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1998, p. 214). En esta iglesia, en la primera capilla del lado del Evangelio, se conserva una lápida funeraria con letras góticas, indicando que la capilla la mandó hacer D. Rodrigo Álvarez de Madrid (†1536) Regidor de Málaga, acabándose en 1518 (esta capilla es la de los Marqueses de Fuente el Sol).

25 GONZÁLEZ-DORIA, F.: *Diccionario Heráldico y Nobiliario de los Reinos de España*, Madrid, Bitácora, 1987, p. 788.

fig. 1. Escudo de los marqueses de Fuente el Sol. Casa-palacio de Villalón.



de lis en plata sobre rojo son armas de los Narváez, y el de la derecha, cinco zapatos de oro sobre rojo, corresponde a los Zapata. En el centro la cruz del Santo Sepulcro une los cuatro cuarteles, y sobre las insignias militares, preside una corona de marqués<sup>26</sup> [fig. 1].

Estos cuatro apellidos se unen en la familia de los marqueses de Fuente El Sol.<sup>27</sup> En el siglo XVI, en Castilla, mosén Rubí de Bracamonte VII señor de Fuente El Sol (1552), casó con Juana de Zapata, hija de Francisco de Zapata y Cisneros y de D<sup>a</sup> María de Mendoza. Su tercer hijo, Juan de Bracamonte (1580-1642), fue I marqués de Fuente El Sol, en 1642, y había casado con María Dávila; su sexto hijo, Agustín Domingo de Bracamonte Dávila, XIV señor de Montalvo, casó en Madrid en 1665, con Petronila Paula de Zapata y Figueroa, natural de Vélez-Málaga, hija de D. Pedro Zapata y Juana Dávalos. Pero en el siglo XVIII se consolida la unión con los Villalón: En 1707, Gaspar Ventura de Bracamonte y Zapata, IV marqués de Fuente El Sol casó con Catalina Victoria de Villalón y Mendoza, hija del coronel y regidor perpetuo de Ronda Pedro Fernández de Villalón y de Ana M<sup>a</sup> Bárbara de Mendoza y Zapata,<sup>28</sup> y vivieron en Málaga, en la casa de la calle Compañía. En su testamento manda se le entierre en la capilla del Santísimo de la parroquia de Los Mártires, de la que era feligrés, que era del mayorazgo de su hermano y cuñado Juan de Villalón y Mendoza, y después lo trasladen al convento de franciscanos de Ávila del cual era patrón y descendiente de Mosén Rubí de Bracamonte.<sup>29</sup>

Al morir el Marqués de Fuente El Sol, en 1733, la familia quedó en precaria situación. Pero era común en Castilla, y en Andalucía, que el estado de viudedad se reforzara para que los bienes heredados no salieran del tronco familiar, en caso de un nuevo matrimonio; por tanto la mujer ocu-

26 Agradezco la descripción del escudo y otros datos heráldicos a Daniel Sedeño Ferrer.

27 ALFONSO SANTORIO, P.: *La nobleza titulada malagueña en la crisis de 1741*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1997, pp. 216-219.

28 AHPM: Notario. D. Cea Bermúdez, 1733, leg. 2445, ff. 1073-1102.

29 *Ibidem*: leg. 2445, f. 1073v.



pa en los momentos postreros una posición protagonista en la transmisión de la herencia.<sup>30</sup> Así D<sup>a</sup> Catalina Victoria, cuya cuantiosa dote había invertido su marido en recuperar sus títulos nobiliarios se hizo cargo de sus hijos Agustín Domingo, Ana María, Pedro, Petronila y Antonio y ejerció como tutora y curadora de los bienes de sus hijos menores, hasta que el sucesor del título alcanzase la mayoría de edad. Mantuvo pleitos para alcanzar una posición social propia de su linaje, lo que conseguiría porque su primogénito, Agustín Domingo de Bracamonte y Villalón Mendoza, fue V marqués de Fuente El Sol. Testó en 1741, porque fue víctima de la epidemia que asolaba a la ciudad, y pide ser enterrado en una de las capillas que poseían sus abuelos en la iglesia de Los Mártires. Pero sobrevivió y falleció en Málaga en 1786, enterrándose en la bóveda familiar de la capilla de la Encarnación en la parroquia de Los Mártires, donde se conserva el escudo familiar.<sup>31</sup>

D. Gaspar Ventura de Bracamonte y Doña Catalina Victoria, o esta ya viuda, acometerían la reforma de la casa de la calle Compañía pues en ella se unen los cuatro blasones que se encuentran en el escudo; además este tiene forma de corazón, en alusión a su viudedad, y las armas que surgen tras él así como la corona, señalan al esposo fallecido.<sup>32</sup> Como fechas aproximadas nos situamos en 1733 y 1752 correspondientes a su viudedad y muerte.

Su hermano D. Juan Fernández de Villalón y Mendoza, Regidor de Ronda, casó con D<sup>a</sup> Mariana Salcedo (1699-1718), otro noble apellido de Ronda,<sup>33</sup> y pasaron a ser propietarios de la casa, como señala el *Catastro de Ensenada*. De este matrimonio nacieron Ignacio Pedro, M<sup>a</sup> Teresa, Ana María, Patricia y Francisca Villalón Salcedo.

Hasta hace poco los datos que conocíamos de esta familia eran económicos, a través de los registros del *Catastro*, no obstante se han podido ampliar. D<sup>a</sup> Mariana Salcedo aparece como madre y curadora de Ignacio Pedro de Villalón, vecinos de Málaga, y se reseña un capital importante en bienes inmuebles casi todos en el entorno de la calle de Los Mártires, destacando la casa de la calle Compañía.<sup>34</sup>

La casa quedó habitada por M<sup>a</sup> Teresa y Ana M<sup>a</sup> Villalón Salcedo hasta mediados del siglo XIX, de ahí que se conociera como *casa de las señoras Villalonas*. Pero si su personalidad dio nombre al espacio que habitaban, y en 1805, en el plano de Onofre Rodríguez se reseña aquí el *Cobertizo de las Villalonas*,<sup>35</sup> en fecha más avanzada, 1861, se nombra como *Plazuela de las Villalonas, de familia de los Villalones, oriundos de Pedro de Madrid, Secretario de los Reyes Católicos*.<sup>36</sup> Y el plano de Pérez de Rozas (1863) señala por debajo de la Calle Peso de la Harina una amplia extensión con el nombre de Huerta de las Villalonas.<sup>37</sup>

Realmente a finales del siglo XIX el apellido de la familia se ha convertido en un topónimo.

30 GARCÍA, M.: «Las dotaciones matrimoniales en Castilla, siglos XVII-XIX. Mujer, alianzas económicas y cultura material», en BARBAZA, M.C. / Heusch, C. (eds.): *Familles, Pouvoirs, Solidarité. Domaine méditerranéen (XV-XX siècle)*, Universidad de Montpellier, 2002, p. 77.

31 LARA VILLODRES, A.: «La antigua casa de Villalón hoy convertida en el Museo de Arte Carmen Thyssen», *El Avisador malagueño. Revista histórico-cultural*, 54, Málaga (abril de 2011), p.24.

32 Agradezco estos datos a Daniel Sedeño.

33 GARCÍA GARRIDO, S.: *El diseño heráldico como lenguaje visual. Heráldica nobiliaria de la ciudad de Ronda*, Málaga, Universidad de Málaga, 1998, pp. 369-370.

34 Archivo Municipal de Málaga [AMM]: *Catastro de Ensenada*, libro 97, ff. 4017-4018.

35 PORTILLO FRANQUELO, P.: *Estudio topográfico de los planos de la ciudad y puerto de Málaga (Josef Carrión de Mula, 1791 y Onofre Rodríguez, 1805)*, Málaga, Universidad de Málaga / Caja Rural, 1983.

36 VILA, B.: *Guía del viajero en Málaga*, Málaga, La Ilustración Española, 1861 (ed. de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 1998), p. 160.

37 Agradezco este dato al investigador D. Francisco García.

## Recuperación de la casa-palacio de Villalón

Esta casa-palacio, con origen en el siglo XVI, pasó por diferentes propietarios. Ya se indicó que la habitaba Sánchez Alcaudete, y se donó a Arias Pinto, junto con otras casas en la calle de los Adalides y en ella debió realizarse una primera obra en el siglo XVI. Comunicaría con el edificio que tiene enfrente por medio de una algarfa o *casillas soberados* que, inicialmente perteneció a Juan de Cañete, y también pasó a Arias Pinto, en 1494.<sup>38</sup>

Las características del patio del palacio de Villalón, con sus arquerías del piso inferior de medio punto, sobre columnas de mármol o pilares poligonales de piedra y enmarcadas por alfiz, es un rasgo mudéjar, como también lo son las ricas armaduras de madera.<sup>39</sup>

No es un episodio aislado. Cuando el sector de la calle de la Compañía fue ganando importancia muchas familias nobles construyeron sus moradas en la collación de Los Mártires. Hay viviendas de auténtico lujo, como la de D. Bartolomé de la Peña, capellán de la catedral, con ricos artesanos de *cuartones y molduras*, amplios corredores de balaustres torneados, pavimentos en madera de castaño, oratorio muy bien labrado y pretensiones de comodidad que alcanzan a la amplitud del *lavadero de mujeres*.<sup>40</sup>

El solar donde se levanta el edificio de Administración y Servicios del Museo, se adjudicó en 1491 a Juan de Alcaraz, hermano del repartidor Francisco de Alcaraz, quien en 1501 escapó de la ciudad huyendo de la Inquisición, y vendió sus casas al judeoconverso Fernando de Córdoba, quien las revendió en 1511 al regidor Agustín Ytalian.<sup>41</sup> No sabemos si la ca-



fig. 2. Fachada. Casa-palacio de Villalón.

38 GARCÍA RUIZ, M<sup>a</sup>V.: «Aportación al entorno del Museo...», *op. cit.*

39 Las armaduras responden a la obra del siglo XVI. Fueron restauradas y reintegradas en sus maderas en 2004 por la empresa Taujel y, en 2010, la empresa Chapitel realizó los trabajos de limpieza, reintegración de policromías, etc. Agradezco estos datos a Rafael Ruiz de la Linde, de dicha empresa.

40 AHPM: Leg. 180, s/f, pieza 4, año 1554. *Vid.* GONZÁLEZ SÁNCHEZ, V.: *Caracteres de la sociedad...*, *op. cit.*, pp. 34 y ss.

41 GARCÍA RUIZ, M<sup>a</sup>V.: «Aportación al entorno del Museo...», *op. cit.*



fig.3. Publicidad del establecimiento comercial de Avelino España (s. XIX), en el palacio de Villalón.

sa volvió a la familia Torres, porque la venta fue efectiva pero en la misma collación y en 1552 manda construirse una vivienda el Arcediano de Vélez D. Francisco de Torres, nieto de Fernando de Córdoba y hermano del arzobispo de Monreale, D. Luis de Torres.<sup>42</sup> Por la memoria y condiciones que el Arcediano da para la realización de la obra se trata de una casa importante que se levantaría sobre una más antigua que hay que destejar y manipular ampliando las estancias para encajar con la escalera, y con labores de yesería y diferentes *mármoles que se darán labrados, con sus capiteles y basas*.<sup>43</sup> No hay constancia de que sea la misma casa, sólo sabemos que estaba en la collación de Los Mártires.

La casa-palacio de Villalón recibió una profunda remodelación en el siglo XVIII, y a ella responde la disposición de la fachada, obra latericia de gran regularidad y disposición axial, formalizada con un lenguaje sobrio y elegante: vano adintelado entre pilastras cajeadas, sencillo balcón con espléndida rejería antigua de forja con motivos de encaje, y guardapolvo; a ambos lados los balconillos laterales integran la rejería de la vecina vivienda de la calle de Los Mártires, que con su perfil abombado, se adaptan al ritmo de la fachada. El eje central parece ser creado a propósito para la exposición del escudo de los marqueses de Fuente El Sol, que campea sobre el dintel [figs. 2 y 3].

De la nobleza de la casa habla la riqueza de sus armaduras, que fueron estudiadas a partir del 2003 por el arquitecto César Olano, quien hizo su trabajo recién adquirido el palacio por el Ayuntamiento. Reconociendo los diferentes espacios vislumbró que algunos techos de escayola podían ocultar otras, y así fue como se pasó de las cuatro armaduras visibles entonces, aunque prácticamente eran dos las conocidas (escalera y salón) a siete, que fueron bien analizadas y dibujadas y vieron la luz en el estudio citado.

Tras la fachada se accede a una amplia pieza rectangular, espacio desahogado, alto y muy alargado que ocupa la primera crujía y se cubre con un alfarje o techo plano cuyas vigas apoyan sobre ménsulas, dejando entre aquellas espacio para una decoración de cintas y *saetinos*.<sup>44</sup>

El patio presenta una sencilla composición; con tres arcos por panda sobre columnas de mármol y dos pisos, es el centro organizador de la vivienda. Aunque el espacio central es cuadrado, se am-

42 LÓPEZ BELTRÁN, M<sup>ª</sup>T.: «El poder económico en Málaga: la familia Córdoba-Torres (1493-1538)», en LÓPEZ DE COCA CASTAÑAR, J.E. / GALÁN SÁNCHEZ, A. (coords.): *Las ciudades andaluzas (siglos XIII-XVI)* (Actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía), Málaga, 1991, pp.463-482. LÓPEZ BELTRÁN, M<sup>ª</sup>T.: «Los Torres de Málaga: Un ilustre linaje de ascendencia judía de proyección internacional», en CAMACHO, R. / ASENJO, E. / CALDERÓN, B.: *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Universidad de Málaga / Fundación Unicaja / Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2011, p. 61.

43 AHPM: Notario Diego Ordóñez, leg. 178, pieza 25, ff. 14 y ss. Agradezco el conocimiento de este documento a D. Francisco García.

44 OLANO GURRIARÁN, C.: *La carpintería de lo blanco...*, op. cit., p. 129.



fig. 4. Patio. Casa-palacio de Villalón.

plia en un lado mediante otra panda de arcos sobre columnas creando un ambiente de mayor profundidad y muy airoso, que le confiere un aire más renacentista. Pero mantiene la tradición mudéjar conservando ambigüedades ya que los dos pilares poligonales de piedra sobre atractivas basas que recogen el peso de los ángulos, pueden responder a diseños de mayor antigüedad y sobre las columnas de mármol, las arquerías de medio punto enmarcadas por fajas verticales a la manera de un alfiz remiten a la arquitectura mudéjar, del cual se prescinde en el piso superior, con arcos rebajados sobre las columnas [fig. 4].

En el lado derecho se ha recuperado un recio arco de piedra, con fuertes dovelas que da paso a la escalera. Con un giro de ida y vuelta, desarrolla un espacio rectangular cubierto con hermosa armadura de madera, que partiendo de una piña de mocárabes, compone una atractiva decoración de lacería alrededor de un conjunto de estrellas de diez puntas distribuidas por el plano del almizate y los faldones, y en sucesivas combinaciones forman treinta y ocho estrellas [fig. 5]. Se situaba en el último piso una ventanilla con ajimez, con esquemáticos atauriques en las enjutas y enmarcada en jambas de yesería con decoración de grutescos y *candelieri*, exponente del cruce de tendencias decorativas del siglo XVI que conocemos por fotos del Archivo Temboury.

En el otro extremo se conserva una pequeña torre cuadrada cubierto su interior con armadura de par y nudillo, con limas moamares, y en su almizate una composición de lacería alrededor de cinco pequeñas estrellas de ocho puntas, y ocho azafates que marcan los límites de aquel.<sup>45</sup>

Destaca la armadura del salón principal, en la primera planta. Es un espacio rectangular con armadura de par y nudillo, a cuatro aguas, con limas moamares en los ángulos, apoyada en tres pares de tirantes; el almizate, que sigue el eje longitudinal, presenta a uno y otro lado cinco medias es-

45 *Ibidem*: p. 89.

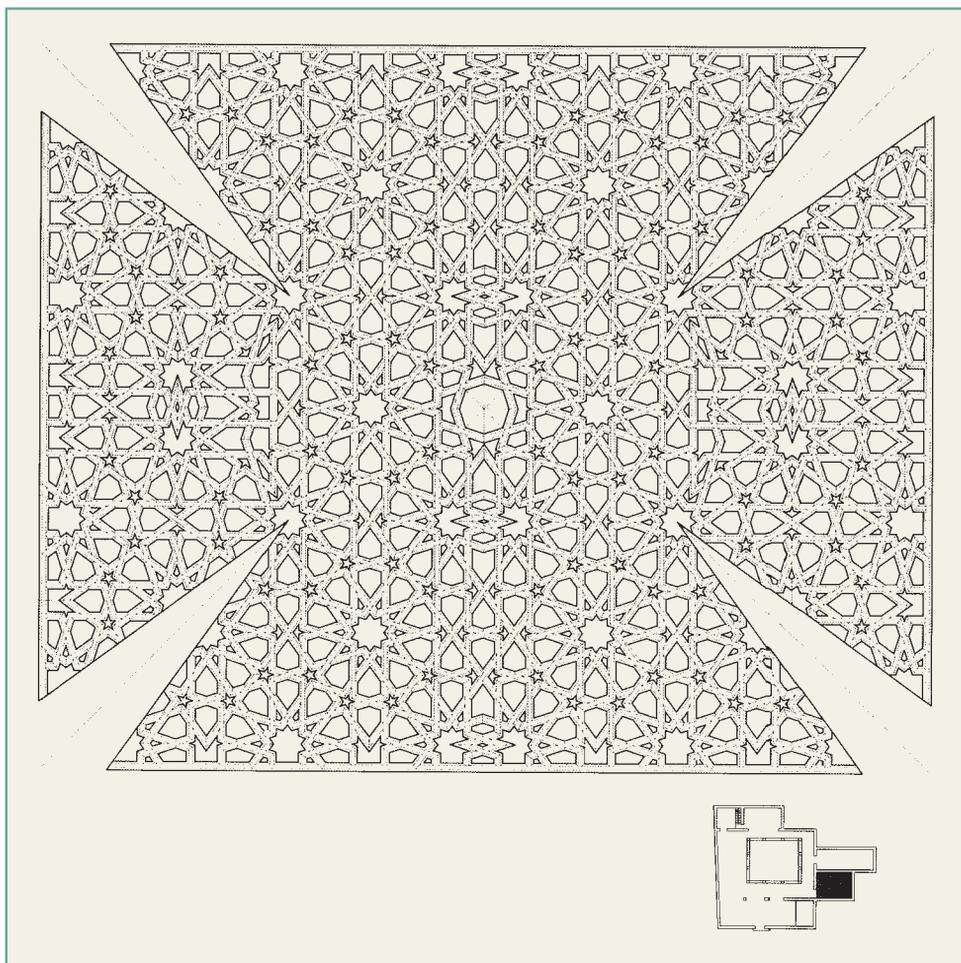


fig. 5. Armadura de la escalera. Casa-palacio de Villalón (s. César Olano).

trellas de doce puntas y cuatro cuartos de estrellas que marcan la transición a los faldones [fig. 6]. Otro espacio noble es la estancia designada como capilla; presenta armadura de par y nudillo con limas moamares en sus ángulos, adornándose los pares con *menado* de perfil almenado en sus tablas y en ellas se recortan pequeñas estrellas de ocho puntas.<sup>46</sup>

Entre las estructuras ocultas descubiertas a partir de los estudios de Olano, además de la del actual zaguán, hay que citar la llamada *arteson* que forma parte de la misma crujía que el salón. El techo original estaba formado por cuatro filas de seis artesones decorados con pinturas geométricas vegetales y figuradas, con una amplia gama de tonos y enriquecidas con pan de oro. Tam-

<sup>46</sup> *Ibidem*: pp. 17-18 y 71.

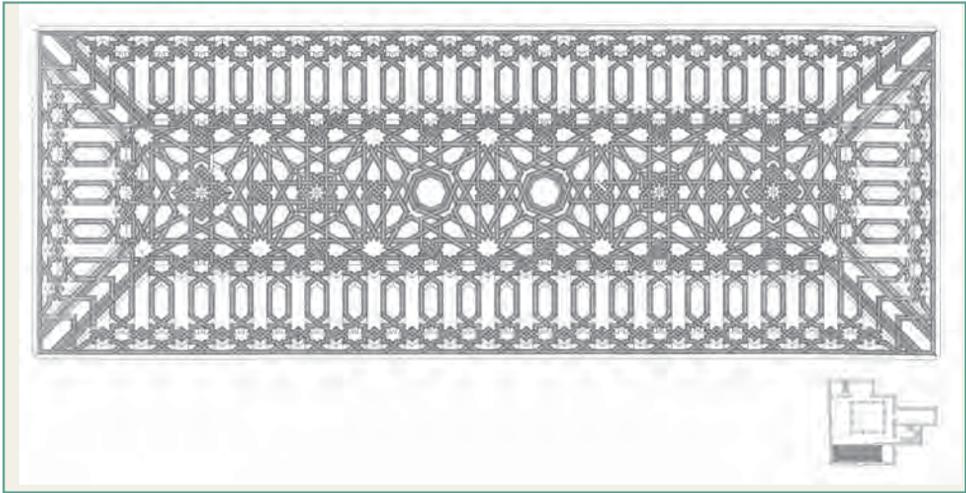


fig. 6. Armadura del salón. Casa-palacio de Villalón (s. César Olano).

bién es interesante la cubierta de una estancia secundaria, muy alargada, situada bajo la capilla, que pueden ser las caballerizas; la forman ocho vigas de madera, y apoyadas en cada pareja y cruzadas en sentido perpendicular, hay once viguetas o jaldetas con gramiles o hendiduras que decoran la cara de los perfiles y definen espacios divididos por cintas y otros motivos de la decoración en madera.<sup>47</sup>

El edificio actual, en el que se han incorporado a la casa principal otros solares de la parte posterior, presenta otro rasgo interesante en el exterior. Es una decoración de pintura mural que completaba los huecos primitivos diseñando un ornato de arquitecturas fingidas de jambas y dintel coronado por parejas de niños. Se encontraba en la fachada de una de las casas incorporadas y se ha trasladado al muro ciego que constituye el cerramiento del palacio por la calle de Los Mártires.

El Museo se ha ampliado con otros dos edificios, situados al otro lado de la calle de Los Mártires. El solar donde se levanta el edificio de Administración y Servicios fueron las casas adjudicadas en 1491 a Juan de Alcaraz. Era *un cuerpo bueno de casa e otro más pequeño* a los que se añadieron otras en la parte posterior. Las vicisitudes de esta casa, que después compró Fernando de Córdoba, ya se han descrito. No se conserva su primitiva estructura pero cuenta con un rasgo destacable, la *algorfa*, y se englobó en las propiedades de Arias Pinto.<sup>48</sup>

Anejo a este, la sede de la Fundación del Museo reúne las propiedades que en 1489 se dieron a Juan Dávila y a Francisco de Sevilla en 1490.<sup>49</sup> Aquí se instaló en el siglo XIX la Cerería La Custodia, cuya planta baja asumía la producción, manteniéndose el uso doméstico en las plantas superiores. De los elementos antiguos se ha conservado el alfarje de la primera crujía, con vigas de

47 *Ibidem*: pp. 103 y 115.

48 GARCÍA RUIZ, M<sup>a</sup>V.: «Aportación al entorno...», *op. cit.*

49 *Ibidem*.



madera y tablazón vista, de cuidada ejecución y las vigas de la segunda planta, sobre ménsulas decoradas.<sup>50</sup> Más fortuna ha tenido la fachada donde los huecos se ordenan en tres ejes, correspondiendo el balcón de la planta noble con la sencilla portada; la zona más interesante es la planta superior con tres arcos de medio punto y un programa de esgrafiados que acusan diferentes fases de revoco, y si la última corresponde a 1732, como indica una inscripción, podemos retrasar las primeras obras en la fachada incluso al siglo XVI. Destaca la superposición del lenguaje ornamental: el más antiguo consistía en cajones de mampostería entre verdugadas de ladrillo con bordes resaltados dispuestos a sogas y tizón e interior decorado con gotas o lágrimas esquemáticas, ejecutadas con maestría. En otros cajones se utilizó esgrafiado, formando un pequeño paramento de cantería fingida. Hay asimismo motivos geométricos de círculos concéntricos, simulando flores. Además es interesante la potencia de la ornamentación posterior, con verdugadas de ladrillo rojo, junto a decoración de rocalla, y motivos de pilastras cajeadas de la primera planta, que responden a la obra del siglo XVIII.<sup>51</sup>

Se integra pues el edificio de Villalón en un paisaje urbano determinado por la trama original de la ciudad que conserva un entramado de calles estrechas y algunos elementos del urbanismo musulmán, donde los volúmenes de las viviendas con sus torres, cierros, tejados de fuerte inclinación, la potencia de la algarfa, la sucesión de huecos enrejados, configuran el espacio. Y en esa configuración no podemos olvidar un elemento de gran fuerza cromática como fue la ornamentación pictórica de fachadas que imprimió en la arquitectura dieciochesca una imagen más rica y colorista de Málaga, cuyos objetivos pueden suponer unos fines estéticos, un recurso de pobreza o incluso un rechazo de lo existente, integrando la imagen de una ciudad diferente.

50 Agradezco los datos que me ha proporcionado el arquitecto Antonio Díaz Casado de Amezúa, de la memoria del primer proyecto de rehabilitación del edificio.

51 ASEÑO RUBIO, E.: *Urbs Picta. El legado cultural de las arquitecturas pintadas de Málaga*, Universidad de Málaga / Cajamar, 2008, pp. 309-310.

# 14

**EDUARD CARBONELL ESTELLER**

Universidad de Gerona

**En torno  
al concepto  
de Patrimonio Cultural**

### El término

Cada época tiene su propio concepto de Patrimonio Cultural (PC), que parte de unas premisas que le son propias. Así cada momento y contexto histórico define los bienes culturales que es necesario conservar. Y el cambio de momento y contexto histórico concreto hace cambiar también el concepto de PC, pues es este concepto una noción construida socialmente. Y son los profesionales de la cultura en cada momento los que formulan el ámbito y los límites del término.<sup>1</sup> Por ello el concepto de PC es cambiante.

Podemos seguir, en cada país europeo, la pista de la evolución del término ligado a la salvaguarda del patrimonio cultural. Así en Francia en 1837 se creó la comisión de protección; y de 1913 es la primera ley francesa de Patrimonio Cultural. En 1930 se introdujo la protección de monumentos naturales; en 1943 se definió el concepto de entorno de los monumentos, concepto fundamental para la protección de los mismos. Con la Ley Malraux de 1959 entran en la protección los núcleos antiguos de las ciudades, y los conjuntos urbanos. A partir de los años setenta y de manera sucesiva se van incorporando a la legislación francesa del Patrimonio, el Industrial, el Etnológico (como las zonas de toros de la Camarga), etc.

En España, una mirada hacia atrás nos lleva al siglo XVIII con la creación de las Academias encargadas de dictar la norma sobre las artes y su protección. La Real Academia de Bellas Artes, se crea según Real Decreto de 12 de abril de 1752, y con Fernando VI en 1773 pasará a llamarse de San Fernando.

La Academia de San Carlos de Valencia alcanzó este rango en 1768, por el rey Carlos III. En Zaragoza la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis fue creada el 17 de abril de 1792. En Barcelona, nos remontamos a la creación por Fernando VI en 1758, de la Escuela de la Junta de Comercio de Barcelona, que en 1850 quedó constituida como Academia de Bellas Artes, llamada de *Sant Jordi*.

En esta mirada hacia atrás veremos como los conceptos van evolucionando, priorizando en cada momento histórico unos contenidos determinados.<sup>2</sup> Así en 1777, Carlos III encargó a la Academia

1 PRATS, L.: *Antropología y patrimonio*, Barcelona, Ariel, 1997.

2 MORALES, A.J.: *Patrimonio histórico-artístico*, Conocer el Arte, 13, Madrid, 1996; BABELON, J.P. / CHASTEL, A.: *La Notion de patrimoine*. Paris, Liana Levi, 1994; CHOAY, F.: *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil (ed. revisada y corregida), 1996; LENIAUD, J.M.: *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*. Paris, Fayard, 2002.



de San Fernando la regulación y aprobación de los proyectos de bellas artes y de arquitectura, según su ubicación en centros religiosos o laicos. Ello quiere decir que la Academia fijaba los cánones estéticos del momento, al controlar los proyectos. En 1779 se promulgó la Real Orden *sobre la conservación de las obras del pasado*, para impedir la salida de territorio español de obras de autores españoles difuntos. En 1803, bajo Carlos IV, se da la novísima recopilación con la *Instrucción sobre el modo de recoger y conservar los monumentos*. Se ofrece una enumeración de estilos que fija limitaciones cronológicas, en una vaga concepción del patrimonio basada en la antigüedad de las obras. Así se establece una lista de objetos antiguos ya sean *púnicos, romanos, cristianos, godos, árabes, y de baja edad*.

El Decreto de 16 de diciembre de 1873 establece normas para evitar la destrucción de cualquier edificio público que *por su mérito artístico o valor histórico deba considerarse como monumento digno de ser conservado*. Representa la superación de la anterior valoración basada en criterios de cronología, que serán substituidos por mérito artístico y valor histórico.

De 1915 es la Ley de Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos, sin limitaciones cronológicas o estilísticas. De 1926 es el Decreto Ley del Tesoro Artístico Nacional, que ratifica la Ley de 1915, y entiende el tesoro artístico español como el conjunto de bienes dignos de ser conservados para la nación por razones de arte y cultura. De 1933 es la Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional, que representa cierta regresión pues vuelve a introducir términos cronológicos.

La Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, tiene una concepción y planteamiento más moderno del patrimonio, pero no incluye el Patrimonio inmaterial, por ejemplo. El mismo nombre ya es más regresivo que la nomenclatura aparecida en la Constitución de 1978, *Patrimonio Histórico, Cultural y Artístico*. Después existen las Leyes de Patrimonio de las diversas Comunidades Autónomas, que tienen como marco referencial la Ley 16/85 del Estado Español.

Lo que entendemos por Patrimonio Cultural también cambia. En el último tercio del siglo XX, con la aparición y desarrollo de la arqueología industrial se pone en valor el patrimonio industrial; por ejemplo, una fábrica de principios del siglo XX se puede equiparar a un abrigo paleolítico o a un yacimiento de época romana. Es también a partir de las últimas décadas del siglo XX, cuando la antropología ha tomado fuerza en los estudios de Patrimonio Cultural. Así actualmente se pueden incorporar a los inventarios de Patrimonio, junto a las catedrales góticas y a los palacios barrocos, la arquitectura popular como la barraca de la huerta de Valencia, una borda de pastor, o los muros de piedra seca de las construcciones agrícolas de buena parte de los territorios del Este peninsular. De la misma manera que la fiesta o la religiosidad popular se inscriben como bienes patrimoniales que deben ser protegidos, de acuerdo con la historia de las mentalidades.

Hoy, en un sentido muy amplio, podemos entender por patrimonio cultural las manifestaciones y testimonios significativos de la civilización humana. Y es en cada momento histórico cuando, a partir de la diversa concepción del patrimonio cultural, se utilizan términos distintos para nombrarlo. Así, términos como patrimonio histórico y patrimonio artístico hoy ya no los utilizamos, pues ya no son idénticos al concepto de Patrimonio Cultural, pues tienen un sentido parcial, que pueden indicar solo partes de lo que entendemos hoy por PC. Actualmente se habla de bien cultural.

El término Bien Cultural comienza a ser utilizado por la Unesco en la Convención de la Haya de 1954, después de la Segunda Guerra mundial y a causa de ella. A partir de este momento el término va adquiriendo competencias, es decir, va acumulando contenidos cuando en diversos momentos se integran bajo este concepto de Bien Cultural diversas realidades que son manifestaciones y testimonios significativos de civilización, en cada lugar y momento.

En 1978 comienza el proceso de protección de bienes no físicos, que culminará en 1980, en Belgrado, cuando se introduce el concepto de Patrimonio Inmaterial. La noción material no se con-

sidera pues suficiente. En París, el 17 de octubre de 2003, se realiza la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

Hoy en día tendemos a interpretar el patrimonio como el resultado de la dialéctica que se establece entre el hombre y el medio, entre la comunidad y el territorio; lo veremos más adelante. El patrimonio pues es un concepto dinámico, que evoluciona y se transforma; es un elemento de orientación colectiva que se transmite de generación a generación, y que se enriquece constantemente. Esta concepción evolutiva del patrimonio nos lleva a considerar tanto los testimonios heredados de nuestros ascendientes, como los testimonios contemporáneos, que expresan la vida de una comunidad y su desarrollo, y que, por lo tanto, intervienen en la construcción del futuro.<sup>3</sup>

Deberemos tener presente la unidad entre patrimonio cultural y patrimonio natural. Lo veremos más adelante.

### Contemporaneidad

En estas breves notas hemos visto como la antigüedad ya no nos sirve, y en las definiciones de patrimonio que hemos dado llegamos al concepto de contemporaneidad. En la historia de las definiciones y los organismos que se ocupan del PC ya vemos intentos tempranos de solucionar el problema que presupone no considerar la contemporaneidad, y rechazar un concepto de PC que tenía en cuenta de manera fundamental el paso del tiempo.

Ya en 1990 se constituyó el Docomomo (*Documentation and Conservation Modern Movement*), fundado ya en 1988 en Eindhoven, a partir de los trabajos de ICOMOS para la protección de la arquitectura Moderna y el urbanismo. Con él se anulaba el concepto de historicidad, de la premisa que daba importancia al paso del tiempo, en la definición del patrimonio arquitectónico.

De esta manera se asumía el concepto de contemporaneidad; comenzaba a no existir la condición del paso del tiempo para definir un bien cultural. A partir de este momento, la contemporaneidad se ha incorporado a la definición y declaración de bienes culturales.

Consideremos ahora un aspecto que atañe al concepto de contemporaneidad y que la definición del Patrimonio Cultural debe tener en cuenta: lo que se ha considerado cultura popular y que la etnología ha estudiado como uno de los rasgos patrimoniales de nuestro pasado. Las Leyes españolas de PC, del Estado, de Cataluña, de Aragón, etc., incorporan valores antropológicos y etnológicos en sus definiciones. Aquí debemos hacer un análisis desde la contemporaneidad, en una sociedad globalizada, y multicultural.

Lo que las leyes citadas entienden por cultura popular, sitúa tradicionalmente los objetos y manifestaciones en la etnología, buscando en el pasado lo que caracterizaba cada pueblo o comunidad. Así se consideraban el conjunto de manifestaciones que constituían el folklore en las diversas comunidades de España, y que el régimen del general Franco forzó a que se considerara la única cultura de estos pueblos.

El patrimonio etnológico, digno de estudio y salvaguarda, es una herencia de los folkloristas del siglo XIX que buscaban el *volksgeist*, el alma popular y colectiva de cada comunidad. Ligado a las corrientes románticas que en Europa tuvieron tanta fuerza al afirmarse por encima de las corrientes universalistas del neoclasicismo (es el momento en que Goethe escribe su Oda a la catedral de Colonia, el momento en que los historicismos triunfan en arquitectura, buscando las raíces de unos pasados nacionales a menudo en la Edad Media), y que determinaron en cada país el florecer de

3 PADRÓ, J.: *El patrimonio cultural en España, ante la integración europea*, Barcelona, 1990.



determinadas ciencias: la botánica, la meteorología, junto a la recuperación de canciones, leyendas, costumbres, religiosidad, gastronomía, etc., intentando definir signos de identidad de cada comunidad, país o nación. Pero esta cultura *popular* debemos situarla desde la segunda mitad del siglo XIX y en el ámbito agrario casi exclusivamente con continuidades en algunos aspectos en la primera mitad del siglo XX. Es evidente que son bienes que debemos proteger.

Pero si nos acercamos a los hábitos y costumbres de hoy, si nos acercamos a las realidades sociales de hoy, lo popular es algo muy distinto. ¿Cuál es la comida popular hoy? ¿Cuál es el vestido popular hoy? ¿Cuál es la música popular hoy?<sup>4</sup>

Debemos estudiar y definir la cultura popular, que se sitúa en la realidad social de hoy. Y los objetos y acciones a estudiar serán otros, no los de la etnología de dos siglos anteriores, y quizás debamos enmarcarlos en la antropología.

Podemos definir muchos aspectos de nuestra realidad social como PC, pues construimos el futuro también a partir del presente. Debemos rechazar la mentalidad de anticuario; pues el patrimonio cultural no es solo algo que sacamos del armario en determinadas ocasiones, sino que forma parte de nuestra civilización aquí y ahora. En este sentido, es necesario acercarnos al estudio de las realidades sociales, y hacer la revisión y redefinición de lo que debemos entender por patrimonio cultural.

Para ello vamos hacia una definición amplia de cultura: las representaciones comunes que un colectivo o conjunto de individuos comparte. Este hecho de compartir genera un mapa, un territorio. Y cultura es también memoria común, lengua, historia, tradiciones. Pero también es el conjunto de reglas que permiten la convivencia; es decir, derechos y deberes, convenciones sociales, códigos de conducta.<sup>5</sup> Todo ello constituye el Patrimonio Cultural de los individuos.

Estamos pues ante dos conceptos que introduciremos más adelante: territorio e identidad.

## Sociedad cambiante

Llegados a la contemporaneidad, vemos que la sociedad actual en nuestras ciudades y pueblos está conformada de manera distinta a hace unas decenas de años.

Estamos en una sociedad que tiende a la homologación. Las comunicaciones, internet, tecnología, mercado único, pensamiento único, alcanzan una generalización que hace que modelos dominantes se impongan por encima de hábitos de vida antiguos y particulares de cada lugar. Así, los modelos más desarrollados se difunden y son alcanzables fácilmente. Ello lleva un grado de homologación en las costumbres y en el vivir de cada día de los ciudadanos. También en la cultura, claro.

En párrafos anteriores hemos hablado de cultura popular, y nos preguntábamos cuál era la cultura popular hoy. ¿Cuál es la comida popular hoy? ¿Cuál es el vestido popular hoy? ¿Cuál es la música popular hoy? Evidentemente nuestras respuestas serán distintas a las de hace unas cuantas décadas. Hablaremos del *fast food*, de la pizza; hablaremos de los pantalones vaqueros; hablaremos de las canciones de habla inglesa, por ejemplo. Todo ello es el resultado de las fuerzas descendentes de homologación, que de alguna manera se sobrepondrán a fuerzas ascendentes que surgen de la población autóctona buscando su identidad.

4 PRAT, J.: «Antigalles, relíquies i essències: reflexions sobre el concepte de patrimoni cultural», *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 3, Barcelona (julio de 1993), pp. 122-131; PRATS, L.: *El mite de la tradició popular*, Barcelona, Edicions 62, 1988.

5 SUBIRATS, J.: «Cultura, ciutadania, identitat», *El País*, Barcelona (5 de diciembre de 2002), y *Quadern*, 6.

Pero además y de manera fundamental, la población de nuestras ciudades y pueblos no es homogénea. Observemos la población de la ciudad de Zaragoza, en el censo de los años 2005 y 2011 (el censo, que no quiere decir la totalidad de los habitantes, que son más, seguro que faltan por censar). En 2005 la población total de la ciudad de Zaragoza era de 650.592 vecinos. De ellos 53.237 eran extranjeros que procedían de 119 nacionalidades distintas. Lo que representaba el 8,18 % de la población. En 2011, la población total censada es de 698.186 habitantes. De ellos 108.234 son extranjeros. Ello representa el 15,5 % del total. Procedentes por orden de importancia de los siguientes países: Rumanía, Ecuador, Marruecos Colombia, China, Nicaragua, Argelia, Senegal, etc. Si observamos los barrios de la ciudad, veremos como la mayor parte de la inmigración se concentra en Delicias, en el Rabal y en San José. Ahí los índices de inmigración son pues mayores. Y Zaragoza es una ciudad con poca inmigración si la comparamos por ejemplo con la ciudad de Salt, vecina a la ciudad de Gerona, y para poner un caso extremo. En 2010 la ciudad de Salt tiene un total de 30.304 habitantes, de los cuales 12.756 son extranjeros; es decir el 42 % de la población.

Estamos pues ante una sociedad cambiante. No solo por la homologación a la que nos referíamos antes, sino porque nuestra sociedad está integrada por ciudadanos procedentes de distintos países y distintas culturas. Y conviven de mejor o peor manera en un mismo territorio.

Así nos encontramos con una creciente heterogeneidad cultural en nuestras ciudades, como resultado de la inmigración y, en otro sentido, como resultado de las fuerzas homologadoras que desestabilizan y hacen más débiles las identidades originarias de los ciudadanos, sean autóctonos o extranjeros. A ello deben responder las instituciones en todos los campos de la gobernabilidad, también en el de la cultura. Enrique Gil Calvo,<sup>6</sup> decía que el siglo XX era el siglo de la lucha de clases para conseguir los derechos sociales y alcanzar el estado del bienestar. El siglo XXI dice, es el siglo de la lucha de culturas.

Culturas distintas que conviven en un mismo territorio, multiculturalismo que puede proceder de la multietnicidad de los habitantes que conviven ahora en un mismo territorio. Multiculturalismo que como dice Manuel Castells significa la convivencia de valores y formas de comportamiento de ciudadanos de diversos orígenes. Y que van desde la religión hasta los hábitos y costumbres del día a día, de la vida cotidiana. Nuestra sociedad está formada por ciudadanos de distintas etnias, de distintas culturas.<sup>7</sup>

Pero un territorio tenía determinadas tradiciones, hábitos culturales, expresiones sociales mayoritarias que constituían su identidad. Ahora esto cambia.

Así las administraciones, en nuestro caso de la cultura, deben responder y reflejar esta situación de diversas identidades culturales. No es de extrañar que en la Biblioteca de la ciudad de Salt antes citada existan libros de consulta y de préstamo en árabe.

Así cada ciudadano está inmerso en diversas culturas, que a su vez están sujetas a cambios. Son diversas pues las identidades culturales en cada territorio. Así las políticas culturales deben tener en cuenta esta cuestión fundamental y deben contribuir a establecer puentes de enlace entre las culturas de manera que sea posible la convivencia y el respeto a cada ciudadano. Siguiendo a Rubert de Ventós, el poder político puede adaptarse a esta situación o bien adaptar las identidades. Y las instituciones deben responder a esta situación de diversidad de los ciudadanos que gobiernan. Y las políticas culturales deben tener eso en cuenta, deben dar respuestas diversas a realidades di-

6 GIL CALVO, E.: «Convivencia de Culturas», *El País*, Madrid (4 de diciembre de 2002), p.12.

7 CASTELLS, M.: «Catalunya només serà una comunitat si construeix una nova cultura que assumeixi la diversitat», *El Periódico*, Barcelona (1 de febrero de 2005), 2005.



versas; pues las sociedades son plurales, y en un mismo territorio se dan distintas maneras de vivir, que deben aprender a convivir. La fortaleza de las instituciones políticas culturales de un territorio se mide por el mayor grado de heterogeneidad cultural que es capaz de contener.<sup>8</sup>

## Territorio

Si observamos las leyes de Patrimonio Cultural, tanto la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, como la Ley 3/1999, de 10 de marzo, del Patrimonio Cultural Aragonés, o las leyes de todas las comunidades autónomas, estas llevan implícito el concepto de territorio. Trataremos algunas consideraciones que definen este concepto.

Robert Ferras, dice en *División territorial e ideología: Un territorio no se reconoce si no emerge de una división de identidad*.<sup>9</sup>

Intentar describir un territorio sólo por su extensión y sus atributos no es suficiente. Son necesarias las imágenes, las representaciones, todo aquello que es ideología. Porque la ideología es un sistema de representaciones en el seno de una sociedad, con una finalidad práctica y según una lógica propia. Un territorio nos remite a un espacio, pero la ideología nos remite a un espacio mental, a los mapas mentales. Y esta ideología se manifiesta en las herencias culturales, que una memoria colectiva filtra y perpetúa, experiencias de la vida y el tiempo vivido. Es pues la identidad la que configura el territorio.

¿Y quién fija estos límites del territorio? Tenemos experiencias graves en el caso de África por ejemplo, donde la descolonización trazó desde Europa de manera casi geométrica los límites de los diversos países. Lo mismo ocurrió en Centroeuropa después de la Segunda Guerra mundial. Y hemos visto que no ha funcionado.

Debe ser la sociedad, la población, los habitantes de un territorio, los que a través de sus asociaciones y organizaciones populares deciden: cuál es la distancia máxima a recorrer por un ciudadano para gozar de una renta colectiva sea sanidad, enseñanza, etc., y en nuestro caso, cultural.<sup>10</sup> Así, la distancia máxima a recorrer define físicamente un territorio.

Así debemos buscar y construir un futuro no basado en una geografía que se estructura siguiendo modelos teóricos, macroeconómicos a menudo, o de otro tipo, y sí en una geografía en que la mayoría de la población podrá estructurar voluntariamente el territorio en beneficio propio.

Analizada desde un punto de vista histórico la organización territorial de diversos países como Francia, Italia y España, puede observarse que los territorios definidos a partir de la identidad, como hemos dicho al principio, coinciden casi siempre con las divisiones políticas que se suceden en la historia. Así la organización administrativa francesa en Departamentos ha resistido imperios, revoluciones, república. La organización territorial de los partisanos en Italia entre 1943 y 1945, tiene similitudes con las repúblicas históricas. Pierre Vilar ha relacionado la experiencia organizativa de los comités locales revolucionarios españoles de 1936 con las Juntas de 1808 y el cantonalismo de 1873. Estamos ante la identidad del territorio.

8 SUBIRATS, J.: «A l'entorn de Ciutat Vella. Identitats i diversitats a les ciutats», *Barcelona Metròpolis Mediterrània, Quadern*, 45, Barcelona (2001). SUBIRATS, J.: «Cultura...», *op. cit.*

9 FERRAS, R.: «Divisió territorial et ideologie», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, Barcelona, IEC, 1989, vol. 17, p. 23.

10 TULLA, A.: «Divisió territorial i repartiment de poder», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, Barcelona, IEC, 1989, vol. 17, p. 35.

La historia nos explica como la sociedad evoluciona sobre el territorio, y como el territorio es elemento condicionante y elemento condicionado de los procesos sociales, sujeto y objeto de los procesos sociales que tienen lugar en él. Y a partir de este conocimiento seremos capaces de dotarnos de los instrumentos necesarios para construir el futuro.<sup>11</sup>

*El territorio ha de ser considerado como el espacio de las relaciones que los hombres mantienen entre sí, como el espacio de las agrupaciones constituidas por la suma de relaciones que se establecen entre los núcleos habitados. Así, por ello, la relación sociedad-administración se produce, no por una cuestión jerárquica, y sí por las relaciones que se establecen en el territorio horizontalmente con la población.*<sup>12</sup>

El patrimonio cultural participa pues en la definición del territorio, pues es el resultado de la relación que se establece entre el hombre y el lugar, entre la comunidad y el territorio.

### Patrimonio natural

La preocupación de los países occidentales por preservar el patrimonio natural surge como una necesidad ante la destrucción.

Los desiertos, las tundras, las junglas, habitadas por escasa población, que siguen formas de vida y ritmos ancestrales, no se plantean la protección del patrimonio natural. Sólo los países industrializados y densamente poblados se plantean la protección del patrimonio natural. Buscan los componentes más valiosos, más únicos para protegerlos y calificarlos de patrimonio natural.

El resto del medio natural se concibe como recursos explotables y transformables. Esta es la realidad, a pesar que ahora se apunte hacia concepciones más cosmológicas.<sup>13</sup>

Así comienza, por una necesidad, la protección del patrimonio natural. En 1962 la Unesco formula la recomendación relativa a la protección de la belleza y del carácter de los lugares y de los paisajes; en 1971 se realiza en París el Consejo Internacional de Coordinación del Programa sobre el hombre y la Biosfera, y en 1975, la Convención de Ramsar protege las zonas húmedas de importancia internacional especialmente como refugio de aves acuáticas. Sirvan de ejemplo estos tres temas, a los que seguirá un amplio desarrollo legislativo hasta la actualidad, relacionando patrimonio cultural y natural.

Llegamos al Convenio Europeo del Paisaje de Florencia 2000, que define un concepto que va más allá del patrimonio natural: paisaje cultural. Por *paisaje* entiende cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos.

### Paisaje cultural

El paisaje cultural, resume e integra el patrimonio natural, el patrimonio cultural, tanto material como inmaterial y los trazos antropológicos, la manera de vivir, que caracterizan nuestra manera de ser.<sup>14</sup>

11 NEL-LO, O.: «El debat de l'organització territorial de l'Estat: del passat, fem-ne taula rasa?», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, Barcelona, IEC, 1989, vol. 17, pp. 53 y ss.

12 CASASSAS, L.: «Societat, espai i organització territorial en la realitat d'avui», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, Barcelona, IEC, 1989, vol. 17, p. 15.

13 MALLARACH, J.M.: *Criteris, mètodes i models per a l'avaluació del patrimoni natural*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2000; MALLARACH, J.M. (ed.): *Valores culturales y espirituales de los paisajes protegidos*, 2, UICN, Gerona, 2009.

14 CARBONELL, E.: «Prólogo» al libro de Lourdes Boix: *L'Alfoli i la festa de la sal a l'Escala*, l'Escala, 2007, p. 14. Citemos también con este concepto MADERUELO, J. (dir.): *Paisaje y Patrimonio*, Pensar el Paisaje 05, CDAN 2010, Madrid, 2010.

*Los paisajes culturales son el medio de comunicación entre el hombre y la naturaleza, la consecuencia directa de la interacción entre la geografía y el hombre que la ha modelado a partir de unos procesos culturales. Cuando una comunidad dotada de una cultura particular comparte los mismos valores en relación con el paisaje, la idea de paisaje se convierte en una construcción social. El análisis permanente y la interpretación del paisaje dan a la comunidad los elementos esenciales de su identidad.<sup>15</sup>*

Con estos dos textos nos acercamos al paisaje cultural cuyo concepto fue definido en el Convenio Europeo del Paisaje (Florenca 2000) que tiene sus orígenes en la Convención sobre la protección del patrimonio mundial cultural y natural, de la Unesco que se aprobó en París en 1972.

Como hemos dicho, en Florenca 2000 por *paisaje* se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos.

No hay paisaje sin hombre, porque es la mirada del hombre la que convierte la naturaleza en paisaje; convierte el territorio en paisaje y en paisaje cultural, pues es el hombre el que proyecta sobre el paisaje sus vivencias, el que lo conforma, el que le da significados. Significados que pueden llegar a proyecciones ideológicas del hombre sobre el paisaje, sobre el territorio.<sup>16</sup>

Los paisajes se crean, y se crean en las relaciones sociales y funcionan como partes de la totalidad social. El paisaje es también un espacio vivido. Existe una relación estrecha entre paisaje en tanto que espacio construido y paisaje en tanto que un espacio ideológicamente representado.<sup>17</sup> Las sociedades humanas han transformado a lo largo de la historia los originales paisajes naturales en paisajes culturales, caracterizados no sólo por una determinada materialidad (formas de construcción, tipos de cultivo), sino también por los valores y sentimientos plasmados en el mismo.<sup>18</sup> Es el hombre el que define el concepto de paisaje sobre el territorio.

La museóloga canadiense Anette Viel<sup>19</sup> nos define los lugares como receptores de patrimonialización y memoria. Y en nuestra observación de cada paisaje cultural intervienen tres procesos: la experiencia de los sentidos, al que sigue la experiencia del conocimiento para finalizar en una reflexión que nos lleva a tomar conciencia del lugar. Así llegamos a captar la conciencia del lugar, el *espíritu del lugar* siguiendo la terminología de A. Viel, cuando define la relación entre naturaleza, patrimonio y cultura. Esta idea clave está condensada en la frase que se empleó para difundir el Convenio Europeo del Paisaje, Florenca, 2000: *Paisaje es el reflejo de nuestro ser más íntimo*.

## Patrimonio es memoria. Identidad

Estamos, como hemos dicho, en una sociedad que tiende a la homología. Por otro lado, resultado de la inmigración, estamos ante una crecien-

15 AÑÓN, C.: «Compte rendu analytique de l'atelier international», en *World Heritage papers*, 7 (Cultural Landscapes: the challenges of Conservation), Ferrara (2002), p. 177. GENÍS, M.T.: *El valor cultural del paisatge*, Gerona, Universidad de Gerona, 2008.

16 MARTÍNEZ DE PISÓN, E.: «Paisaje, cultura y territorio», en NOGUÉ, J. (ed.): *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 327-337; PORRO, J.M.: «Patrimonio y cultura. Dos términos en interacción», *Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, año III, 12 (1995), pp. 27-31.

17 MITCHELL, D.: «Muerte en la abundancia: los paisajes como sistemas de reproducción social», en NOGUÉ, J. (ed.): *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 85-110.

18 NOGUÉ, J. (ed.): *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007. NOGUÉ, J.: «El paisaje como constructor social», en NOGUÉ, J. (ed.): *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 11-26.

19 VIEL, A.: «Quand souffle l'esprit des lieux», en *16th ICOMOS General Assembly and International Symposium: 'Finding the spirit of place – between the tangible and the intangible'*, Quebec, 2008.

te heterogeneidad de los ciudadanos en las poblaciones, sean urbanas o rurales, lo que nos da una creciente heterogeneidad cultural, que nos puede llevar a una desestructuración de la sociedad.

En un contexto de contradicción como el actual ¿tiene sentido hablar de identidades culturales y por lo tanto de diferencias? Evidentemente, la cultura se basa en una serie de representaciones que un colectivo o conjunto de individuos comparte. El hecho de compartir genera un mapa, un territorio. La cultura es memoria común, lengua, historia, tradiciones, y unas normas de comportamiento, códigos de conducta sociales, derechos y deberes, que permiten la convivencia.<sup>20</sup>

La sociedad está sujeta constantemente a cambios, con *inputs* culturales distintos cada vez, que se van sumando con el paso del tiempo. Ello nos lleva a poder decir que los individuos están sujetos a diversas culturas, o mejor a una cultura que va cambiando constantemente.

Cultura e identidad se manifiestan en el paisaje y este es el resultado de ambas. El paisaje es, así, un palimpsesto cuyas capas culturales, por no mencionar las geológicas, se superponen unas a otras para transformarlo en metáfora visual de la nación. Mireia Folch-Serra<sup>21</sup> utiliza el concepto de Cronotopo (del griego: *kronos* = tiempo y *topos* = espacio, lugar). Este término fue introducido en la crítica literaria, en los años 1920, por M. Bakhtine, que toma el término de la física y las matemáticas, y lo utiliza en sentido metafórico. El cronotopo o *tiempo-espacio* es una categoría de forma y de contenido basada sobre la solidaridad del tiempo y del espacio en el mundo real como en la ficción novelesca. La noción de cronotopo funde los *índices espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto*.<sup>22</sup> Así esta unión de tiempo y espacio en un paisaje cultural debe referirse a cada tiempo histórico.

En este paisaje cultural confluyen también los paisajes sonoros (el sonido forma parte también del paisaje), junto a los paisajes visuales, y donde los olores también se manifiestan. Todos los sentidos deben aplicarse al paisaje cultural. Son distintos los olores, los sonidos, etc., según donde estamos. Y el conjunto forma parte de nuestras vivencias, de nuestras percepciones que definirán el paisaje cultural concreto donde nos hallamos. Podríamos poner muchos ejemplos que están en la experiencia y en las vivencias de cada uno de nosotros en cada momento histórico.

La memoria es el elemento vertebrador de una colectividad, y en ella descansa su identidad. Y el patrimonio cultural con toda su complejidad, es el testimonio de esta memoria. El Patrimonio tiene un papel fundamental en la preservación de la memoria. Así por ejemplo, el *National Trust* de Gran Bretaña, define su actuación como *la transmisión del pasado al futuro para transferir el máximo de elementos significativos*.

La visión global del Patrimonio debemos leerla desde la identidad, pues es la vinculación del patrimonio al territorio la que nos lleva indefectiblemente al concepto de identidad.

Pero nos equivocáramos si construyéramos nuestra identidad solo tomando unos momentos concretos de nuestra historia y no fuéramos capaces de incorporar el momento actual con todo lo que comporta de realidad y de cambio. En la contemporaneidad también está la identidad.

El patrimonio cultural y natural de un territorio, el paisaje cultural, participa en la definición de la identidad de los habitantes de este territorio en cada momento hasta hoy, porque explica sus relaciones humanas en la historia, y en el presente.

20 SUBIRATS, J.: *op. cit.*, 2002; VV. AA., *Cultura és memòria*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1998. WEBER, R.: *Forum. La cultura en el món que ve*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2001.

21 FOLCH-SERRA, M.: «El paisaje como metáfora visual: cultura e identidad en la nación posmoderna», en NOGUÉ, J. (ed.): *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 137-159.

22 GARDES-TAMINE, J. / HUBERT, M.C.: *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, pp. 35-36.



Hemos de priorizar nuestro paisaje cultural como un bien colectivo, y hemos de hacer que las actuaciones que la actualidad comporta sobre el territorio, garanticen su salvaguarda. Y a poder ser reformar los errores cometidos. Pues nuestro paisaje cultural será el que nosotros queramos que sea.<sup>23</sup>

Esta visión conjunta del patrimonio cultural y natural nos debe hacer modificar los planteamientos legislativos y de actuación sobre el territorio, sea en las infraestructuras viarias, en el urbanismo, la arquitectura, la sanidad, la educación, en todos los aspectos, y también en los culturales con toda su amplitud. Siempre el análisis y la valoración global es mayor que la suma de las partes que la componen, y los criterios que determinan la valoración del paisaje cultural serán los que deberán determinar nuestra actuación.

23 CARBONELL, E.: «A l'entorn del paisatge cultural», *Mnemòsine*, 6, Barcelona (2010-2011), p. 9.



# 15

**RAFAEL CÓMEZ RAMOS**

Universidad de Sevilla

**Huellas artísticas  
de la última Sevilla  
almohade**

Las excavaciones arqueológicas realizadas en Sevilla durante la última década nos permiten plantear, desde el punto de vista del historiador del arte, el desarrollo de la fase final del arte almohade en al-Andalus en la primera mitad del siglo XIII. Nuestra intención en las páginas que siguen es aunar ciertos datos proporcionados por la arqueología con otros restos que, si bien no son desconocidos para algunos investigadores, por otra parte, permanecen inéditos hasta la fecha, con objeto de presentar el último momento creador del arte andalusí, capaz de generar en Sevilla monumentos tales como la Torre del Oro.<sup>1</sup>

Hace unos años Pavón Maldonado afirmaba que *el problema de los edificios mudéjares sevillanos del siglo XIV es que, a diferencia de los granadinos coetáneos, no cuentan con un firme respaldo del siglo XIII, dejándonos la duda de si lo que hemos llamado regresión para el siglo XIV está ocultando ejemplares edificios desaparecidos de la ciudad, árabes o mudéjares, de los reinados de Fernando III y Alfonso X.*<sup>2</sup> Ciertamente esos edificios existen aunque, en algunos casos, aparecen encubiertos por construcciones modernas que reutilizaron, posteriormente, las estructuras medievales. No suelen ser conocidos por lo general y la mayoría de las veces resultan difíciles de visitar.<sup>3</sup> En este sentido hay que recordar asimismo dos fundaciones monásticas parte de cuyos muros se sospecha que procedían de anteriores edificios almohades, como se ha podido constatar en el muro exterior del refectorio del convento de San Agustín de Sevilla<sup>4</sup> o en los muros exteriores de

1 CÓMEZ RAMOS, R.: «Historia del Arte y Arqueología en los nuevos hallazgos del Alcázar de Sevilla», *Archivo Hispalense*, 273-275, Sevilla (2007), pp. 313-334; ALMAGRO, A.: «Los Reales Alcázares de Sevilla», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.): *Arte andalusí*, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 155-185; TABALES RODRÍGUEZ, M.A.: *El Alcázar de Sevilla: reflexiones sobre su origen y transformación durante la Edad Media: memoria arqueológica 2000-2005*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2010; CÓMEZ RAMOS, R.: «La Torre del Oro de Sevilla, revisitada», *Archivo Hispalense*, 276-278, Sevilla (2010), pp. 237-265; *Ibidem*: reseña a TABALES RODRÍGUEZ, M.A.: *El Alcázar de Sevilla...*, op. cit.; *Archivo Hispalense*, 282-284 (2010), pp. 519-523.

2 PAVÓN MALDONADO, B.: *Tratado de arquitectura hispano-musulmana. III. Palacios*, Madrid, 2004, p. 576.

3 CORZO SÁNCHEZ, R.: «Al-Qasr al-Zahi. El Alcázar de la Prosperidad», *Temas de Estética y Arte*, XX (2006), pp. 31-64; CÓMEZ RAMOS, R.: «Las casas del infante don Fadrique y el convento de Santa Clara en Sevilla», *Historia, Instituciones, Documentos*, 34 (2007), pp. 95-116; COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A.: «El modelo meridional: Sevilla», *XXXIII Semana de Estudios Medievales. Estella*, 2006, Pamplona, 2007, pp. 591-527.

4 MURILLO DÍAZ, M.T. / CAMPOS CARRASCO, J.M.: «Excavación de una casa mudéjar en el casco urbano de Sevilla», *I Congreso de Arqueología Medieval*, Huesca, 1984, pp. 703-716; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.: «El refectorio de San Agustín y la asimilación del gótico en Sevilla», *Archivo Hispalense*, LXXV, 1992, pp. 109-129.



la sala capitular del monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce.<sup>5</sup> No obstante, a pesar de lo mucho excavado en los últimos años, como afirma Magdalena Valor, uno de los problemas más graves que afectan a la arqueología urbana en Sevilla consiste no sólo en la falta de centralización de datos obtenidos sino también en *la excesiva inexperiencia de algunos arqueólogos, lo que les hace difícil interpretar sus resultados*.<sup>6</sup>

## I

En primer lugar, comenzando por los denominados *Baños de la Reina Mora*, cuya ubicación al NO de la ciudad avala su cronología tardía, hemos de mencionar, previamente, su situación urbana ya que la trama ortogonal del barrio de San Vicente abona la hipótesis de un trazado posterior a la conquista de la ciudad en 1248,<sup>7</sup> debido concretamente al repartimiento alfonsí,<sup>8</sup> sin embargo, las distintas intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en la zona se inclinan por la formación de su trama regular en retícula durante el período almohade.<sup>9</sup> Hay que destacar que esta zona se distinguía del núcleo urbano tradicional por un marcado carácter rural entre huertas y jardines en un ambiente con edificios que nos podrían recordar las ilustraciones del libro *Bayad wa-Riyad*,<sup>10</sup> no obstante, no se ha podido determinar exactamente la cronología de su diseño ortogonal.<sup>11</sup> El barrio de San Vicente contaba con la presencia del mayor edificio balneario de la Sevilla islámica, el *hamman* conocido desde antiguo como *Baños de la Reina Mora*,<sup>12</sup> en calles aledañas a la parroquia de San Vicente, donde se situaba probablemente el *masjid* o mezquita de este barrio aun cuando no existan datos arqueológicos al respecto.<sup>13</sup>

Los llamados *Baños de la Reina Mora* poseen una larga historia de ocupación, reutilización, abandono y lamentable olvido. Este gran edificio, que ocupaba toda una manzana, se encuentra en la calle Baños s/n, contiguo a la capilla de la Vera Cruz de la calle Jesús y colindante con las

5 CÓMEZ RAMOS, R.: «La arquitectura sevillana en tiempos de Guzmán el Bueno», *Actas Simposio San Isidoro del Campo, 1301-2002*, Junta de Andalucía, 2004, p. 159; RESPALDIZA LAMA, P.: «El monasterio de San Isidoro del Campo», *Laboratorio de Arte*, 9, Sevilla (1996), pp. 23-47.

6 VALOR PIECHOTTA, M.: «Estado de la investigación histórico-arqueológica de Sevilla en época andalusí», *Xelb*, 9 (Actas do 6º Encontro de Arqueologia do Algarve 'O Gharb no al-Andalus: síntesis e perspectivas de estudo', Homenagem a José Luís de Matos, Silves, 23-25 de Outubro 2006), p. 298. Para una visión general de la problemática de la arqueología medieval en Sevilla a fines del siglo XX, véase VALOR PIECHOTTA, M. / VERA REINA, M.: «Sevilla: la Arqueología de la ciudad medieval», en CARA, L. (ed.): *Ciudad y territorio en al-Andalus*, Granada, 2000, pp. 193-217.

7 COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A.: *Sevilla en la Baja Edad Media. La ciudad y los hombres*, Sevilla, 1977; POZO, A. / BECERRA, J / CANO, L.: «Evolución del plano catastral del Barrio de San Vicente de Sevilla: un ejemplo, la manzana del convento de Santa Clara», *Revista de la Universidad Complutense*, XXVIII, Madrid (1979), pp. 293-308.

8 CÓMEZ RAMOS, R.: «El urbanismo alfonsí», *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, VII (2010-2011), pp. 59-60.

9 VERA REINA, M.: «Urbanismo medieval en la ciudad de Sevilla. El barrio de San Vicente», *II Congreso de Arqueología Medieval española*, Madrid, 1987, pp. 203-211.

10 ETTINGHAUSEN, R. / GRABAR, O.: *The Art and Architecture of Islam: 650-1250*, Hardmonsworth, 1987, p. 163; KHEMIR, S.: «Manuscrito del Hadit Bayad wa-Riyad», en DODDS, J.D. (ed.): *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992, pp. 312-313; CÓMEZ RAMOS, R.: «La introducción en Sevilla del arte europeo: la torre de don Fadrique», en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (coord.): *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, Sevilla, 1998, Madrid, 2000, p. 664.

11 JIMÉNEZ SANCHO, A.: «La formación de los barrios de San Vicente y San Lorenzo de Sevilla», *Archivo Hispalense*, 273-275, Sevilla (2007), p. 175.

12 GONZÁLEZ, J.: *Repartimiento de Sevilla*, I, Madrid, 1951, p. 524.

13 JIMÉNEZ, A.: «Mezquitas de Sevilla» en VALOR PIECHOTTA, M. (coord.): *El último siglo de la Sevilla islámica, 1147-1248*, Sevilla, 1995, p. 152.

casas núms. 14-16 de la calle Miguel del Cid. Según Julio González, es posible que estos baños sean los mismos que los llamados de don Fadrique, donados por Alfonso X a la catedral en 1278, pues en 1398 seguían llamándose así y estaban en la collación de San Vicente, junto a unas tiendas y calle.<sup>14</sup> La primera referencia histórica se halla en la relación que hace el cronista Morgado.<sup>15</sup>

Fueron monjas agustinas las que ocuparon el edificio transformándolo en el convento del Dulce Nombre de Jesús, destinado a recoger mujeres públicas desde 1550 hasta que fue suprimido por orden gubernamental en 1837.<sup>16</sup> El edificio sirvió de casa de vecinos para devenir finalmente en Comandancia General de Ingenieros desde 1876 hasta 1976 en que fue derribado parcialmente, dejando el patio principal y dependencias anejas, que hasta la década de 1990 fue refugio de marginados. Con objeto de dar licencia a la construcción de un grupo de viviendas, la Comisión Provincial de Patrimonio Histórico-artístico encargó a Fernando Fernández Gómez y a Juan Campos Carrasco en 1984 unos trabajos de prospección en el solar por si se encontraban restos dignos de ser conservados. Entonces fue localizado *en un aceptable estado de conservación* un aljibe formado por una serie de depósitos abovedados en forma de U, entre cuyos brazos se abría un pozo que debió sostener la noria que lo surtía. Una escueta descripción del edificio y un plano del mismo daban a conocer la importancia del singular *hamman*.<sup>17</sup>



fig 1. Hamman llamado Baños de la Reina Mora, Sevilla.

14 GONZÁLEZ, J.: *Repartimiento*, op. cit., pp. 524 y 522-523.

15 MORGADO, A.: *Historia de Sevilla, en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas, y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundacion hasta nuestros tiempos*, Sevilla, 1587, f. 155r-v.

16 GESTOSO, J.: *Sevilla monumental y artística*, III, Sevilla, 1892, pp. 444-445.

17 FERNÁNDEZ GÓMEZ, F. / CAMPOS CARRASCO, J.M.: «Panorama de la arqueología medieval en el casco antiguo de Sevilla», *I Congreso de Arqueología Medieval*, Huesca, 1984, pp. 42-43.



El núcleo central del edificio lo constituía el patio central, antiguo claustro del convento, rodeado de galerías cubiertas por bóvedas de cañón rebajadas con lucernas estrelladas y ha sido siempre interpretada como la sala intermedia o *al-bayt al-wastani*, sala del agua templada. La primitiva bóveda –posiblemente esquifada de cuatro paños– se derribaría originando este espacio que se convirtió en exótico claustro monacal conformado por cuatro arcos de medio punto al N y tres del mismo tipo a E y O en los lados menores, sostenidos por columnas de mármol con capiteles de mocárabes [fig. 1].

Exceptuando tres columnas las once restantes tienen una base consistente en un toro y una moldura cóncava en escocia. En total son catorce capiteles de mármol iguales en el patio central y otros dos semejantes de ábaco más desarrollado y entregados al muro en la entrada a una de las dependencias contiguas. Salvo tres, estos capiteles muestran collarino, astrágalo liso y ocho concavidades o alvéolos –los llamados mocárabes– que constituyen el cuerpo del capitel que queda rematado por un ábaco con salientes rectos en medio de sus cuatro lados y perfil en nacela que le da aspecto de cimacio corintio al cuerpo cuadrado superior, y que pueden datar del primer tercio del siglo XIII.<sup>18</sup> Aunque no de las mismas características existe otro capitel parecido en el patio de una casa de la calle Rodríguez Marín,<sup>19</sup> frontera a la parroquia de san Ildefonso, que se trata probablemente de uno de los baños donados en el Repartimiento de la ciudad a la reina doña Juana, en uso en el siglo XVI, y mencionados por Ortiz de Zúñiga.<sup>20</sup>

En el primer estudio completo del edificio que se realiza en 1995 ya se destaca la carencia de *un volumen importante de información para interpretar y comprender correctamente el baño y el funcionamiento de cada uno de sus elementos.*<sup>21</sup> No obstante, señalaban en el sector septentrional lo que constituiría, probablemente, la sala del agua caliente o *al-bayt al-sajun*, en una de cuyas bóvedas se encuentra un paño de *sebka* de diseño similar a los de la Giralda y el Patio del Yeso del Alcázar, lo cual permite darle al edificio una data posterior a 1198, aun cuando no estamos de acuerdo en que esta habitación norte haya sido la sala fría o *al-bayt al-barid*, pues su situación facilitaría el abastecimiento de leña para el horno mientras que la entrada se haría por el sector oriental. Suponen estos autores que los arcos originales de la sala del agua templada convertida en patio fueran tímidos, siendo reformados al transformarse en claustro del convento,<sup>22</sup> sin tener en cuenta que en muchos baños andalusíes los arcos que conforman el *bayt al-wastani* son también como estos, de medio punto.<sup>23</sup>

La propia disposición del *hamman* en ángulo vertebrado por la sala del agua templada como el baño de la judería de Baza nos confirma que la actual iglesia fuese el lugar donde se encontraba el *bayt al-maslaj*. Más aún si recordamos la descripción antes mencionada de Morgado, quien al hablarnos de aquel suntuoso y magnífico edificio de baños, refiere *en su primera forma una alcoba*

18 CÓMEZ RAMOS, R.: «Capiteles hispanomusulmanes de los siglos XII y XIII», en VALOR PIECHOTTA, M. (coord.): *El último siglo...*, op. cit., p. 317.

19 COLLANTES DE TERÁN DELORME, F. / GÓMEZ ESTERN, L.: *Arquitectura civil sevillana*, Sevilla, 1976, fig. 667.

20 ORTIZ DE ZUÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, I, Madrid, 1795 (ed. 1978), p. 144.

21 AMORES CARREDANO, F. / VERA REINA, M.: «El baño de la Reina Mora», en VALOR PIECHOTTA, M. (coord.): *El último siglo...*, op. cit., p. 250.

22 *Ibidem*: p. 158. Véanse distintos paños de *sebka* del siglo XIII en NAVARRO PALAZÓN, J. / JIMÉNEZ CASTILLO, P.: «La decoración almohade en la arquitectura doméstica: la casa núm. 10 de Siyasa», en NAVARRO PALAZÓN, J. (ed.): *Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII y XIII*, Barcelona, 1995, p. 126.

23 Véase VILCHEZ, C.: *Baños árabes*, Diputación de Granada, 2001, *passim*; NAVARRO PALAZÓN, J. / JIMÉNEZ CASTILLO, P.: «Arquitectura del baño andalusí. Notas para su comprensión y estudio», en IGLESIAS, J.M. (ed.): *XIX Curso. El Patrimonio Histórico*, Universidad de Cantabria, Santander-Reinosa, 2009, pp. 71-113.

que por su curiosidad y galana obra mosaíca sirve de graciosa iglesia.<sup>24</sup> A ello se añade el arco de yeserías que apareció durante la restauración del tejado de la iglesia.

Estas yeserías no han sido nunca estudiadas ni publicadas. Se encuentran en la parte superior del muro de la cabecera plana de la iglesia a la altura de la escalera que accede al piso alto de las dependencias de la Hermandad de la Vera Cruz. Constituyen un arco angrelado que se adentra bajo la superficie del muro y que por su altura nos inclina a pensar en una composición parecida a la del acceso al salón norte de Santa Clara de Murcia. Es decir, la que Navarro Palazón denomina fachada unipartita, compuesta por dos cuerpos netamente diferenciados, el inferior, constituido por un arco con su correspondiente alfiz y el superior, formado por una galería enana enmarcada asimismo en su alfiz.<sup>25</sup> Resto de esta supuesta galería sería el arco con yeserías conservado. Siendo así tiene mayor explicación la descripción de Morgado respecto a la antigua iglesia, que recordaría algo semejante al presbiterio de la primitiva iglesia del convento de San Francisco en la Alhambra de Granada. Sin embargo, la prolongada moldura lobulada del arco podría entenderse como perteneciente al arco principal mientras el resto de la mayor parte de yesería conservada que se adentra bajo la superficie del muro, significaría el paño correspondiente a la colateral albanega. De cualquier modo, la moldura lobulada que corre sobre el angrelado recuerda el que existió en el arco de la alcoba occidental del salón sur de Santa Clara de Murcia.<sup>26</sup> No obstante lo fragmentario del arco y su ocultación bajo el muro, parece ser que estuvo policromado en rojo y verde, y el diseño y composición de sus palmetas almohades en curvas y contracurvas que se enroscan entre sí para



fig. 2. Yeserías de un arco del hamman llamado Baños de la Reina Mora, Sevilla.

24 *Vid. supra* n. 15.

25 NAVARRO PALAZÓN, J.: «Un palacio protonazari en la Murcia del siglo XIII: al-Qasr al-Sagir», en *ibidem*: *Casas y palacios...*, *op. cit.*, pp. 191 y 185.

26 *Ibidem*: p. 195.



fig. 3. Arco almohade del siglo XIII. Museo Arqueológico de Sevilla.

unir sus puntas en una forma de conopio recuerda sobremanera las yeserías del paño central en el cuerpo superior de la portada de acceso al salón norte del mencionado convento murciano<sup>27</sup> [fig. 2].

Curiosamente, dentro del Alcázar del rey Don Pedro I, en la bóveda de espejos del pasillo que comunica el vestíbulo con el Patio de las Doncellas, podemos contemplar unas yeserías del estilo de las que hemos comentado con similar diseño y organización, arrancando de pequeñas veneras que superpuestas a una cadeneta de lazo almohade sobre friso de inscripción nesjí, delimitan el arranque de la bóveda. Este espacio rectangular formando un ángulo en L en conexión con dos espacios cuadrados cubiertos por bóvedas de mocárabes es considerado por Rafael Manzano como vestigio del antiguo edificio almohade.<sup>28</sup>

Este tipo de yeserías almohades tardías debió proliferar en la decoración de las casas sevillanas a partir del momento de expansión urbana de fines del siglo XII y sólo tiene un buen ejemplo aunque sea disminuido en los pequeños fragmentos procedentes de la mezquita aljama de Sevilla, hallados durante la excavación arqueológica del Pabellón de Oficinas de la catedral de Sevilla, en el lugar conocido como Patio de los Limoneros, formando parte de los rellenos de colmatación y subida de cotas entre la qibla y la muralla de la mezquita. A pesar de lo fragmentario de este hallazgo puede comprobarse el diseño de los lóbulos, las palmetas digitadas y emparejadas que fueron relacionadas con las yeserías antes mencionadas del salón norte de Santa Clara de Murcia.<sup>29</sup>

Por otra parte, las excavaciones realizadas en el monasterio de San Clemente de Sevilla proporcionaron también restos de unas yeserías constituidas por palmetas dobles en una disposición semejante a la que hemos descrito en los *Baños de la Reina Mora* y como vemos también en el convento de Santa Clara de Murcia, además de caracteres epigráficos en nesjí almohade. Aun cuan-

27 *Ibidem*: p. 189, figs. 122 y 123.

28 MANZANO MARTOS, R.: «El Alcázar de Sevilla: Los palacios almohades», en VALOR PIECHOTTA, M. (coord.): *El último siglo...*, *op. cit.*, p. 119.

29 HUARTE CAMBRA, R.: «Fragmentos de yeserías relacionadas con la aljama almohade de Sevilla», *Laboratorio de Arte*, 14, Sevilla (2001), pp. 181-196.

do fue clasificada en época cristiana, *en cualquier momento entre los siglos XIV y XV*,<sup>30</sup> parece evidente que estos restos pertenecían al palacio almohade allí ubicado antes de la fundación del monasterio.

Abundando en estos restos islámicos del último arte almohade en Sevilla, hemos de recordar un arco angrelado que, perdida la decoración de sus albanegas, apareció en la galería sur del convento de Santa Clara de Sevilla, es decir, en el ámbito del palacio almohade donado en el Repartimiento al infante don Fadrique.<sup>31</sup> Y por otra parte, un arco del mismo tipo, clasificado en el siglo XIII, con decoración de lazo en la albanega izquierda y una mano de Fátima en la contraria –que fue desmontado de una casa del centro de Sevilla a principios del siglo XX– sin que tengamos más información sobre ello, se conserva en el Museo Arqueológico de Sevilla<sup>32</sup> [fig. 3].

## II

En segundo lugar, el otro edificio almohade se sitúa en el corazón de la antigua medina, próximo a la mezquita aljama de Ibn Adabbás, y ha merecido aún menos atención por parte de la historiografía sin que haya sido realizada allí ninguna prospección arqueológica.

Se trata de la casa nº 8 de la calle San Isidoro que va desde la plazuela de dicha iglesia parroquial hasta su encuentro con la calle Francos, antigua vivienda que fue donada por su propietario a Unicef. Es esta una calle de paso para quienes procedentes de la calle Abades –comienzo de la *hara mayur*– deseen llegar a la plaza del Salvador, lugar de la antigua mezquita aljama de Ibn Adabbás y sus zocos de los que nos quedan vestigios en el moderno nomenclátor hispalense: plaza del Pan, plaza de la Pescadería, Alcaicería, Herbolarios, etc. Habitada antaño por miembros de la nobleza y comerciantes, González de León menciona sólo sus hermosas y cómodas casas.<sup>33</sup> Sabemos que en septiembre de 1336, se arrendaba un horno en la collación de San Isidoro,<sup>34</sup> que debe ser el que estuvo en uso en esta calle hasta ser derribado en los años setenta del siglo XX. La primera descripción que conocemos es la de Francisco Collantes de Terán: *Portada con escudo de armas sobre dintel. El acceso a la casa es un largo pasadizo al final del cual se encuentra la vivienda, en la que se encuentra un arco almohade*.<sup>35</sup>

Tras el portón de entrada al zaguán que cierra una cancela, comienza un prolongado pasillo hasta llegar a una segunda cancela que da paso al patio de la casa. Tanto las arquerías sobre columnas y la decoración de yeserías renacentistas como la chimenea que se encuentra al fondo del salón principal revelan la transformación de un edificio medieval en el siglo XVI, como ocurre en tantos ejemplos sevillanos, partiendo de las paradigmáticas Casa de Pilatos, Casa de las Dueñas

30 VERA, E.: «Yeserías», en TABALES, M.A. (dir. y coord.): *El Real Monasterio de San Clemente. Una propuesta arqueológica*, Sevilla, 1997, pp. 204–210. Hacia los años sesenta del siglo XIII, se encontraba en fase de consolidación, tomando forma el edificio monástico. Véase BORRERO, M.: *El Real Monasterio de San Clemente. Un monasterio cisterciense en la Sevilla medieval*, Sevilla, 1991, pp. 42–43.

31 CÓMEZ RAMOS, R.: «Las casas del infante don...», *op. cit.*, p. 113.

32 *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla, II. Salas de Arqueología Romana y Medieval* (3ª ed.), Madrid, 1980, p. 199.

33 GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de Sevilla*, Sevilla, 1839, p. 337; COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A.: *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1993, pp. 317–318.

34 BALLESTEROS, A.: *Sevilla en el siglo XIII*, Madrid, 1913, p. CCCVI.

35 COLLANTES DE TERÁN DELORME, F. / GÓMEZ ESTERN, L.: *Arquitectura civil sevillana...*, *op. cit.*, p. 363; *Ibidem: Contribución al estudio de la topografía sevillana en la Antigüedad y en la Edad Media*, Sevilla, 1977, p. 114.



fig. 4. Arcos del patio trasero de la casa núm. 8, de la calle de San Isidoro, Sevilla.

y Casa de los Pinelo<sup>36</sup> y que fue, posteriormente, muy remodelado en el siglo XX. Entre el patio mencionado y el salón principal se encuentra un pequeño patio trasero que conforman dos elevados arcos de herradura apuntados construidos en ladrillo con impostas en forma de nacela y contiguos [fig. 4] sin que sepamos cuál haya sido su forma o función anterior. Curiosamente, unos arcos de herradura apuntados de semejante altura y disposición que estos aparecieron en el ángulo oriental del testero norte del palacio almohade de la Casa de Contratación de Sevilla, como puede observarse en una fotografía realizada cuando ocurrió el hallazgo del interesante patio<sup>37</sup> [fig. 5]. Semejantes a estos en menor escala son los arcos ciegos resultantes del entrecruzamiento de arcadas decorativas del muro divisorio del patio del León de acceso al patio de la Montería del Alcázar de Sevilla.<sup>38</sup>

Ciertamente, el largo corredor desde la puerta de la calle hasta el patio de la casa representa un estrecho y prolongado adarve como otros que existen en las calles Francos y Placentines. Sobre el acceso al patio principal, es decir, el que cierra la segunda cancela se levanta una elevada torre de planta cuadrada que es visible en el paisaje urbano desde el campanario de la Giralda. Se accede a ella a través de la azotea del segundo piso de la casa y ha sido vaciada en su interior, por lo cual se sube a la azotea de la to-

36 LLEÓ CAÑAL, V.: *La Casa de Pilatos*, Madrid, 1998; FALCÓN MÁRQUEZ, T.: *El Palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI*, Sevilla, 2003; *Ibidem: La Casa de Jerónimo Pinelo, sede de las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes*, Sevilla, 2006.

37 Sobre el patio de la Casa de Contratación véase MANZANO MARTOS, R.: «Casas y palacios en la Sevilla almohade», *Casas y palacios...*, *op. cit.*, pp. 315-352; VIGIL-ESCALERA PACHECO, M.: *El jardín musulmán de la antigua Casa de Contratación de Sevilla. Intervención arquitectónica*, Sevilla, 1992; *Ibidem: «Un prototipo sevillano de jardín islámico», Aparejadores*, 67 (2004), pp. 64-70; *Ibidem: «Jardín lineal versus jardín de crucero», Boletín de Bellas Artes*, XXXV, Sevilla (2005), pp. 267-284; ALMAGRO, A.: «Una nueva interpretación del patio de la Casa de Contratación del Alcázar de Sevilla», *Al-Qantara*, XXVIII (2007), pp. 181-228.

38 TABALES RODRÍGUEZ, M.A.: «Algunas notas sobre fábricas murarias almohades en Sevilla», en VALOR PIECHOTTA, M. (coord.): *Los Almohades. Su patrimonio arquitectónico y arqueológico en el Sur de Al-Andalus*, Sevilla, 2004, p. 84.

re por una escalera exterior a ella. Su cara meridional aparece en ladrillo visto y con un hueco apuntado bajo arco polilobulado cuya clave enlaza con el marco del alfiz. El arco polilobulado apoya en columnillas de mármol blanco con sus basas y capitelillos de castañuelas, añadidos probablemente en el momento de transformación de la casa [fig. 6]. Aun cuando puede parecer mudéjar, hemos de considerar, en este sentido, los arcos polilobulados enmarcados por alfices que aparecen en el cuerpo alto de la fachada meridional de la Puerta del Perdón que mira hacia el *sahn* de la mezquita aljama de Sevilla, como puede comprobarse en una vieja fotografía anterior a su restauración.<sup>39</sup> Este cuerpo superior de la Puerta del Perdón que no es tenido en cuenta en las infografías de Antonio Almagro que ilustran el capítulo de Alfonso Jiménez sobre las mezquitas almohades,<sup>40</sup> debía haber considerado un consecuente del mismo cual es el cuerpo alto coronado de merlones de gradas, como en Sevilla, de la puerta principal de la mezquita de los Andaluces en Fez, obra del cuarto califa almohade Muhammad an-Nasir entre 1203 y 1207,<sup>41</sup> por tanto, muy próxima a la culminación de la aljama almohade de Sevilla y un testimonio importante para una crítica de autenticidad.



fig. 5. Patio de la Casa de Contratación de Sevilla, en los días de su descubrimiento.

39 RAMÍREZ DEL RÍO, J.: «La arquitectura religiosa de Isbiliya almohade según las fuentes árabes, en *Sevilla almohade...*, op. cit., p. 81.

40 JIMÉNEZ MARTÍN, A.: «Las mezquitas», en *Sevilla almohade*, Sevilla / Rabat, 1999, pp. 89-105.

41 TERRASSE, H.: *La Mosquée des Andalous à Fès*, Paris, s.a., p. 11, láms.. XVII y XVIII.

Aun cuando la torre está muy transformada no consideramos que su estructura muraria pueda ser *un verdadero elemento defensivo* como sostiene Ramón Corzo, quien observa en la distancia de unos 110 metros desde el muro de la quibla de la aljama de Ibn Adabbas una alineación de medianeras en la manzana delimitada al sur de esta casa que le da pie para situar un hipotético alcázar emiral, el denominado *palacio de Umayya*, en este sector de la ciudad.<sup>42</sup> Lo cierto es que esta ubicación próxima a la mezquita aljama explicaría la denominación de *los dos hermanos* que al-Bakri, al-Himyari y al-Maqqari dan a las dos alcazabas de Sevilla, es decir, esta de Umayya y el Dar al-Imara de Abd al-Rahman III, posterior al 913.<sup>43</sup> Aun cuando se han realizado diversas excavaciones en el centro de la ciudad en la segunda mitad del siglo XX,<sup>44</sup> en el sector que nos ocupa sólo nos consta la excavación de la casa núm. 26 de esta calle de San Isidoro donde apareció una alberquilla almohade. Las más recientes han sido las efectuadas en el subsuelo de la iglesia colegial del Salvador, obteniendo datos de su mezquita.<sup>45</sup> No obstante, resulta escaso el conocimiento de su entorno donde consta hubo *una mezquita de los muertos* que debía ser defendida de los vendedores intrusos, según refiere Ibn Abdún.<sup>46</sup> Sin embargo, Julio González menciona unos baños *en la cal de Francos*, junto a *una torre moruna y una zawiya*<sup>47</sup>, que bien pudieran ser esta que ocupa nuestra atención. No conocemos nada acerca de estos edificios en Sevilla salvo los restos aparecidos bajo la casa de Miguel de Mañara, que por su pileta y letrinas fueron calificados entonces indeterminadamente como edificio público, madraza o zawiya,<sup>48</sup> y sin que se haya hecho siquiera una prospección arqueológica en la casa de San Isidoro núm. 8, no tenemos más elementos de juicio para considerar que allí haya existido una zawiya.

Finalmente, es claro que a ningún conocedor del tejido urbano de Sevilla pasa desapercibido que es más lo que perdura que lo que se destruye.<sup>49</sup> Los planos evidencian que las habitaciones principales que se sitúan en las crujiás de fachada ofrecen formas irregulares, lo cual demuestra que se adaptaban a la línea preexistente y, como afirma Antonio Collantes de Terán, se puede comprobar la continuidad o reutilización de muros anteriores,<sup>50</sup> como han mostrado en diversas ocasiones las excavaciones arqueológicas.

Si esto es así, parece tener sentido nuestra hipótesis de la pervivencia de parte del último palacio almohade bajo el Alcázar de Pedro I, es decir, la yuxtaposición y superposición de palacios tropezó en algún momento con la reutilización de elementos arquitectónicos anteriores, como arque-

42 CORZO SÁNCHEZ, R.: «Al-Qasr al-Zahí...», *op. cit.*, pp. 38-39.

43 VALENCIA RODRÍGUEZ, R.: *El espacio urbano de la Sevilla árabe*, Sevilla, 1988, pp. 254 y 276.

44 COLLANTES TERÁN DELORME, F.: *Contribución al estudio de la topografía sevillana...*, *op. cit.*; CAMPOS CARRASCO, J.: *Excavaciones arqueológicas en la ciudad de Sevilla. El origen prerromano y la Hispalis romana*, Sevilla, 1986; CORZO SÁNCHEZ, R.: «Sobre la topografía de Hispalis», *Boletín de Bellas Artes*, XXV (1997); *Arqueología urbana en Sevilla, 1944-1990*, p. 76.

45 MENDOZA, F.: *La Iglesia del Salvador de Sevilla. Biografía de una Colegiata. Historia, Arquitectura y Restauración*, Sevilla, 2008, pp. 59-83.

46 GARCÍA GÓMEZ, E. / LÉVI-PROVENÇAL, E.: *Sevilla a comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn Abdun*, Sevilla, 1992, pp. 86-87. Debido a este pasaje de Ibn Abdún y al hecho de que la mezquita de los muertos de la al-Qarawiyyin de Fez sea la más antigua conocida en el Islam de Occidente, Lévi-Provençal se planteaba si estas *musalla al-djanaiz* anexas a las mezquitas aljamas no hayan sido creación de los Almorávides, dado que no existen como tales en Oriente. Cf. TERRASSE, H.: *La Mosquée des Andalous à Fès...*, *op. cit.*, p. 23, n. 3.

47 GONZÁLEZ, J.: *Repartimiento...*, *op. cit.*, p. 524.

48 OJEDA CALVO, R.: «Un edificio islámico en el solar de la Casa de Mañara», en *Restauración Casa-palacio de Miguel de Mañara*, Sevilla, 1993, p. 132; *Ibidem*: «Un edificio almohade bajo la Casa de Miguel de Mañara», en VALOR PIECHOTTA, M. (coord.): *El último siglo...*, *op. cit.*, p. 216.

49 VÁZQUEZ CONSUEGRA, G.: *Cien edificios de Sevilla susceptibles de reutilización para usos institucionales*, Sevilla, 1986.

50 COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, A.: «El modelo meridional: Sevilla...», *op. cit.*, p. 604.

rías, capiteles, quicialeras, y puertas,<sup>51</sup> algo que viene a apoyar la reciente interpretación de la Sala de la Justicia que aprovecharía estructuras anteriores.<sup>52</sup> Los palacios almohades derribados –que debieron quedar malparados tras el tremendo terremoto de 1356– serían los que existían en el actual Patio de la Montería, pero no el contiguo y yuxtapuesto al palacio gótico de Alfonso X.<sup>53</sup> Además de las nuevas interpretaciones, infografías y reconstrucciones virtuales, los restos permanecen y no podemos olvidar las interpretaciones de Rafael Manzano,<sup>54</sup> así como las abundantes fuentes literarias de las crónicas árabes. El arquitecto Antonio Almagro es consciente de la problemática inherente al estudio del Alcázar de Sevilla<sup>55</sup> pero aún no están resueltas algunas cuestiones referentes precisamente al arte almohade tardío que Julio Navarro Palazón denomina *arte protonazari*.<sup>56</sup>

Las estructuras que perviven en los restos de la antigua Casa de Contratación así como los distintos capiteles que permanecen *in situ*<sup>57</sup> o bien descontextualizados nos hablan de esa fase final del arte almohade que corresponde ya al siglo XIII y que tiene su paradigma en el segundo cuerpo de la Torre del Oro, con sus capitelillos que se relacionan con el protonazari del al-Qasr al-Sagir de Murcia.<sup>58</sup> Son los mismos capiteles que vemos en los edificios pintados en las páginas de la historia de los amores de *Bayad y Riyad* cuya elaboración Nykl situaba a comienzos del siglo



fig. 6. Torre de la casa núm. 8, de la calle de San Isidoro, Sevilla.

51 CÓMEZ RAMOS, R.: «El Alcázar del rey Pedro I de Castilla en Sevilla como espacio intercultural de la arquitectura mudéjar de su tiempo», *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung E.V.*, 2008, pp. 54–61.

52 GÓNZALEZ CAVERO, I.: «La Sala de la Justicia en el Alcázar de Sevilla. Un ámbito protocolario islámico y su transformación bajo dominio cristiano», *Goya*, 337 (2011), pp. 279–293.

53 Véase n. 1.

54 Véase n. 28.

55 ALMAGRO, A.: «El Patio del Crucero de los Reales Alcázares de Sevilla», *Al-Qantara*, XX (1999), p. 339; *Ibidem*: «Una nueva interpretación del Patio de la Casa de Contratación del Alcázar de Sevilla», *Al-Qantara*, XXVIII (2007), p. 182.

56 Véase n. 27.

57 CÓMEZ RAMOS, R.: «Capiteles hispanomusulmanes de los siglos XII y XIII en Sevilla», en VALOR PIECHOTTA, M. (coord.): *El último siglo...*, *op. cit.*, pp. 309–310, lám. 1.

58 CÓMEZ RAMOS, R.: «La Torre del Oro...», *op. cit.*, pp.237–265.



XIII.<sup>59</sup> Aun cuando están perdidos el comienzo y el final del texto y no existe referencia a su data o lugar de origen, por el tipo de letra y el ambiente del paisaje que reflejan sus miniaturas muy bien pudieron ser realizadas en Sevilla, y como afirmaba Monneret de Villard, el artista no es un simple copista sino alguien que aporta algo nuevo, que ha visto directamente.<sup>60</sup> Por otra parte, si tenemos en cuenta las miniaturas de la cantiga 90 de Alfonso X el Sabio,<sup>61</sup> podemos observar en el nivel inferior del edificio representado unas puertas con sus alguazas y clavos muy semejantes a las pintadas en el jardín del patio de crucero de la Casa de Contratación de Sevilla, por tanto, visibles en el siglo XIII. En consecuencia, si consideramos todos estos restos estudiados, tal vez, tenga respuesta la cuestión de Pavón Maldonado planteada al principio de estas páginas<sup>62</sup> y no estén ya tan ocultos algunos edificios almohades sevillanos del siglo XIII.

59 NYKL, A.R.: *Historia de los amores de Bayad y Riyad. Una chantefable oriental en estilo persa (Vat. Ar. 368)*, Nueva York, 1941, p. IX y pp. 21 y 44. Véanse los ejemplos de los ff. 14r y 31r.

60 MONNERET DE VILLARD, U.: «Un codice arabo-spagnolo con miniature», *Bibliopolis*, XX (941), p. 216.

61 CÓMEZ RAMOS, R., «La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio», *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, VI (2008-2009), p. 221, fig. 6.

62 Véase n. 2.

# 16

**MIGUEL CORTÉS ARRESE**

Universidad de Castilla-La Mancha

**Memoria  
del castillo señorial  
de Guadamur**

*Cual novel caballero sin divisa en el escudo, bien que gentil y ricamente armado, gallardea en el oscuro pueblo de Guadamur, distante dos leguas al oeste de Toledo, un castillo cuya historia y pertenencia es al par desconocida, y cuyo origen alumbraron los últimos años del siglo XV ó los primeros del siglo XVI.<sup>1</sup>*

Así comenzaba J.M<sup>a</sup> Quadrado su descripción del castillo de Guadamur cuando, en su discurrir por la provincia de Toledo, había dejado atrás Escalona y Maqueda, *cuyos blasones ciñe ducal corona* y se disponía a ir al encuentro del muy célebre e ilustre de Montalbán, al encuentro de sus ruinas y memorias en un escenario de frondosísimos olivares, viñedos, huertas de frutales y feraces campos de trigo.

Como cabe imaginar, la construcción del castillo de Guadamur había sido impulsada para expresar de manera rotunda y hacer visible a todos el poder adquirido por el nuevo señorío de Fuensalida. Como había ocurrido en Quejana de la mano de sus antecesores en el linaje, al ser convertida en el epicentro sagrado del solar: *Este D. Fernan Pérez de Ayala fué el mejor de todos los de su linaje e [...] labró a Quixana, e la casa de Ayala, e la casa de Oquendo, e gano a Quartango del Rey Don Pedro, e fue Señor solariego de Villcento Domingo en la Merindad de Saldaña, e fue Señor de Hial, e de Paredes, e de Otaz, e de Caniego, e de San Martin de Monte de Tova con todos sus Montes e términos, e jurisdicciones en la Merindad de Castilla la vieja* recordaría el *Árbol de la casa de Ayala*,<sup>2</sup> todavía se conserva hoy esa casa noble dominada por un pronunciado torreón destinado también a capilla funeraria de la familia. Palacio-fortaleza de carácter severo, como garante de la protección, seguridad y representatividad que la vida cotidiana de un linaje tan destacado requería. Su planimetría, recuerda María Lahoz, describe un modelo habitual y apuesta por una planta cuadrada desarrollada en torno a un patio central y flanqueada por cuatro torreones protegiendo las esquinas. De notable rusticidad, añade, donde priman los valores defensivos y estratégicos por encima de su habitabilidad.<sup>3</sup> Todavía se advierten hoy, empotrados en el patio, varios escudos identificadores del linaje, al haberse transformado en el signo visual y emblema parlante de la familia.<sup>4</sup>

1 QUADRADO Y DE LA FUENTE, V.: *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Castilla La Nueva*, III, Barcelona, Editorial de Daniel Cortezo, 1886, p. 338.

2 CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, MARQUÉS DE LOZOYA: *Introducción a la biografía del Canciller Ayala* (2ª ed.) (apéndices documentales y prólogo de J. de YBARRA Y BERGÉ), Bilbao, Junta de Vizcaya de Cultura, 1972, p. 166.

3 LAHOZ GUTIÉRREZ, L.: «De palacios y panteones. El conjunto monumental de Quejana: imagen visual de los Ayala», en *Exposición Canciller Ayala* (catálogo de la exposición), Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2007, p. 49.

4 *Ibidem*: p. 50.

La fortaleza de Guadamur participa de características semejantes. Fue promovida por don Pedro López de Ayala, alcalde mayor de Toledo, al suroeste de la ciudad imperial, en las llanuras del Tajo. El propio López de Ayala fue nombrado conde de Fuensalida en 1470 y al año siguiente tomó posesión de tal en la villa del mismo nombre, hasta entonces lugar perteneciente a la jurisdicción de la ciudad de Toledo. Y cinco años más tarde acrecentó el mayorazgo que ya había sido instaurado por su padre en 1435 a su favor. El vínculo de dicho mayorazgo incluía la villa de Fuensalida, la de Guadamur y el castillo, la villa de Huecas con su castillo, la villa de Humanes, el lugar de Peromorro y las casas palacio de la collación de Santo Tomás de la ciudad de Toledo. Por otra parte, la villa de Cedillo sería vendida en 1487 a don Fernán Álvarez de Toledo.<sup>5</sup>

Se ha señalado con frecuencia,<sup>6</sup> desde los primeros tiempos feudales, que el orgullo de un señorío se revelaba ante todos mediante una fortaleza; era la expresión de su poder, el punto de apoyo de toda acción militar y, en todo caso, el último recurso de defensa. Así se entiende la construcción de la Bastilla en París y el palacio de los Papas en Avignon; así se justifica el castillo que mandó levantar Juan de Silva sobre un cerro en Barcience, no lejos de Torrijos: de planta cuadrilonga con torres en los ángulos y un enorme torreón que domina el horizonte de la tierra llana; un gigantesco león rampante recordaba a los visitantes la pertenencia del castillo al conde de Cifuentes. Claro que, en realidad, como último reducto de defensa era un castillo poco seguro; el aparejo era frágil, los sillares escasos y las bóvedas de cañón de ladrillo. Y el conde, defensor del elemento *converso* de Toledo frente a la mayoría *cristiana vieja*, atormentado por una desastrosa vida familiar, murió al poco tiempo en Sevilla, en 1469.<sup>7</sup>

Así cabe entender también el caso de Guadamur, a catorce kilómetros de Toledo, mascarón del señorío nobiliario de los López de Ayala, a quienes Enrique IV concedió en 1468 permiso para construir un castillo, dos años antes de obtener el título condal por sus servicios al monarca castellano; ahora, las armas de los fundadores se extienden por encima del monumental arco de medio que flanquea la entrada al recinto: se puede contemplar el escudo de los Castañeda, en recuerdo de doña Elvira de Castañeda, madre del primer conde, a la izquierda de la portada; vemos a continuación, en el centro, el de los Ayala; y a su derecha el de los Silva, esposa del conde. Expresión manifiesta del orgullo familiar, de aprecio del linaje, del poder y soberbia de los recientes condes de Fuensalida, como reciente había sido el título de don Juan de Silva.<sup>8</sup>

5 GARCÍA MARTÍNEZ, E.: «El linaje del canciller don Pedro López de Ayala», en *Ayala Kautzillerraren Leinua | El linaje del canciller Ayala*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2007, p. 93. Y por lo que se refiere a la villa de Huecas, en las *Relaciones* de Felipe II se precisa su pertenencia al conde de Fuensalida, que se ubica en territorio llano pero que no está cercada y que no hay otro edificio señalado que la iglesia; y que *el pie de la torre de la dicha iglesia parece de algún fuerte antiguo, que en una piedra de la dicha torre o pie della se señalan ciertas letras, que parecen góticas o arábigas, y no se pueden leer*. Es la única posible referencia al castillo mencionado. «Huecas», en VIÑAS MEY, C. / Paz, R.: *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II: Reino de Toledo*. I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, p. 483.

6 HOHLER, Ch.: «Reyes y castillos. Vida cortesana en la guerra y en la paz», en *La Baja Edad Media. Historia de las civilizaciones*, 6, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 182 y ss. Y DUBY, G.: «La vida privada de las familias aristocráticas de la Francia feudal», en *De la Europa feudal al Renacimiento. Historia de la vida privada*, 2, Madrid, Editorial Taurus, 1988, pp. 68-75.

7 YARZA LUACES, J.: *La nobleza ante el rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid, El Viso, 2003, p. 25; y COOPER, E.: *Castillos señoriales en la Corona de Castilla*. 1.2, Salamanca, Consejería de Cultura y Turismo, 1991, p. 921.

8 CAVIRÓ Y MARTÍNEZ, B.: *Recepción pública de la Ilma. Sra. Doña Balbina Caviró y Martínez y contestación por el Ilmo. Sr. D. Jaime de Salazar y Acha*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2005, pp. 46 y ss.

## Mensajes de las portadas toledanas

En realidad, era una práctica habitual en este escenario bajomedieval el afán de destacar la portada, tanto por sus dimensiones y materiales utilizados, como por los emblemas y otros signos distintivos que la adornaban. Suelen ser de piedra y desde el siglo XIV gozan de una notable estabilidad tipológica, en palabras de F. Aranda, que ha dedicado un meditado estudio a las portadas civiles toledanas de los siglos XIV al XVI.<sup>9</sup>

Jalonan esta trayectoria, la mansión de Suer Téllez de Meneses, alguacil mayor de Toledo en tiempos de Pedro I, localizada junto a la parroquia de San Andrés, que adornó el dintel de la portada



fig. 1. Castillo de Guadamur, Toledo  
(lit. Parcerisa, *Recuerdos y bellezas de España. Castilla La Nueva*, 1853).

9 ARANDA PÉREZ, F.J.: «Tipología de la portada civil toledana del gótico-mudéjar al plateresco (Siglos XIV al XVI): Una tipología estable», en *Beresit. Boletín de la Cofradía Internacional de Investigadores*. Toledo, 2 (1988), pp. 37-60; sobre el origen de esta tipología, BERMEJO, E. / COLA, Z.: «Portadas toledanas con frontispicio de vuelta redonda», en *Archivo Español de Arte*, 71 (1945), pp. 266-273; y PAVÓN MALDONADO, B.: *Tratado de arquitectura hispano-musulmana, III: Palacios*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004, pp. 671, 630 (para el palacio de Tordesillas) y 653 (para el palacio de Astudillo).

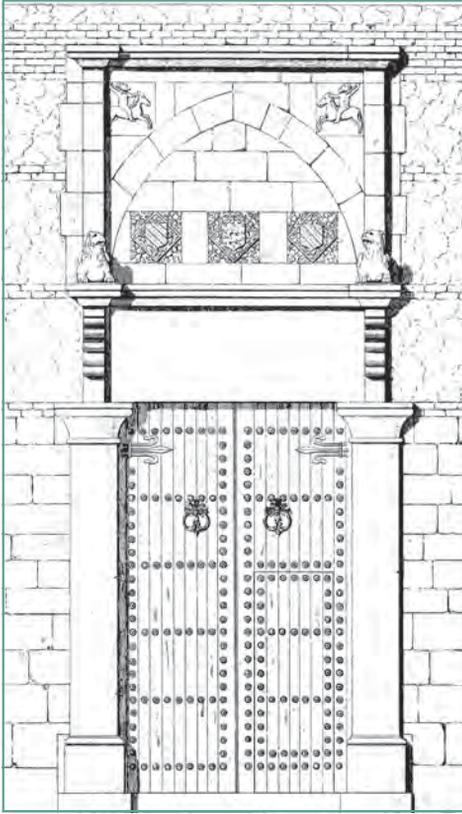


fig. 2. Portada del palacio de Fuensalida, Toledo (grabado, *Monumentos Arquitectónicos de España*, 1879).

de ingreso con tres escudos dispuestos sobre rombos, inscritos en rectángulos, con siluetas heráldicas lisas, acompañados de follajes. A la portada se ciñen también unos modillones de lóbulos, en piedra, y la viga conservada en el Museo de Santa Cruz y en la que Amador de los Ríos leyó: *Esto es lo que mandó labrar el caballero honrado Suero Téllez, hijo del caballero honrado, ya difunto, Tello García de Meneses. Fue terminada la obra en el año tres y setenta y trescientos.*<sup>10</sup>

El cercano palacio del rey don Pedro conserva una excelente portada, que se ha ofrecido como modelo del mudéjar toledano, por mantener completa la composición primitiva: puerta de entrada con organización de arco y dintel, entre pilastras que se prolongan hasta el alero de madera que cobija el conjunto. Se ha relacionado este esquema con el arte nazarí pero se advierte que es propio de lo toledano las ménsulas con modillones que sostienen el cuerpo alto y la decoración de escudos en el tímpano dispuestos en rombos, a la que ya se ha hecho mención.<sup>11</sup>

Ahora, la representación heráldica de la portada muestra tres escudos pertenecientes a los linajes toledanos más importantes de la época: los Toledo, que desempeñaron un cometido destacado en la vida de la ciudad a partir del siglo XIII, cuyo emblema incluía un castillo de acero en campo de oro; los López de Ayala, con escudo de dos lobos pasantes en campo de plata puestos en palo y bordura de gules con ocho sotueres de oro; y, por último, las armas de los Álvarez de Toledo presentan tres fajas sangrientas y por orla unos jaqueles blancos y azules.<sup>12</sup>

El análisis de esta información heráldica y los datos suministrados con motivo de la parti-

10 MARTÍNEZ CAVIRÓ, B.: «El llamado palacio del rey don Pedro en Toledo», en *Actas de I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, Diputación Provincial, 1981, p. 404; y PAVÓN MALDONADO, B.: *Tratado de arquitectura...*, op. cit., p. 663; sobre la inscripción, AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Toledo pintoresca, ó descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, Imprenta y librerías de Ignacio Boix, 1845, pp. 271-272.

11 PÉREZ HIGUERA, M<sup>ª</sup>T.: «Palacio del Rey don Pedro», en *Arquitecturas de Toledo, I*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1991, p. 349.

12 MARTÍNEZ CAVIRÓ, B.: «El llamado palacio...», op. cit., p. 406.

ción de bienes de Pero Suárez, llevó a Martínez Caviro a aclarar el equívoco de asignar tradicionalmente este palacio al rey Pedro I y vincularlo a la *casa güena*, construida a fines del siglo XIV por doña Teresa de Ayala y don Fernán Álvarez de Toledo, señor de Higarres, a quienes pertenecían las armas citadas.<sup>13</sup>

A Teresa le correspondería el escudo de los Toledo –el castillo– y el de los López de Ayala –los lobos– ; lobos que volvemos a encontrar en el tímpano de la casa grande de los condes de Fuensalida que se levantó junto a las iglesias de Santo Tomás y el Salvador, dominando la célebre *Judería*. La construcción del palacio se ha fechado hacia 1440 y se ha vinculado al fundador de la rama toledana de los López de Ayala; obtuvo el cargo de alcalde mayor de Toledo y el mayorazgo de Fuensalida en 1435, para morir nueve años más tarde y ser enterrado en el convento del Carmen Calzado junto a su esposa doña Elvira de Castañeda. De sus emblemas ofrece cumplida cuenta la portada de ingreso y la fachada su deuda con el estilo mudéjar.<sup>14</sup>

La fachada se ofrece poderosa sobre el escenario urbano y como ocurrirá en el interior y en tanto edificios civiles y religiosos toledanos, no ha podido sustraerse al cambio de gusto del paso del tiempo. De hecho, M. Muelas y A. Mateo han señalado que los pequeños huecos correspondientes a las caballerizas son, junto con la portada, el único resto de la fachada primitiva, en el marco general de la fábrica de mampostería encintada entre verdugadas con cadenas, machones y recercados de ladrillos en huecos. Porque los grandes huecos con balcones de cerrajería son el resultado de una reforma barroca, como el ladrillo tallado del alero, la mimetización del cuerpo derecho y, probablemente, la desaparición de los torreones.<sup>15</sup>

De todas maneras, ratifica el ponderado juicio de Andrea Navagero, embajador de Venecia ante la corte de Carlos V, quien al pasear por la ciudad, observó que Toledo tenía buenas casas y cómodos palacios; y le llamó la atención la sobriedad de sus exteriores, hechos de cantos, y alguna parte de piedra labrada y de ladri-



fig. 3. Armas de los Ayala y Castañeda, condes de Fuensalida.

13 *Ibidem*. Un estudio coetáneo en MARTÍNEZ CAVIRÓ, B.: *Mudéjar toledano: palacios y conventos*, Madrid, Vocal Artes Gráficas, 1980, pp. 175-185.  
 14 CORTÉS ARRESE, M.: «La herencia artística de los condes de Fuensalida», en *El palacio de Fuensalida*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2010, p. 112.  
 15 Sobre la evolución sufrida por el edificio y su rehabilitación reciente, MUELAS, M. / MATEO, A.: «La rehabilitación», en *El palacio de Fuensalida...*, op. cit., pp. 144-148.



llo, con pocos balcones y pequeños. Y le sorprendió el diseño de estas mansiones: con el patio en medio y labrando en sus frentes cuatro crujeas *divididas como les conviene*. Al pasear por la ciudad, tuvo oportunidad de comprobar su abundancia y menciona de forma expresa los siguientes:

*Las principales casas de Toledo son las de Ayala y Silva, que son contrarias y enemigas y se llevan tras sí la ciudad y la dividen en bandos. El jefe de la casa de Ayala es el Conde de Fuensalida, persona de no muchas rentas, y el de la casa de Silva, D. Juan de Rivero, que es muy rico [...] Muchos grandes tienen en la ciudad hermosos palacios y residen alguna vez en ellos, como el Marqués de Villena, el Conde de Cifuentes y otros muchos.*<sup>16</sup>

La portada, de piedra, del palacio de Fuensalida, descentrada respecto al eje de las estancias nobles, que da paso a un zaguán, y desde allí a las caballerizas y al gran patio por medio de una renovada escalera, ha sido vista como una réplica de la del palacio del rey don Pedro; eso sí, con el añadido de los leones apostados sobre los modillones lobulados que flanquean el dintel liso de la puerta y de dos salvajes a caballo, a modo de bajorrelieves, que realzan las enjutas del segundo cuerpo.

El arco apuntado que ordena este cuerpo acoge en el centro el escudo de los López de Ayala, flanqueado por el de los Castañeda en los laterales, con tres bandas cargadas de armiños; tampoco faltan ahora los rombos y cuadrados que enmarcan las armas ni los motivos vegetales de fondo. Escudos que volvemos a encontrar en el castillo de Guadamur, acompañados ahora por el león rampante de los Silva, en representación de María de Silva.<sup>17</sup> Así describió el vizconde de Palazuelos, la portada de ingreso a esta fortaleza, entonces cuatro veces centenaria:

*La portada, aunque sencilla, es linda y de marcado sabor de época. Redúcese á un arco de medio punto, formado por grandes dovelas é inscrito en un recuadro, entre cuya parte superior y el arco campean tres graciosos escudos colocados en un mismo plano y en forma de losange; en el central se repiten las armas de los Ayalas, y en los laterales izquierdo y derecho se destacan las de Castañeda y Silva, consistentes estas últimas en un león rampante vuelto hacia la izquierda, y en cuatro bandas con colillas de armiño las de Castañeda.*<sup>18</sup>

## La arrogante silueta del dominio señorial

El castillo de Guadamur se levantó al este de la villa, sobre el cerro llamado de la Ermita, una pequeña elevación bajo la que pasaba el arroyo que

16 NAVAJERO, A.: «Viaje por España», en *Viajes por España de Jorge de Eingen, del Barón Leon de Rosmithal de Blatna, de Francasio Guicciardini y de Andres Navajero* (traducidos, anotados y con una introducción de A.M. FABIÁ), Madrid, Librería de Bibliófilos Fernando Fé, 1879, pp. 257.

17 DELGADO VALERO, C.: «Palacio de Fuensalida», en *Arquitecturas de Toledo*, I, *op. cit.*, pp. 331-332; MARTÍNEZ CAVIRÓ, B.: «El llamado palacio del rey don Pedro...», *op. cit.*, p. 403; y PAVÓN MALDONADO, B.: *Tratado de arquitectura hispano-musulmana...*, *op. cit.*, p. 696. Sobre el emblema heráldico de los Ayala de Toledo como elemento de identificación del linaje, PALENCIA HERREJÓN, J.R.: «Elementos simbólicos de poder de la nobleza urbana en Castilla: los Ayala de Toledo al final del Medievo», en *En la España Medieval*, 18 (1995), pp. 165-166.

18 PALAZUELOS, V. de: «De la excursión a Guadamur. Lo que es el castillo», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 5, Madrid (1893), p. 52; el conjunto está enmarcado por un cordón renacentista y los pajes serían añadidos en la reconstrucción decimonónica. RUIZ ALONSO, J. M., *Guadamur. Historia del castillo y sus gentes*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y estudios toledanos, 1984, p. 73; sobre el parentesco de la ornamentación de las portadas de los castillos toledanos con los palacios de la capital, AZCÁRATE RISTORI, J.M.: «Castillos toledanos del siglo XVII», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 52, Madrid (1948), p. 250. Los estudiosos, por lo demás, han vinculado estos pajes con los que se pueden contemplar en la fachada de la Posada de la Hermandad de Toledo, FRANCO, A.: «Posada de la Hermandad», en *Arquitecturas de Toledo*, I, *op. cit.*, pp. 558-562.

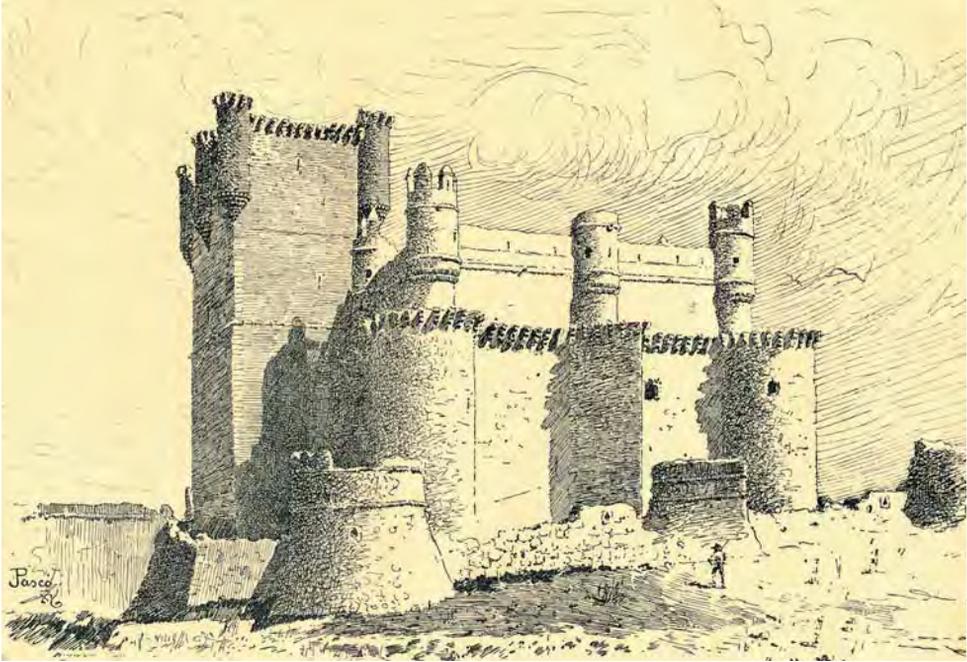


fig. 4. Castillo de Guadamur, Toledo (grab. Pascó, España. *Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, 1886).

atravesaba el pueblo, proyectando durante centurias la airosa silueta que se recortaba sobre las llanuras que buscaban el Tajo. Su planta es un cuadrado de treinta metros de lado y está rodeado por un contramuro que defiende un ancho foso sobre el que cruzaba un puente levadizo; protegido, este último, por dos cubillos y un matacán.

Los investigadores han distinguido dos épocas en su construcción. A la primera corresponderían el cuerpo bajo del patio y la torre del homenaje, levantados con mampostería y sillares de piedra labrada; sobre los muros del recinto discurría un adarve almenado, hoy desaparecido, del que todavía se conservan las ménsulas trilobuladas, puntualiza J.M. Ruiz Alonso, que sostenían el matacán corrido al que se accedía por la torre del homenaje.<sup>19</sup> Obras impulsadas por don Pedro López de Ayala y que debieron terminar hacia 1469. Unos cincuenta años después, el III conde de Fuenzalida añadiría un nuevo cuerpo al ya construido y completaría el sistema defensivo con una barrera exterior y un foso que se ajustó a la planta del castillo. Así alcanzó el aspecto con el que lo conocemos hoy en día.

Lampérez llamó la atención sobre su arrogante silueta, a la que contribuían de forma sobresaliente *los esbeltos cubos y la torre del homenaje, con garitones en los ángulos, muy semejante a la que en el alcázar segoviano, elevó Don Juan II.*<sup>20</sup> Torre, la del homenaje, que alcanzaba los treinta metros de altura y dominaba el horizonte de los territorios de la villa. Constaba de:

19 RUIZ ALONSO, J.M.: *Guadamur. Historia del...*, op. cit., p. 73.

20 LAMPÉREZ, V.: *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. I, Madrid, Giner, 1993, p. 272.

*Dos cuerpos superpuestos, con seis esbeltos garitones en ángulos y frente que descansan en ménsulas exornadas con labor de perlas y pequeñas pirámides y canecillos con labor de perlas, habiendo desaparecido el almenaje y parapeto que la remataba.<sup>21</sup>*

Hay pocas noticias sobre la distribución y usos del interior del recinto nobiliario; E. Cooper precisa que se mejoró su interior con la incorporación del patio tardogótico y una escalera de acceso a las salas abovedadas de la torre del homenaje.<sup>22</sup> Se sabe que tenía capilla, dotada en 1593 con una imagen de la Virgen María y otra de la Magdalena, y que los muros estaban decorados con frescos e inscripciones. Se han localizado restos de estucos mudéjares que debieron pertenecer a la primera época de su edificación.<sup>23</sup> Además de la abundancia de emblemas heráldicos familiares en la torre del homenaje, los cubos del primer recinto y, como se ha mencionado antes, encima de la puerta de ingreso, emplazada en el muro sur.

### El camino de ruina y destrucción

Debía ofrecer alguna comodidad porque era lugar seguro para su poseedor cuando las luchas por el poder en Toledo aconsejaban un alejamiento temporal de la ciudad. En Guadamur se alojaron, por lo demás invitados tan ilustres como Felipe I el Hermoso, en julio de 1502:

*El lunes, 11 de julio, el archiduque, hallándose un poco débil y delicado, por los grandes calores y los vapores pestilentes de la ciudad, fue, para cambiar de aire, a jugar con algunos de sus grandes señores a un castillo y pueblo llamado Guadamur, plaza agradable y fresca, a causa de las aguas y cisternas que allí abundan, y está a dos largas leguas de Toledo; donde el conde Fuensalida, señor del lugar, le recibió y obsequió muy bien, y, para pasar el tiempo, hubo corrida de toros.<sup>24</sup>*

Y la tradición recuerda que el castillo acogió por unos días a Carlos I, tras la muerte de la emperatriz Isabel. Y en 1576 se mantenía bien apercebido pues en las *Relaciones* topográficas de Felipe II, se decía *que tiene sus armas antiguas de tiros de hierro colado y de bronce y armas de armar y escopetas, y tiene su alcaide con su salario puesto por el dicho Conde de Fuensalida*. Se precisa en las *Relaciones* que el castillo está *a la parte de oriente, de muy buena fábrica y hechura con su cava a la redonda; y se añade que sobresale por encima de las casas de la villa, hechas 'de tapias de tierra, y en madera y teja'*.<sup>25</sup>

Cabe recordar que los condes residían habitualmente en Toledo, en el palacio contiguo a la iglesia de Santo Tomás. Se trasladaban a Guadamur, a veces de manera ocasional y en compañía de ilustres huéspedes, como los citados, a veces por más tiempo para cazar y descansar. La cabeza visible de la autoridad condal era el alcaide de la fortaleza; él era quien representaba a la casa de Fuensalida en la vida institucional y social de la villa.<sup>26</sup> Guadamur tenía la ventaja de ser la propiedad

21 AZCÁRATE RISTORI, J.M.: «Castillos toledanos...», *op. cit.*, p. 268.

22 COOPER, E.: *Castillos señoriales...*, *op. cit.*, p. 928.

23 *Ibidem*.

24 LALAING, A. de, SEÑOR DE MONTIGNY: «Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501», en GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XIX*, I, Salamanca, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 435.

25 VIÑAS MEY, C. / PAZ, R.: *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas...*, *op. cit.*, pp. 431-432.

26 RUIZ ALONSO, J.M.: *Guadamur. Historia del castillo y...*, *op. cit.*, p. 72.

rústica de los condes más cercana a la capital pero estos se inclinaron con el tiempo por alojarse en su palacio de la villa de Fuensalida, a treinta kilómetros de su residencia habitual, en el noroeste de la capital imperial.<sup>27</sup>

Símbolo del dominio señorial y de la pujanza de la casa de Fuensalida, el castillo tuvo un marcado carácter militar. En 1752 sus dependencias estaban ya *medio arruinadas*, recuerda el conde de Cerdillo; el castillo y sus haciendas, como el estado todo de Fuensalida, pasaría a manos de los marqueses de Estepa primero y en 1799 a la de Frías, quienes abandonaron a su suerte el monumento y después lo enajenaron.<sup>28</sup> Por eso, cuando Quadrado lo visitó, a mediados del siglo XIX, se sintió turbado al asomarse a su interior:

*Pero cuanto lozano y robusto se muestra al exterior, otro tanto ofrece de ruinoso hacia dentro, hundidos los tres pisos de sus estancias, confundido el cuadrado patio con los salones sin techumbre que por dos filas de arcos con él comunicaban, y sin embargo revelando en las inscripciones de los frisos la piedad de sus moradores, y en sus restos de magnificencia el período de interior sosiego en que ya los castillos se convertían en palacios.*<sup>29</sup>

27 CORTÉS ARRESE, M.: «La herencia artística de los condes de...», *op. cit.*, pp. 108-109.

28 Sobre el progresivo deterioro del castillo en el siglo XIX, HERRERA CASADO, A.: *Castillos y fortalezas de Castilla-La Mancha: una guía para conocerlos y visitarlos*, Guadalajara, Aache Ediciones, 2002, p. 233; y MADDOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, IX, Madrid, 1850, p. 29.

29 QUADRADO Y DE LA FUENTE, V.: *España. Sus monumentos y...*, *op. cit.*, pp. 339-340.

# 17

**JESÚS CRIADO MAINAR**

Universidad de Zaragoza

**Daniel Martínez en el taller  
de Felices de Cáceres  
y la renovación  
en clave flamenca  
de la pintura zaragozana  
en la década  
de 1570**

Según refiere el Conde de la Viñaza,<sup>1</sup> en 1648 el célebre pintor y tratadista Jusepe Martínez (nac. 1600, act. 1627-1682, †1682) al declararse hijo del también pintor Daniel Martínez (nac. 1555, act. 1575-1636, †1636) en el marco del interrogatorio practicado en torno a varios retratos del inquisidor y mártir Pedro Arbués (†1485, beatificado en 1662), señaló que su progenitor había sido *de nación flamenco*. Hace ya tiempo que Vicente González constató la relación paterno-filial de Daniel y Jusepe con abundantes argumentos documentales compendiados en la puntillosa biografía que dedicó al autor de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*;<sup>2</sup> sin embargo, la fortuna no se había mostrado propicia hasta ahora respecto al origen septentrional de Daniel, cuestionado por la historiografía en más de una oportunidad.<sup>3</sup>

Deseamos, por ello, dar a conocer la más temprana noticia localizada de la presencia de Daniel Martínez en Zaragoza, donde residía ya el 30 de noviembre de 1575 cuando entró a servir en el taller de Juan Felices de Cáceres (nac. 1546, act. 1560-1618, †1618) para un periodo de dos años. Según refiere esta *firma famuli*, Daniel era *natural de la ciudad de Amborg [sic] del Reyno de Flandes y de presente residente en la ciudad de Caragoça* –doc. 1–.

No queda, pues, duda alguna de su origen septentrional –quizás de Amberes, en cuyo caso el notario habría realizado una defectuosa transcripción fonética– y, por tanto, de la veracidad de lo que su vástago atestiguó en 1648. De hecho, la adscripción de Daniel a ese ámbito artístico ha sustentado la atribución por parte de la crítica de varias pinturas aragonesas caracterizadas por una apreciable calidad y, sobre todo, una exquisita técnica *delgada y muy gentil*, propia de la *manera flamenca*, que se asocia con dicha escuela.<sup>4</sup> Permite, además, ponerlo en relación con los también flamencos Paulo Scheppers (doc. 1565-1576, †1577) –a quien Arturo Ansón<sup>5</sup> propuso como su

1 CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, de Juan Agustín Ceán Bermúdez, Madrid, Imprenta y litografía de los Huérfanos, 1894, t. III, pp. 21 y 23-24.

2 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1981, p. 126, doc. 3.

3 Empezando por el propio CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones...*, *op. cit.*, t. III, p. 21; y también Julián Gállego en el texto introductorio a su edición de MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Akal, 1988, pp. 14-16.

4 Según las palabras de MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (M<sup>a</sup> Elena MANRIQUE ARA, ed.), Madrid, Cátedra, 2006, p. 253.

5 ANSÓN NAVARRO, A.: «Pintura», en CASTILLO MONTOLAR, M. (coord.): *Tesoros artísticos de la villa de Tauste. Monasterio de San Jorge*, Tauste, Horcona, 2004, p. 170.

posible maestro– y Rolan Moys (doc. 1571–1592, †1592) –con quien las fuentes lo asocian en una oportunidad–, impulsores de la renovación de la pintura zaragozana a partir de los años setenta<sup>6</sup> más allá de que, a diferencia de estos, la llegada de Daniel Martínez a Zaragoza no parezca depender de la labor de mecenazgo artístico de Martín de Gurrea y Aragón, IV duque de Villahermosa.<sup>7</sup>

### Daniel Martínez en el taller de Felices de Cáceres

La *firma famuli* acordada entre Daniel Martínez y Felices de Cáceres prescribía la permanencia durante dos años de aquel a las órdenes de este, hasta el 29 de noviembre de 1577. Felices se comprometía a mostrarle el oficio de pintor *quanto en vos fuere posible*, a tenerlo y alimentarlo en su casa tanto sano como enfermo; además, en cada año le satisfaría 200 sueldos *en lugar de soldada*. Daniel observaría una conducta ejemplar sirviéndole fielmente hasta agotar el plazo pactado y si se marchaba antes le indemnizaría abonándole *todo el tiempo que en vuestra casa habre estado, lo que es costumbre entre pintores de la presente ciudad*.<sup>8</sup> Finalmente, por cada día que Daniel estuviese enfermo en el hogar de su maestro le dedicaría otros dos adicionales –doc. 1–.

Estas condiciones son las habituales en otros acuerdos coetáneos, si bien podían variar en aspectos esenciales.<sup>9</sup> La más relevante es la estipulación de una *soldada* anual que el maestro entregaría al discípulo,<sup>10</sup> circunstancia indicativa de que este se encontraba ya en la fase final de su adiestramiento y frisando la mayoría de edad legal de veintiún años. Como refieren otras fuentes, la aportación del discípulo al funcionamiento del taller era entonces muy rentable.

Dado que en el momento de su muerte, acaecida el 19 de junio 1636,<sup>11</sup> se hizo constar que Daniel contaba con ochenta y un años, en noviembre de 1575 su edad sería de veinte y ya habría completado una buena parte de su formación. Además, según prescribían las ordenanzas del gremio de San Lucas de los pintores de Zaragoza, antes de abrir obrador en la ciudad los artífices foráneos debían servir al menos seis meses junto a un pintor examinado *ganando su soldada en casa de los oficiales de la dicha ciudad* y, por supuesto, pasar el preceptivo examen de maestría.<sup>12</sup> Es, pues, probable, que las dos circunstancias descritas concurrieran en Daniel Martínez, quien más allá

6 Una reciente aproximación en CRIADO MAINAR, J.: «El retablo mayor del monasterio de La Oliva (1571–1587) y la renovación de la pintura zaragozana. Nuevas precisiones documentales», *Artígrama*, 26, Zaragoza, 2011, pp. 557–581.

7 MARTÍNEZ, J.: *Discursos...*, *op. cit.*, pp. 253–255 de la ed. de M<sup>a</sup> Elena MANRIQUE ARA. Un exhaustivo análisis del problema en MOREJÓN RAMOS, J.A.: *Nobleza y humanismo. Martín de Gurrea y Aragón. La figura cultural del IV duque de Villahermosa (1526–1581)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, pp. 309–339.

8 Que otros acuerdos tasan en 8 dineros por cada día que el neófito hubiera permanecido en casa del maestro. Véase la firma de aprendizaje suscrita el 14 de marzo de 1578 entre Jaime de Casanova y el pintor Juan de Ribera, en MORTE GARCÍA, C.: «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. II», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXI–XXXII, Zaragoza (1988), pp. 248–249, doc. 203.

9 Una aproximación a las relaciones laborales en el seno de los obradores de pintura y escultura zaragozanos de esos años en CRIADO MAINAR, J.: *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y escultura, 1540–1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses / Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 23–35.

10 Su montante puede calificarse de estándar. El acuerdo rubricado por Vicente de Asín y Francisco Metelín –calificados ya de pintores– con el propio Felices de Cáceres en 1578 prevé el pago de 400 sueldos al primero por dos años de servicio y de 220 al segundo por tan sólo un año. Véase MORTE GARCÍA, C.: «Documentos... II», *op. cit.*, pp. 252–253, doc. 207.

11 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: *Jusepe Martínez...*, *op. cit.*, p. 154, doc. 40.

12 MORTE GARCÍA, C.: «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. I», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX, Zaragoza (1987), pp. 133–135, doc. 2.

de su buena preparación se vería compelido a colocarse a las órdenes de un pintor local durante un tiempo prudencial antes de poner en marcha su propio negocio.

Juan Felices de Cáceres constituyó, sin duda, una buena elección para el joven Daniel Martínez. Mencionado en los *Discursos practicables...*,<sup>13</sup> su biografía profesional presenta aún hoy sombras demasiado extensas motivadas por la pérdida de la mayoría de su producción documentada. Hijo y padre de pintores –respectivamente, de Pedro y Felices Vicente–, si atendemos a las aseveraciones del tratadista se habría formado junto al italiano Tomás Peliguet (doc. 1537–1578) –algo que no ha sido posible<sup>14</sup> confirmar– siendo su ocupación fundamental, al igual que la de Peliguet, *pintar de blanco y negro al temple*, mostrando predilección por una *generosa manera del grande*.

Algunas noticias lo presentan, en efecto, pintando mamparas de retablos –las del titular del convento de San Lamberto de Zaragoza<sup>15</sup> (1572) o las del retablo de San Jerónimo<sup>16</sup> (1584) de la Seo de Jaca–, monumentos pascuales –los de los templos zaragozanos de Santa María Magdalena<sup>17</sup> (1578) y San Miguel de los Navarros<sup>18</sup> (1591)– y series de murales como los que en su día ornaron la capilla



fig. 1. *Ecce Homo*.  
Convento de San Jorge de Tauste  
(fot. Montse de Vega).

13 En términos, pese a todo, algo severos. Véase MARTÍNEZ, J.: *Discursos...*, *op. cit.*, p. 263 de la ed. de M<sup>a</sup> Elena MANRIQUE ARA.

14 Lejos de ello, consta que en 1560, con catorce años, entró en el estudio del modesto pintor Rafael Juan de Monzón en Tudela. CASTRO, J.R.: «Pintores navarros del siglo XVI», *Príncipe de Viana*, 10, Pamplona (1943), pp. 33–34).

15 MORTE GARCÍA, C.: «Documentos... II», *op. cit.*, pp. 229–231, doc. 173.

16 *Ibidem*, pp. 275–276, doc. 244.

17 ABIZANDA BROTO, M.: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes el Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. III, 1932, pp. 34–35.

18 *Ibidem*: pp. 36–37.



fig. 2. Retablo del Ecce Homo. Parroquia de la Asunción de Sádaba (fot. Rafael Lapuente).



fig. 3. San Juan Bautista, retablo del Ecce Homo. Parroquia de la Asunción de Sádaba (fot. Rafael Lapuente).

mayor de la desaparecida iglesia de Santo Domingo de Zaragoza<sup>19</sup> (1589) o los que hizo en 1584-1585 para el arzobispo Andrés Santos en sus aposentos del palacio arzobispal,<sup>20</sup> donde se han rescatado algunos vestigios de dicha actuación.<sup>21</sup> Tampoco faltan en su producción retablos como el de Santa Ana en la parroquia de San Lorenzo de Torralbilla<sup>22</sup> (1584-1585) y, en especial, el de la Virgen del Rosario de la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de Paniza<sup>23</sup> (1596), que tras su limpieza y pese a su deficiente estado ha proporcionado un punto de partida fiable para la atribución de otras creaciones en Calatayud –donde residió entre 1594 y 1600– y su entorno,<sup>24</sup> inclui-

19 MORTE GARCÍA, C.: «Documentos... II», *op. cit.*, pp. 325-327, doc. 326; y CRIADO MAINAR, J.: «La dotación de la capilla mayor del convento de Santo Domingo de Zaragoza (1497-1589), reflejo de las mutaciones en las artes plásticas del Renacimiento aragonés», *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1989, pp. 322-325 y 345-348, doc. 6.

20 De acuerdo con los albaranes publicados *ibidem*: pp. 339-340, n. 83.

21 AZNAR RECUENCO, M.: «El valor del prestigio: introducción a la biografía y empresas artísticas financiadas por el arzobispo de Zaragoza Andrés Santos (1579-1585)», *Aragonia Sacra*, XXI, Zaragoza (2011), pp. 19-21.

22 ABIZANDA BROTO, M.: *Documentos...*, *op. cit.*, t. III, p. 36; y MORTE GARCÍA, C.: «Documentos... II», *op. cit.*, pp. 292-293, doc. 272.

23 *Ibidem*: p. 371, doc. 397.

24 Estudiadas por CRIADO MAINAR, J.: *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos / Comarca Comunidad de Calatayud, 2008, pp. 180-186.



fig. 4a-b. *Virgen Dolorosa*, retablo del Ecce Homo. Parroquia de la Asunción de Sádaba (fot. Rafael Lapuente). *Virgen Dolorosa*, Thomas de Leu.

das las grisallas del trasagrario de San Pedro de los Francos y el interesantísimo retablito de San Pedro Arbués de la ermita de la Virgen de Jaraba.<sup>25</sup>

Varias referencias de archivo nos informan de la familiaridad que Felices de Cáceres alcanzó con Rolan Moys, para quien pintó y doró el techo de la Sala Real del palacio de la Diputación de Reino<sup>26</sup> (1587). Asimismo debieron colaborar en el retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora de Fitero (1590-1591), a cargo de Moys, sin que sea posible establecer el alcance exacto de la contribución de Cáceres.<sup>27</sup> El pintor de Bruselas actuó, además, en 1588 como supervisor de los mu-

25 Conforme a la declaración que Jusepe Martínez efectuó en 1648, Felices era autor del primero de los retratos de San Pedro Arbués que motivaron el interrogatorio (CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones...*, *op. cit.*, t. III, p. 22).

El retablo de Jaraba fue publicado por MORTE GARCÍA, C.: «Dos obras no conocidas de los pintores Jerónimo Cósida y Felices de Cáceres», en *Actas del II Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1989, pp. 400-402 y 408-409, figs. 6 y 7.

26 SAN VICENTE, Á.: *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, p. 439, doc. 352; y MORTE GARCÍA, C.: «Documentos... II», *op. cit.*, p. 316, doc. 308.

27 FERNÁNDEZ GRACIA, R.: «Aportaciones a la obra de Rolan Moys en Fitero», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, Zaragoza (1981), p. 62. Es muy probable que Juan Felices se responsabilizara de las labores de policromía, incluidas las magníficas aplicaciones a punta de pincel de las sobrepuestas de la zona baja y los frisos de toda la máquina (ECHEVERRÍA GOÑI, P.: «Retablo mayor: policromía», en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (comis.): *Fitero: el legado de un monasterio*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2007, pp. 222-229). También es factible que inter-



rales que su colega debía confeccionar en una capilla de la iglesia de San Pablo de Zaragoza<sup>28</sup> y se comprometió a dibujar y acabar las ocho pinturas sobre lienzo que Juan Felices contrató en 1590 para el adorno del consistorio de invierno de las casas del concejo cesaraugustano.<sup>29</sup>

Cabe, pues, concluir que el paso de Daniel Martínez por el estudio de Juan Felices de Cáceres le permitiría entrar en contacto con una buena parte de las modalidades de trabajo a las que debía enfrentarse un pintor de la época, desde la pintura mural a la de retablos, sin olvidar la realización de sargas al temple e, incluso, de retratos. También interesa recordar las buenas relaciones que el zaragozano mantenía con la colonia de pintores de los Países Bajos instalados en la ciudad del Ebro a comienzos de la década de los setenta, en particular con Moys; un grupo del que Daniel formaba parte por nacimiento aunque sean muy escasas las noticias conocidas que lo asocien al mismo.

### Los primeros años de actividad de Daniel Martínez

La etapa inmediata a la estancia de Daniel Martínez en el obrador de Juan Felices de Cáceres transcurrió a caballo entre Zaragoza y varias poblaciones de las Cinco Villas. Las más tempranas referencias documentales publicadas hasta ahora correspondían a la celebración de su matrimonio con Isabel Lurbez en Ejea de los Caballeros (Zaragoza) el 19 de junio de 1581, al bautismo en esa localidad de Gabriel, su primer hijo, el 24 de noviembre de ese mismo año y al de Ginés, su segundogénito, el 19 de diciembre de 1583.<sup>30</sup>

El 28 de octubre de 1584, calificado aún como vecino de Ejea, suscribió en Zaragoza una comanda de 784 sueldos a favor de Rolan Moys que no se cancelaría hasta el 28 de junio de 1595, tiempo después de su muerte.<sup>31</sup> En diversas ocasiones se ha apuntado la participación de Daniel Martínez en las deterioradas pinturas murales de la iglesia funeraria de San Andrés de Uncastillo<sup>32</sup> (Zaragoza), fechadas en 1584 en la cartela que corona la puerta de ingreso por la parte interior; para Carmen Morte el verdadero responsable de esta empresa, en la que aprecia el trabajo de varias manos, sería Moys y la comanda anterior respaldaría la implicación de Martínez como ayudante.<sup>33</sup>

Los albaranes de fábrica de la Seo de Zaragoza informan de su colaboración en la renovación del monumento pascual del templo catedralicio en 1585 y en la pintura del retablo del fosal en 1586-1587.<sup>34</sup> Nada queda de todo ello, pero en el Museo de Tapices se custodia una delicada tabla de la *Sagrada Familia con San Juanito*, procedente del antiguo altar de la sacristía y cuyo di-

viniera en la ejecución de las pinturas murales que según estipula el contrato debían hacerse en la capilla sacramental, no conservada.

28 SAN VICENTE, Á.: *Lucidario...*, op. cit., pp. 448-449, doc. 364.

29 *Ibidem*: pp. 461-462, doc. 376.

30 GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: *Jusepe Martínez...*, op. cit., pp. 14 y 125, docs. 1 y 2.

31 SAN VICENTE, Á.: «Anotaciones documentadas para la Historia del Arte en Cinco Villas durante el siglo XVI», *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1977, p. 395, n. 302. La cancelación en MORTE GARCÍA, C.: «Documentos... II», op. cit., pp. 367-368, doc. 386.

32 Por vez primera, que sepamos, en BAYARTE ARBUNIÉS, E.: «El arte en la villa de Uncastillo», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, 2, Zaragoza (1942), p. 63.

33 MORTE GARCÍA, C.: «La iglesia de San Andrés de Uncastillo (Zaragoza), edificio funerario del siglo XVI del obispo Pedro del Frago», *Artigrama*, 1, Zaragoza (1984), pp. 147-176, esp. p. 155.

34 MORTE GARCÍA, C.: «Obras para definir la personalidad artística del pintor Daniel Martínez, padre de Jusepe Martínez», *Archivo Español de Arte*, 285, Madrid (1999), p. 75.

bujo preparatorio está en la Biblioteca Nacional de Madrid, que Carmen Morte ha vinculado con nuestro artifice; existe, además, una segunda versión con donante –el canónigo Pascual Mandura– fechada en 1602 y conservada en la parroquia del Salvador de Ejea de los Caballeros.<sup>35</sup> Como ha señalado esta investigadora, ambas pinturas denotan un profundo estudio del retablo mayor del monasterio cisterciense navarro de La Oliva (1571-1587).

En la capital de las Cinco Villas estaba, al parecer, de nuevo en 1588 para entender en el ornato del monumento de Semana Santa de una de sus parroquias.<sup>36</sup> Nada más sabemos de él hasta la cancelación en 1595 de la deuda con los herederos de Moys y aunque en diciembre de 1600 su hijo Jusepe nacería ya en Zaragoza, en 1601 aún se decía residente en Uncastillo –donde, pese a todo, no tiene documentado trabajo alguno– al recibir 1040 sueldos en parte de pago de las pinturas y la policromía del desaparecido retablo mayor de Longás, un pequeño enclave de las Altas Cinco Villas.<sup>37</sup> Debíó mantener una estrecha vinculación con esta comarca durante algún tiempo más, pues consta que en 1615 tasó el retablo mayor de Urriés<sup>38</sup> y varias noticias de los siguientes años, siendo ya vecino de Zaragoza, atestiguan el cobro de pensiones censales en Uncastillo, Layana y [Salvatierra de] Escá.



fig. 5. Detalle de la *Adoración de los pastores*, antiguo retablo mayor del monasterio de La Oliva (fot. José Latova).

35 *Ibidem*: pp. 76-80; y MORTE GARCÍA, C.: «13. Sagrada Familia con San Juanito. Iglesia del Salvador, sacristía. Ejea de los Caballeros», en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup>C. *et alii* (comis.): *Joyas de un Patrimonio. MDCCCCLXXXVIII*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1999, pp. 183-191.

36 MORTE GARCÍA, C.: «Obras...», *op. cit.*, p. 75.

37 SAN VICENTE, Á.: «Acotaciones...», *op. cit.*, p. 395, n. 303.

38 *Ibidem*: p. 395, n. 304.

## Daniel Martínez y la renovación de la pintura zaragozana

La aparición en Zaragoza de Daniel Martínez en 1575 acaeció cuatro años después de la instalación en la ciudad de sus compatriotas Paulo Scheppers y Rolan Moys, llegados a Aragón junto al duque de Villahermosa hacia 1559 para servirle, según Jusepe Martínez, como pintor de historias el primero y como retratista el segundo.<sup>39</sup> Tras varios años de actividad como artistas de corte junto al noble marcharon a Italia con su permiso para ampliar su formación o quizás buscando un nuevo horizonte. Sea como fuere, está confirmada la presencia de Scheppers en Nápoles entre 1565 y 1567, donde desarrolló varios proyectos de decoración mural, en especial el de la cúpula de la iglesia de los Santos Severino y Sossio, y la de Moys en Roma a comienzos de 1571.<sup>40</sup>

Los dos habían retornado a Aragón para el otoño de 1571, cuando contrataron el retablo de La Oliva.<sup>41</sup> Aunque el acuerdo establecía un plazo de tres años y medio para su conclusión, la empresa se retrasó por los problemas económicos del cliente y más tarde se complicó por la muerte de Scheppers entre julio de 1576 y marzo de 1577, a quien los últimos estudios juzgan como un artista más cualificado para la pintura narrativa que su compañero, un consumado retratista.<sup>42</sup> No obstante, tras la desaparición de micer Pablo, su socio asumió la prosecución del retablo, en el que de nuevo se trabajaba en 1579; luce en el ático la fecha 1587, que ha de corresponder a su finalización.<sup>43</sup>

Los paneles que Scheppers y Moys hicieron para este retablo representan mejor que ninguna otra obra la renovación que la pintura zaragozana emprendió en esos años en sintonía con los postulados de la Contrarreforma. Este trabajo tuvo continuidad en el de otros artífices de su círculo, como el romano Silvestre Estanmolín (doc. 1577-1627, †1630) –cuñado de Scheppers– y los aragoneses Francisco Metelín<sup>44</sup> (doc. 1573-1614, †1614) o Antón Galcerán (doc. 1578-1609, †1613), ambos adiestrados junto a Moys.

En este contexto hay que situar las escasas obras que pueden relacionarse con el todavía enigmático Daniel Martínez, entre las que sobresalen el panel del Museo de Tapices (ca. 1586-1587) y el de la parroquia del Salvador (1602) de Ejea, creaciones exquisitas en sintonía con la manera *delgada y muy gentil* que Jusepe Martínez asociaba con Scheppers y que la tabla de *Nuestra Señora del Pilar entre Santiago apóstol y un donante de la Compañía de Jesús*, fechada en 1575, firmada por el artista de Malinas y conservada en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia, ha confirmado.<sup>45</sup>

A estas pinturas hay que sumar un *Ecce Homo* [fig. 1] del convento de San Jorge de Tauste (ca. 1600) y un retablo presidido por una tela del mismo título de la parroquia de la Asunción de Sádaba [fig. 2], proveniente del convento de carmelitas calzados que existió en la localidad<sup>46</sup> y que

39 MARTÍNEZ, J., *Discursos...*, op. cit., pp. 253-255 de la ed. de M<sup>a</sup> Elena MANRIQUE ARA.

40 MOREJÓN RAMOS, J.A.: *Nobleza y humanismo...*, op. cit., pp. 317-324.

41 CASTRO, J.R.: «Los retablos de los monasterios de La Oliva y Fitero», *Príncipe de Viana*, III, Pamplona (1941), pp. 18-21, doc. I.

42 BENITO DOMÉNECH, F.: «Anotaciones al pintor flamenco Pablo Scheppers», *Academia*, 73, Madrid (1991), pp. 459-476. La faceta de Moys como retratista en MORTE GARCÍA, C.: «Roland Moys, el retrato cortesano en Aragón y la sala de linajes de los duques de Villahermosa», *IX Jornadas de Arte. El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Madrid, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez del CSIC, 1999, pp. 445-468.

43 Una reciente revisión en CRIADO MAINAR, J.: «El retablo mayor...», pp. 557-581; donde se da cuenta de la extensa bibliografía anterior sobre la máquina.

44 De quien nos hemos ocupado en CRIADO MAINAR, J.: *Francisco Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Grisel, Ayuntamiento de Grisel / Centro de Estudios Turiasonenses, 2006.

45 BENITO DOMÉNECH, F.: «Anotaciones...», op. cit., pp. 464-466.

46 RÁBANOS FACI, C.: «Sádaba», en RÁBANOS FACI, C. (dir.): *El patrimonio artístico de la Comarca de las Cinco Villas*, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1998, p. 311; y ASÍN GARCÍA, N.: *Santa María de Sádaba. Un tem-*

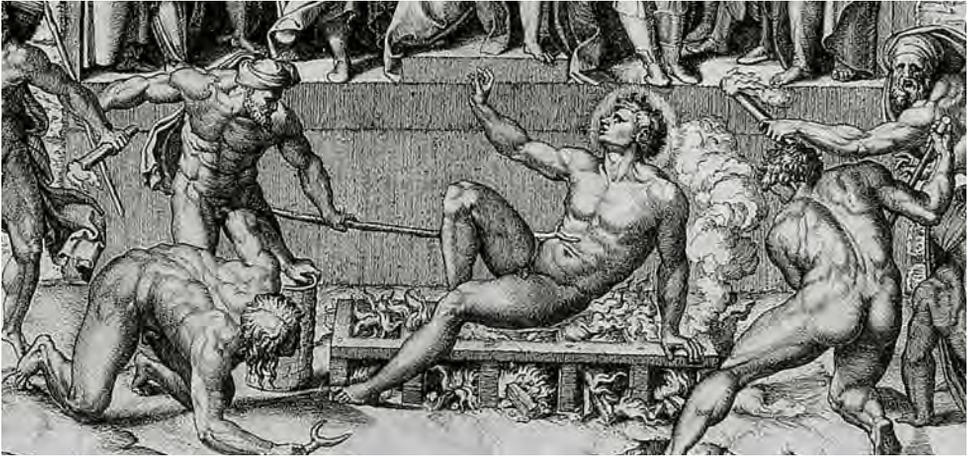


fig. 6a-b. *Martirio de San Lorenzo*, retablo del *Ecce Homo*. Parroquia de la Asunción de Sádaba (fot. Rafael Lapuente). *Martirio de San Lorenzo*, Marcantonio Raimondi.

luce sobre la casa central la fecha 1611. Estas obras cincovillesas, atribuidas a Martínez por Arturo Ansón,<sup>47</sup> nos sitúan en el ámbito de la pintura devocional, una modalidad de raíces bajomedievales que experimentó un fuerte impulso en los años centrales del siglo XVI<sup>48</sup> y que, sin duda, se acomodaba bien a las dotes de nuestro pintor.

*plo de arte y fe*, Zaragoza, Fundación Uncastillo-Centro del Románico, 2005, p. 51, donde se confirma esta procedencia y se indica que llegó a la parroquia en 1786.

47 ANSÓN NAVARRO, A.: «Pintura...», *op. cit.*, pp. 168-171.

48 Véanse las reflexiones apuntadas por MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: «El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma», *Boletín de Arte*, 24, Málaga (2003), pp. 23-26.

El *Ecce Homo* de Tauste [fig. 1] es una creación notable que deriva de algunas de las versiones que Luis de Morales (†1586) elaboró de esta iconografía, en particular un ejemplar del Museo del Prado, la tabla del Museo de Budapest o el tríptico del Museo de Cádiz, aunque a diferencia de estas la tela aragonesa muestra al protagonista hasta debajo de la cintura. Su ejecución preciosista, evidente en el rostro y las manos, unida a un mensurado juego de luces y sombras, hacen de ella un hito en el contexto regional.

Arturo Ansón la pone en relación con una anécdota referida por Jusepe Martínez según la cual Scheppers habría hecho una versión de cierta *cabeza de Ecce Homo* de mano de Morales llegada a Zaragoza,<sup>49</sup> suceso con el que también se asocia el magnífico *Ecce Homo* de Nuestra Señora del Pilar –de iconografía más compleja–, atribuido por Fernando Benito al de Malinas y del que existen varias copias.<sup>50</sup> No en vano, aún en 1620 su cuñado Silvestre Estanmolín conservaba un *Ecce Homo* descrito como *de mano de micer Pablo*.<sup>51</sup> Todo ello hizo proponer al profesor Ansón la hipótesis de que Daniel Martínez fuera discípulo de Scheppers, a cuyo servicio ciertamente pudo estar antes de que en 1575 rubricara su *firma famuli* con Felices de Cáceres.

Menos conocido y de más difícil análisis es el retablo de Sádaba [fig. 2]. Necesitado de una limpieza que permita evaluar su mérito, la fecha de 1611 que exhibe debe corresponder a su ensamblaje y policromía, así como a la realización de las tablas del banco. Sin embargo, los siete lienzos, de calidad desigual y dotados de sus propios marcos, quizás se hicieron un poco antes.

Las pinturas del cuerpo y el ático representan a personajes de tres cuartos: el primer piso, de izquierda a derecha, a *San Juan Bautista*, el *Ecce Homo* y *San Blas de Sebaste*; en el segundo un *Salvator mundi*, las *Lágrimas de San Pedro* y una *Dolorosa*; completa la serie *San Vicente Ferrer* en el remate. El banco contiene tres paneles apaisados con el *Martirio de San Lorenzo*, el *Lamento ante el cuerpo de Cristo* y una composición con las figuras de medio cuerpo de *Santa Catalina de Alejandría*, *Santa Orosia* y *Santa Juliana*.

Las telas más notables son, a nuestro juicio, las de *San Juan Bautista* y *San Blas de Sebaste* del registro inferior, junto al *Salvator mundi* y la *Dolorosa* del segundo piso, con unos parámetros de calidad cercanos al *Ecce Homo* de las clarisas de Tauste que justifican la atribución del conjunto a Martínez. El *Precursor* [fig. 3] es una obra excelente, construida a partir de un dibujo preciso y coloreado con maestría en tonos cálidos, a los que el artista otorga volumen con un delicado *sfumatto* que alcanza su máxima expresión en la cabeza, dispuesta ante un cuidado paisaje. Hace pareja con un *San Blas* no menos interesante, cuyos ornamentos se describen de forma puntillosa para revestir al prelado de una gran dignidad; el modelado del rostro es aquí algo más contrastado y se aproxima al de las figuras de Ejea de los Caballeros.

El *Salvator mundi* y la *Dolorosa* lucen marcos idénticos entre sí y distintos a los del resto de las pinturas, evidenciando que formaban pareja aun antes de su ensamblaje en el mueble; siguen casi al pie de la letra sendas estampas del flamenco Thomas de Leu<sup>52</sup> (†1612). La *Dolorosa* [fig. 4a]

49 MARTÍNEZ, J.: *Discursos...*, *op. cit.*, p. 253, de la ed. de M<sup>a</sup> Elena MANRIQUE ARA.

50 BENITO DOMÉNECH, F.: «Anotaciones...», *op. cit.*, pp. 468–470. Sobre las copias véase MORTE GARCÍA, C.: «44. *Ecce Homo*. Anónimo aragonés c. 1600. Museo de Zaragoza», en MORTE GARCÍA, C. (comis.): *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1990, pp. 224–225; y CRIADO MAINAR, J.: *Francisco Metelín...*, *op. cit.*, pp. 70–76.

51 LÓPEZ PEÑA, C.: *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1622 a 1624*, en BRUÑEN IBÁÑEZ, A.I. et alii (coords.): *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. IV, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, doc. 3-3925(4502), en ed. electrónica.

52 Incluidas en el repertorio que publica FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *Estampa, Contrarreforma y Carmelo teresiano. La colección de grabados de las Carmelitas Descalzas de Pamplona y Leonor de la Misericordia (Ayanz y Beaumont)*, Pamplona, Seden, 2004, s.p., donde hay reproducción.

es una pintura de más calidad y, más allá de su inequívoca relación con la fuente impresa [fig. 4b], trae a la memoria la imagen de María en la tabla de la *Adoración de los pastores* del retablo de La Oliva [fig. 5].

Menos sugerentes son los tres lienzos de la calle central. El *Ecce Homo* sigue el modelo de Tauste, pero su factura más dura lo distancia del anterior e, incluso, de otras réplicas de mejor calidad como la del Ayuntamiento de Tarazona;<sup>53</sup> también cuenta con un marco diferente al resto. La calidad se resiente aún más en las *Lágrimas de San Pedro*, obra de taller o de un pincel menos perito construida a partir de la inversión de una estampa de Hendrik Goltzius, fechada en 1589 e incluida en su apostolado.<sup>54</sup> Otro tanto cabe decir de *San Vicente Ferrer*, de estilo similar y que traslada la *vera efigies* del predicador que Juan de Juanes (†1579) había creado décadas atrás, en particular la versión del Colegio del Corpus Christi de Valencia,<sup>55</sup> que parece la referencia para la cabeza pero, evidentemente, no del resto de la composición.

Entre las tablas del banco, la de *Santa Catalina*, *Santa Orosia* y *Santa Juliana* es una creación amable y de colorido agradable, en la que el artista acredita una elevada capacidad para describir personajes, pese a todo, algo estereotipados. Se atiene a principios similares a los de algunos lienzos del cuerpo –compárese, en particular, con la *Dolorosa*–, confirmando una autoría común para todo el trabajo con matices, como se ha visto, para las tres telas de la calle central.

Por último, el *Martirio de San Lorenzo* y el *Lamento* son composiciones con muchas figuras y de notoria ingenuidad, en las que el nivel artístico decrece para asumir unos parámetros formales más convencionales que lo aproximan al estilo de otros pintores coetáneos como el tudelano y formado en Zaragoza Juan de Lumbier<sup>56</sup> (1578-1626, †1626). Para su construcción el artista acude de nuevo a fuentes impresas; al menos, en el episodio martirial [fig. 6a], donde traslada una estampa de Raimondi sobre idea de Baccio Bandinelli<sup>57</sup> [fig. 6b].

El retablo del *Ecce Homo* de Sádaba no es, ni mucho menos, el único caso de las primeras décadas del siglo XVII en el que un proyecto de esta naturaleza se supeditó a la necesidad de dar cobijo a una serie de pinturas preexistentes, pero se encuentra particularmente cerca del retablo mayor (hacia 1640-1644) de Fuentes de Jiloca, en la Comarca de la Comunidad de Calatayud, cuya mazonería alberga un conjunto de lienzos que representan al *Salvator mundi*, la *Dolorosa* y ocho apóstoles.

El lienzo de *San Blas* ha de inspirarse en otra incisión de este grabador que no hemos podido localizar, pues el tratamiento de la cabeza y los detalles de la indumentaria están muy cerca de su *San Dionisio Areopagita*, contenido en la recopilación de las carmelitas pamplonesas.

53 CRIADO MAINAR, J.: *Francisco Metelín...*, op. cit., p. 75, fig. 24.

54 STRAUSS, W.L.: *Netherlandish artists. Hendrik Goltzius*, en *The Illustrated Bartsch*, vol. 3 (parte 1), Nueva York, Abaris Books, 1980, núm. 44 (24).

A destacar su correlación iconográfica con el *Salvator Mundi*, al modo de algunas versiones tempranas de las *Lágrimas de San Pedro*, como señala PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: «Las lágrimas de San Pedro: iconografía de San Pedro penitente en la pintura española», en *Las lágrimas de San Pedro en la pintura española del Siglo de Oro*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000, pp. 17-20.

55 BENITO DOMÉNECH, F.: «73. San Vicente Ferrer», en *Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2000, pp. 176-177.

56 GARCÍA GAINZA, M<sup>o</sup>C.: «Sobre el pintor Juan de Lumbier», en *Homenaje al Profesor Juan Miguel Serrera en Laboratorio de Arte*, 12, Sevilla, 1999, pp. 103-114; ECHEVERRÍA GOÑI, P.L.: «Pintura», en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.): *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 366-367; y CRIADO MAINAR, J. / CARRETERO CALVO, R.: *Las tablas de Juan de Lumbier en el Museo de la Colegiata de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 2008.

57 GNANN, A.: «268/269. Il martirio di San Lorenzo», en OBERHUBER, K. (a cura di): *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527*, Milán, Electa, 1999, pp. 358-359.



toles como figuras de tres cuartos que, al parecer, los comitentes habían adquirido en la almoneda de bienes de Juan de Lumbreras, deán de la catedral de Tarazona entre 1614 y 1620.<sup>58</sup>

## Apéndice documental

### 1

1575, noviembre, 30

Zaragoza

*Daniel Martínez, natural de la ciudad de Amborg, en Flandes, y residente en Zaragoza se firma como aprendiz con Felices de Cáceres, pintor, vecino de Zaragoza, al dicho su oficio por tiempo de dos años con una soldada de 200 sueldos en cada año.*

AHPZ, Lorenzo Bierge, 1575, ff. 424v-426.

[Al margen: Firma famuli].

Eadem die.

Yo, Daniel Martínez, natural de la ciudad de Amborg del Reyno de Flandes y de presente residente en la ciudad de Caragoça, de grado, et cetera, me firmo a mozo aprendiz al officio de pintor con vos, el honorable Felices de Caçeres, pintor, vezino de la ciudad de Caragoça, a tiempo y por tiempo de dos años continuos de oy en adelante contaderos, y fenesceran el veynte y noveno día del mes de noviembre del año mil quinientos setenta y siete. Con las condiciones siguientes.

Et primeramente es condicion que durante el dicho tiempo me ayays de mostrar el officio de pintor quanto en vos fuere posible, y darme de comer y vever, y tenerme sano y enfermo a vuestra propia costa en vuestra casa.

Item es condicion que vos, el dicho Felices de Caçeres [*tachado*: por] me ayais de dar en cada uno de dichos dos años en lugar de soldada docientos sueldos dineros jaqueses.

Y yo, el dicho Daniel Martínez, durante el dicho tiempo hos aya de servir bien y fielmente, y procurarvos todo provecho y evitaros todo daño. Y no yrme de vuestro servicio sin acabar de serviros todo el dicho tiempo. Y si me fuere hos aya de acabar de servir todo el tiempo que faltado habre de cumplir o pagaros todo el tiempo que en vuestra casa habre estado lo que es costumbre entre pintores de la presente ciudad. Y assimesmo por cada un día que en vuestra casa estuviere enfermo hos haya de servir dos. E con esto prometo y me obligo tener y cumplir todo lo sobredicho y no contravenir, et cetera. E si expensas, et cetera, aquellas prometo pagar, et cetera, e por todas y cada una cosas sobredichas tener, servir y cumplir, obligo mi persona y todos mis bienes, assi mobles como sitios. Y quiero que sea variado juizio, et cetera, renunçio, et cetera, sometome, et cetera.

Et yo, el dicho Felices de Caçeres, que a lo sobredicho presente soy, acepto, et cetera, y prometo tener y cumplir, y no contravenir, et cetera. E si expensas, et cetera, aquellas prometo pagare, et cetera, y por todas y cada unas cosas sobredichas tener, et cetera, obligo mi persona y todos mis bienes, assi mobles como sitios, et cetera. Y quiero que sea variado juyzio, et cetera, renunçio, et cetera, sometome, et cetera. Fiat large, et cetera.

Testes los dichos Martin Beuso y Matheo Villanueva.

58 CARRETERO CALVO, R.: «Estudio histórico y artístico», *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2007, pp. 29-89.

# 18

**ALBERTO DARIAS PRÍNCIPE**

Universidad de La Laguna

**Algunos aspectos formales  
en el binomio  
Turismo-Patrimonio:  
perspectiva desde  
la autenticidad histórica**

El Patrimonio Cultural puede resultar un significativo incentivo en la economía de los pueblos, gracias a las posibilidades que tiene de atraer y absorber el interés de los visitantes. Para que la atracción sea efectiva, las ciudades históricas, en concreto, deben considerarse como realidades vivas; por eso, es prioritario lograr que estos núcleos, muchos de los cuales han sufrido un largo proceso de esclerotización y abandono, lleguen a ser de nuevo auténticos espacios urbanos vivos. Pero conviene implantar a la vez estrategias que aminoren los riesgos y amenazas que van unidos al desarrollo del turismo. Se trata, pues, de anular esa tendencia para aprovechar lo que de positivo puede aportar el hecho turístico. En consecuencia, y como primera premisa, resulta imprescindible integrar el turismo en un marco de compatibilidad con la comunidad anfitriona. La alianza entre responsables de patrimonio y de turismo permitiría consolidar estrategias innovadoras para la conservación, difusión, reconversión (cuando fuera necesario) y gestión del patrimonio, porque considerar únicamente una lectura monumental proporciona al visitante una visión excesivamente elemental y es, por tanto, insuficiente e incompleta. Así pues, el pueblo anfitrión, además de una solvente capacidad de acogida, debe ofrecer los medios para hacer comprender y valorar los recursos, sobre los cuales tiene la obligación y la responsabilidad de cuidar y aumentar, desde una perspectiva renovadora y multifuncional. En lo posible, los edificios conservarían sus prácticas y tradiciones, coordinándose, de manera que no haya divorcio entre realidad física y realidad funcional. Lograr que el patrimonio edificado pueda visitarse es, lógicamente, un objetivo a alcanzar para que no se dé la paradoja de encontrarnos con Bienes de Interés Cultural que quedan fuera de la ruta de un visitante porque simplemente no están preparados para ser visitados. Así conseguiremos algo muy importante: recursos económicos que beneficiarían a la comunidad anfitriona, revitalización de las ciudades históricas con nuevas alternativas de gestión y, en general, una interrelación y beneficio mutuo entre visitantes y visitados.

### **La necesidad de la conservación del Patrimonio en su pureza formal**

A pesar del atractivo que supone el estudio de estos temas, tratados en otras ocasiones por colegas desde diferentes enfoques, preferimos aproximarnos a aspectos más cercanos a nuestras pautas de investigación. Como profesional de la Historia de la Arquitectura me siento en la obligación de abordar la protección del Patrimonio, objeto



de nuestro estudio, desde el punto de vista histórico y analizar sus consecuencias. Este es un aspecto al que la Carta Internacional sobre el Turismo Cultural, aprobada en la Asamblea de Icomos en México (Guadalajara en 1999), hace una clara y específica adhesión. En el principio 2 dedicado a la relación *Entre los sitios con Patrimonio y turismo* recalca, en su punto 2.4., de forma nitida lo que a este respecto interesa *...es importante conservar la autenticidad de los sitios del Patrimonio y de la variedad de sus objetos. La autenticidad constituye un elemento esencial del significado cultural expresado a través de los materiales físicos, del legado de la memoria y de las tradiciones intangibles que perduran del pasado. Los programas deberían presentar e interpretar la autenticidad de los sitios y de sus experiencias culturales para mejorar el aprecio y la comprensión del Patrimonio cultural.* Defendemos, pues, que se ofrezca al visitante una interpretación veraz de los lugares que va a frecuentar, de modo que ni se falsee su contenido histórico ni su autenticidad tipológica. En definitiva, en ningún momento se debe caer en la tentación de adulterar formalmente ninguna de estas dos premisas a través de una manipulación engañosa del edificio o del conjunto, para satisfacer gustos puntuales o modificar el acontecimiento histórico y su testigo que es el Bien Patrimonial.

El patrimonio inmueble es un bien tremendamente frágil, debido no sólo a los fenómenos exógenos que lo deterioran con bastante facilidad, sino también porque está expuesto a distintos grados de manipulación, con el inconveniente añadido de que esta última acostumbra a pasar más desapercibida. En nuestra opinión son tres los riesgos más importantes tanto en la salvaguarda como en la consecución de la pureza formal de edificios y conjuntos:

- A. Manipulación del bien patrimonial desde la doble perspectiva de:
  1. El peligro de la restitución integral.
  2. La primacía del uso y la función.
- B. La fragilidad del Patrimonio ante una voluntad manipuladora a través de:
  1. Momificación del objeto.
  2. Priorización cultural.
  3. Maquillaje ideológico.
  4. Falseamiento del bien buscando un mayor reconocimiento del visitante.
- C. El desarrollo de un nuevo conocimiento del Patrimonio sin suficiente capacidad de discernimiento.

Durante muchos años, los conceptos manejados para la valoración de los mismos fueron los heredados de las teorías decimonónicas, oscilantes entre el sentimiento conservacionista de Ruskin o el ideal de repriminación restauradora de Viollet-le-Duc. En ambos casos, y como consecuencia de una obsesión monumentalista que llevaba a la manipulación de la obra para lograr un resultado impoluto del bien, hizo que primara más la prestancia del mismo que la propia veracidad histórica, tanto del conjunto como del edificio.

### **La búsqueda del Estilo Nacional como primer pretexto para la adulteración del Patrimonio arquitectónico: el caso español**

En España, el ejemplo más claro quizá lo ofrece el arquitecto José Amador de los Ríos con el enfoque que da al mudéjar, al proporcionarle una personalidad propia en el nuevo panorama del siglo XIX español; en su discurso de recepción en la Academia de San Fernando, leído en 1859, con una ampulosa prosopopeya, aún el Islam con el mun-

do cristiano, convirtiéndose en consecuencia a España en la nación puente entre la cultura oriental y occidental. En definitiva, lo que buscaba no era otra cosa que proponer una alternativa que se contrapusiera a la cultura gótica, enarbolada por Francia y Alemania, países que se mostraban como el prototipo de la cultura occidental. España, de manera más sutil, corregía este planteamiento mostrando al mudéjar como la cultura ensambladora de dos mundos que confluyen en ella.



fig. 1. San Martín de Valdilecha, sin revoco.

Se trata, por tanto, de conferir a la arquitectura mudéjar la representatividad de las esencias nacionales. En realidad, este hecho artístico no puede ser estudiado fuera de su contexto y, en este caso, la crisis de identidad que en esos años atravesaba el país (crisis del 98), incitaba a la búsqueda de unas señas en las que apoyarse y que lo identificaran, al proporcionarle el talante de estilo nacional. Así, de la noche a la mañana, la validez del ladrillo visto fue la seña de identidad que obligó a la supresión de cubrimientos y revocos, en un afán de pureza que, en muchos casos, no coincidía con la verdadera historia del edificio. Isidro Bango pone como ejemplo la iglesia de San Martín de Valdilecha, en la provincia de Madrid (cuyos restos permiten aseverar la existencia del revoco que lo cubría) [fig. 1], aunque a esta podrían sumarse muchos de los edificios de los cascos históricos de Toledo, Cáceres, Córdoba, etc.

Esta manipulación llevó consigo que la protección del patrimonio estuviera durante bastantes años de este siglo mediatizada por preferencias propias del gusto del momento. En consecuencia, no existe la ecuanimidad necesaria para un discernimiento lúcido; no se trata, pues, de encaminar la protección hacia un patrimonio de perfil amplio y generoso, sino de atender, además de a los grandes hitos arquitectónicos, a formas determinadas.

Los primeros fundamentos de una nueva mentalidad no llegaron hasta 1926, con el R.D. de 9 de agosto, en donde por primera vez se partía de dos principios básicos para una futura salvaguardia del patrimonio:

1. Adoptar a nivel oficial la necesidad de una visión del conjunto sobre la propia unidad del bien.
2. La necesidad de un conocimiento exhaustivo de los bienes que la nación poseía, incluyéndose en este nuevo concepto no sólo los bienes públicos sino también los privados.<sup>1</sup>

El régimen de Franco estableció normas para la aprobación de proyectos en poblaciones declaradas Conjuntos Histórico-Artísticos, pero quizá más importante que eso fuera el intento de concienciar a las administraciones regionales y locales, instándolas a la creación de Comisiones de Defensa del Patrimonio. Más adelante tendremos ocasión de ver los resultados de este intento, pero baste ahora con señalar que no llevó sino a un resurgimiento del espíritu discriminador que ya habíamos visto a finales de siglo. Sirva como botón de muestra el texto de las ordenanzas

1 *Defensa de la riqueza monumental y artística de España*, Real Decreto-ley de 9 de agosto de 1926, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1926, p. 31.



fig. 2. Convento de San Francisco.  
Santiago de Chile.

que para la provincia de Santa Cruz de Tenerife hace el Gobierno Civil (1965), mostrando una falta de sensibilidad en sus competencias artísticas, desde el momento que se quiere potenciar un determinado lenguaje arquitectónico. Así al menos se deduce del párrafo al que hacemos referencia: *Al concederse la correspondiente licencia de obras de nueva planta, de modificación de estructuras o aspecto exterior de las construcciones existentes, cuidarán de evitar la 'internacionalización' del estilo arquitectónico;*<sup>2</sup> se coaccionaba la creatividad del estilo racionalista para forzar el uso del regionalismo canario.

Nada más se hizo al respecto hasta la aprobación de la Ley del Patrimonio de 1985; fueron años de desconexión cultural, mientras Europa iba poniendo los cimientos de un progresivo tratamiento adecuado para el Patrimonio. Eran los años del desarrollismo turístico en España que tanto daño hizo, sobre todo en los centros históricos. Documentos como el informe Weiss, la segunda Carta del Restauo, la Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico... fueron ignora-

dos a pesar de la presión de muchos colectivos, perdiéndose en dos décadas mucho más que en varios siglos de abandono. Quizá, de este momento, merezca la pena recordar la labor realizada por el Ministerio de Información y Turismo con los Paradores, no siempre ideal, pero que permitió rescatar muchos edificios condenados, por la especulación, a la picota.

En teoría, con la ley del Patrimonio Histórico Español (13/1985 de 25 de junio), el país saldaba (art. 20) los posibles descuidos que pudieran quedar en este ámbito, de manera que el ayuntamiento que cuente con un conjunto está obligado a redactar un Plan Especial de Protección, elemento base de planificación previsto en la legislación urbanística.<sup>3</sup> Pero esta misma ley concede amplias funciones a las administraciones locales, de carácter no sólo consultivo sino también ejecutivo. El resultado ha sido que con la sana, pero no correcta, intención de potenciar en muchos casos aspectos y singularidades de carácter vernáculo se tiende a preservar las soluciones constructivas tradicionales, instando a la reiteración de fórmulas preexistentes que si por una parte tutelan el desarrollo, en el casco histórico, por otra fomentan la continuidad en las construcciones de nuevo cuño, empobreciendo y coartando posibilidades al abrigo de llevar a cabo el mantenimiento del casco. La intención puede ser encomiable pero indudablemente el riesgo de caer en al pastiche o la reiteración formal es bastante grande. La ciudad de Montoro (Córdoba), una de las primeras poblaciones en asumir estas responsabilidades, fue también una de las primeras en sufrir las consecuencias de este tipo de actuaciones.<sup>4</sup>

2 *Ordenanzas sobre Bellas Artes*, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno Civil de Santa Cruz de Tenerife, 1965, p. 15.

3 *Patrimonio Histórico Español. Textos Íntegros*, Madrid, Civitas, 1996, s.p.

4 CASTRO MORALES, F.: «Patrimonio, Museos y Turismo», en VV. AA: *Claves para la gestión de un nuevo concepto de ocio*, Córdoba, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 1998, p. 30.

## La manipulación del bien patrimonial

### a) El peligro de la restitución integral

Ya desde la Carta de Venecia quedó claro que en la restauración de un monumento, o en su caso de un conjunto, se deben respetar todas las aportaciones que definan la configuración actual del bien, ya que *la unidad de estilo no es el fin que se propone*.<sup>5</sup> Como años más tarde se indica taxativamente, cada conjunto histórico y su medio debería considerarse globalmente como un todo coherente cuyo equilibrio y carácter específico dependen de la síntesis de los elementos que lo componen.<sup>6</sup>

A veces incluso este mismo concepto, mal interpretado, de purismo puede llegar a extremos que desvirtúan la propia obra. Santiago de Chile, una ciudad cuyo patrimonio ha sido tan castigado por los seísmos, ofrecía en los años noventa una sorprendente manipulación de algunos edificios de la época colonial; el interior del templo conventual de San Francisco ha sufrido una limpieza en el revoco de sus paramentos que lo desvincula formal y lingüísticamente de su raíz mudéjar [fig. 2]. En realidad esto no es otra cosa que una reiteración del falso concepto de mudéjar que desde el siglo XIX viene alterando la constitución formal de este lenguaje como consecuencia del ideal de repriminación restaurador. Desde que Amador de los Ríos en su discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando otorgó a este lenguaje el talante de estilo nacional, la validez del ladrillo visto fue la seña de identidad que obligó a la supresión de cubrimientos y revocos, en un afán de pureza que en muchos casos, no coincidía con la verdadera historia del edificio. Es bien sabido que en la escala de cualidades constructivas el mampuesto visto era reservado para las estancias de calidad inferior y sin lugar a dudas un templo debía tener el reconocimiento de la mejor calidad de materiales, al menos un cubrimiento de cal era la cualidad ínfima que la dignidad de ese espacio requería.

Más grave aún puede resultar el traslado y manipulación de partes determinadas de edificios, de modo que hoy se muestran cumpliendo una función que nunca tuvieron, llegando a erradicarse, no sólo de su primitiva ubicación sino incluso del propio edificio. El coro de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria [fig. 3] fue uno de los primeros en caer al amparo de la solvencia que des-



fig. 3. Coro de la catedral de Canarias en su antiguo emplazamiento.

5 *Carta de Venecia*. Citada por MARTÍNEZ JUSTICIA, M.J.: *Antología de textos sobre restauración*, Jaén, 1996, p. 104.

6 *Recomendaciones de Nairobi*. Citado por CASTILLO RUÍZ, J.: *El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural*, Granada, Universidad de Granada, 1997, p.146.

pués del Concilio Vaticano II se dio a los templos con la excusa de la renovación litúrgica; desmontado y arrinconado estuvo degradándose durante más de dos décadas, hasta que conscientes del atropello cometido se decidió su reconstitución; sólo que, mutilado y a una escala diferente, pasó a convertirse en tapia de cerramiento del Palacio Episcopal de la ciudad [fig. 4]. Hoy en día, se muestra al visitante quien lo concibe como un elemento más del ornato urbano del casco histórico. Como contrapartida a esta operación de falso rescate de elementos patrimoniales contraponemos la conservación que en Santiago de Chile se ha hecho con el pabellón de la exposición de París de 1889, el cual se ha desmontado de su primitiva ubicación, donde no podía permanecer, y se ha dispuesto en un espacio neutro en el cual la obra se puede seguir contemplando sin sufrir en su integridad física o espacial.

### b) La primacía del uso y la función

Otra interpretación sobre la manipulación que se puede hacer de una obra arquitectónica, se ofrece en la intervención, más que restauración, llevada a cabo en el Teatro romano de Sagunto. Se enfrentan aquí dos posturas absolutamente contrapuestas: los que defendían la conservación y por tanto daban valor al elemento arqueológico y a la *ruina*, por una parte, y aquellos más preocupados por recuperar el uso y la función del edificio, por otra, mediante la introducción de unas estructuras muy agresivas que desfiguraron o más bien hicieron desaparecer prácticamente la antigua fábrica. Los detractores de esta última postura, que a la postre fue la que se llevó a cabo, lamentan este tipo de actuaciones, entre otras cosas, porque son irreversibles. De hecho, la polémica surgida acabó con una sentencia del Tribunal Supremo que confirmaba la ilegalidad de la obra (16 de octubre de 2000), sin que por ello se pudiera hacer volver el edificio a su estado primitivo.

Indudablemente la atracción fácil de mostrar al visitante la obra falsamente repristinada hace olvidar, a veces, al autor de la restauración aquel párrafo de la Carta de Venecia (1964) que afirmaba que *la restauración es una operación que debe tener carácter excepcional. Tiene como fin con-*

fig. 4. Coro de la catedral de Canarias en su nueva ubicación.



fig. 5. Capilla de la Cruz. La Laguna.





fig. 6. Visión de la Medina y el Ensanche. Tetuán.



fig. 7. Plaza de España, tal y como fue concebida. Santa Cruz de Tenerife.

*servar y revelar los valores estéticos e históricos de un monumento, y se fundamenta en el respeto hacia los elementos antiguos y las partes auténticas.*<sup>7</sup>

## La fragilidad del Patrimonio ante una voluntad manipuladora

### a) Momificación del objeto

El afán monumentalista favorece la adulteración de la obra y, en consecuencia, el sacrificio del patrimonio popular, parte más endeble siempre en el conjunto al no ser portadora a primera vista de esa prestancia que los visitantes buscan como atractivo fácil para el turista. Pero la pérdida de autenticidad no es exclusiva sólo de este medio sino que se generaliza, de modo que se momifica el monumento, el uso cotidiano se pierde y, en general, desaparece el sujeto de nuestra atención. En cualquier caso, en esta mutación hay grados, e indudablemente los países que de forma más inmediata sufren estos avatares son los menos desarrollados, por cuanto muchos carecen de la planificación específica que complementa al cuidado de los centros históricos. Recordemos si no, cuántas ciudades declaradas Patrimonio de la humanidad carecen aún de un plan especial, o incluso las que teniéndolo en periodo de gestación permiten atropellos en su patrimonio excusándose en el hecho de no contar con una apoyatura legal para controlarlo. Sirva como ejemplo lo sucedido en La Laguna, Tenerife, en torno a una capilla de cruz se ha permitido la construcción de un edificio, cuyo volumen y ubicación rompe drásticamente con la armonía del conjunto [fig. 5].

### b) Priorización cultural

Otro elemento a evaluar es la priorización cultural que, por razones extrañas a las motivaciones históricas, se hace de conjuntos cuya pluralidad

<sup>7</sup> Carta de Venecia, *op. cit.*, p. 105.



fig. 8. Plaza de España, después de la reforma.  
Santa Cruz de Tenerife.



fig. 9. Casa de Colón, después de su adulteración.  
Las Palmas de Gran Canaria.

cultural enriquece en sí misma a quienes los poseen. En Marruecos, la ciudad de Tetuán conjuga uno de los más armónicos maridajes de dos culturas que durante tiempo convivieron en perfecta sintonía: la medina y el ensanche español. Sin embargo, en un claro intento de potenciar una cultura sobre otra, sólo se ha declarado Patrimonio de la Humanidad a la primera; pero la puesta a punto de un plan parcial y en consecuencia la declaración de una zona tampón que proteja el desarrollo del antiguo casco islámico debe ser el complemento que no sólo salvaguarde la primera sino que evite el riesgo de una posible degradación del segundo [fig. 6].

### c) Maquillaje ideológico

Más peligrosa es aún la manipulación del Patrimonio al hacerlo partícipe de una política de maquillaje ideológico, intentando mediatizar en conceptos que ya pertenecen al pasado y, en consecuencia, son parte inmutable de la historia. El maltrato que en España se ha dado a lo largo del siglo XX a los vestigios de regímenes anteriores ha significado la mutilación o desaparición de muchos bienes que tuvieron la desgracia de ser denostados por la siguiente generación; escudos, símbolos, lenguajes arquitectónicos, etc., han sido reemplazados, alterados, corregidos o transformados en aras de un prurito ideológico purificador del todo irracional; en lo que hace a esta afirmación, no estamos pensando en épocas pasadas; aún hoy, con la seguridad que da el desconocimiento y la insensibilidad histórica, se transforma el patrimonio sin vacilar justificando lo injustificable con razones que ruborizarían a cualquiera que tuviera un ápice de sensibilidad. Lo preocupante es que muchas veces estos ataques proceden de los mismos guardianes del patrimonio. No hace mucho tiempo, un técnico de la unidad de Patrimonio de la Isla de Tenerife, escribía un informe, con el consentimiento pleno del responsable político, que decía así: *No obstante y en relación con la propuesta de declaración de BIC (el monumento a Los Caídos de Santa Cruz de Tenerife) no parece que el conjunto reúna valores artísticos, técnicos o históricos sobresalientes [...], en especial porque los mismos se ven minimizados por el trasfondo ideológico que emana de él. Resulta difícil abstraerse de las motivaciones políticas que justificaron la obra y de su vinculación directa con el régimen fascista que alentó su construcción; sin que pueda ser valorado, exclusivamente,*

por sus aspectos técnicos o artísticos, ya que en toda obra de arte la estética y la técnica se imbrican con el mensaje que se pretende transmitir [figs. 7 y 8]. Indudablemente si aplicáramos este criterio al Patrimonio universal, quedaría bastante mermado por las afinidades que aquí se mencionan.

#### d) Falseamiento del bien buscando un mayor reconocimiento del visitante

Dadas las características peculiares de las Islas, parece oportuno centrarse directamente en el Archipiélago para un reconocimiento más pormenorizado.

Canarias, a caballo entre Europa, América y África, ha desarrollado una arquitectura donde la necesidad ha sido su fundamento constructivo, sabiendo aprovechar y aunar las ideas que aportaron los colonizadores llegados de diferentes latitudes y cuyo principal atractivo radica en el equilibrio y la ponderación de sus elementos, con unas constantes basadas en dos premisas fundamentales en la arquitectura: la forma y la función. La arquitectura canaria ofrece siempre un resultado armónico, pero marcado por la sencillez: tapias de piedra y barro cubiertos con un revoco de cal, no necesariamente blanca, donde el uso de la cantería tiene un inequívoco sentido de distinción y riqueza y la madera, que tiene una larga tradición de calidad, jugando el papel de paliar muchas carencias en el lujo, pero siempre dentro de unas invariables formales. Sin embargo, el ejemplo más claro de manipulación se ofrece en la Casa de Colón, en Las Palmas de Gran Canaria, conjunto de viviendas de cierta entidad que en la segunda mitad del pasado siglo fue rehecho, no sólo a base de añadir piezas y elementos traídos de otras islas y lugares, sino que incluso se reinventaron aspectos que nunca existieron en el arte canario [fig. 9]. Una vez más, el señuelo del turismo, finalidad para la que fue transformada, significó el falseamiento e incluso la pérdida de una identidad hasta el punto de que con los años se ha llegado a olvidar toda la operación de invención arquitectónica y convertirse en un icono patrimonial.

El resultado puede estar abocado a la reiteración de soluciones ajenas a una dinámica creativa, ancladas en conceptos equívocos de lenguajes arquitectónicos que sólo han perdurado en los reper-

fig. 10. Casona canaria tradicional.



fig. 11. Adulteración de los invariantes arquitectónicos canarios.





fig. 12. Museo Guggenheim. Bilbao.

torios más manidos de un pintoresquismo falso y por supuesto lejano ya de las tesis historicistas, de las que sólo quedan los oropeles de una pernicioso potenciación de formas arquitectónicas de endeble constitución, tanto ideológica como estética.

### El fraude de la autenticidad como consecuencia de criterios poco rigurosos

La manipulación, pues, que en muchos casos se ha efectuado en intervenciones de conjuntos y edificios, provocadas con una finalidad diversa, han llevado a la transformación y pérdida de muchos de los valores, ya fuera del edificio en sí mismo como del propio conjunto, pudiéndose decir que una parte de este patrimonio ha perdido su autenticidad como consecuencia de la admisión de criterios poco rigurosos [figs. 10 y 11]: tablas de colores basados más en consideraciones estéticas que en fundamentos históricos, tratamientos tectónicos inadecuados al no cumplir la función para la que fueron concebidos, aportaciones de nuevos materiales que no se corresponden con los que en su día se pusieron al uso por una equívoca manipulación basada en razones de dudosa autenticidad; tratamientos de pavimentación carentes de fundamento histórico pero de atractiva apariencia y comodidad. Todo ello, buscando agradar a un visitante al que se le está causando un mal indeleble al falsear la historia lo que, en ningún caso, tiene excusa.

Nunca ha habido una mayor preocupación por el Patrimonio histórico como hasta ahora, tanto por parte de las instituciones como por parte de los profesionales de la arquitectura y de la historia del arte, pero también es verdad que nunca se había dejado sentir su fragilidad también como hasta ahora. Son muchos los que intervienen en temas de Patrimonio y son muchos los intereses. Con frecuencia se entra en conflicto y es el Patrimonio el que, en esos casos, sale mal parado. Detrás de muchas intervenciones se pone de manifiesto:

- La especulación
- La necesidad que tienen los políticos de dejar su huella.
- La obsesión que tienen los profesionales de la arquitectura de perpetuarse, tanto en la obra de nueva creación como en las restauraciones que efectúe.

En relación con este último punto, Pedro Navascués insiste en tres cuestiones:

1. La mejor restauración es la que no se nota.

2. Los profesionales deben contar con una fuerte formación en temas de patrimonio histórico, de la que hoy muchos carecen.
3. La modestia es fundamental para el profesional que restaura.

### El desarrollo de un nuevo Patrimonio sin capacidad de discernimiento

Pero el atractivo turístico de una zona determinada no tiene que provenir sólo del valor histórico o artístico de un patrimonio que hunde sus raíces en un pasado más o menos lejano. Hoy en día se está creando un Patrimonio de grandes complejos arquitectónicos que intenta dar una imagen nueva, con proyección de futuro, a los núcleos urbanos en los que se construyen. La renovación ha supuesto la total modificación de una determinada zona urbana. Veamos si no el efecto ejercido por el Guggenheim [fig.12] en la ciudad de Bilbao en general y en la zona del puerto en particular. Situado en un barrio muy degradado, hoy completamente renovado a la sombra del museo, Bilbao ha dejado de ser una referencia como centro industrial; el museo lo ha introducido en la ruta de ciudades culturales de España a visitar por un turismo que cada vez más demanda para sus vacaciones este tipo de atractivos.

Pero además, estos complejos son concebidos ya en sí mismos como focos turísticos, de ahí que se cuide especialmente de la edificación el diseño, que llega a trastocar el objetivo básico de la arquitectura: el equilibrio entre forma y función. Así se llega al punto clave, ¿qué es lo que atrae del Guggenheim, el museo por su contenido o el edificio como continente?

Con el Guggenheim se abre otro camino en un sector, el turístico, básico en la economía española. Se trata de que se incorporen nuevos centros que hasta ahora no habían podido ofrecer ni magníficas playas ni espectaculares obras, tipo Escorial, Alhambra o Museo del Prado. Hablamos generalmente de ciudades que ven la posibilidad de diversificar sus ingresos, incluyendo el turismo cultural. Y para garantizar la oferta acuden a complejos que terminan por convertirse en elementos identificadores del núcleo urbano.

Así, Valencia cuenta con un conjunto realizado por Calatrava: la Ciudad de las Artes y de las Ciencias. En Santa Cruz de Tenerife, el Auditorio, obra también del arquitecto Calatrava, es ya una señal de identidad de la población. Participa de un proyecto de la municipalidad que quiere beneficiarse de todas las posibilidades que ofrece un turismo abundante que hasta ahora ha acudido a centros consolidados, situados al norte y al sur de la isla, aunque se corra el riesgo de intervenciones que pueden llegar a tener un fuerte impacto ambiental. Junto al Auditorio figuran el Parque marítimo (zona de ocio compuesta por piscinas, discoteca, jardines, etc.), el Centro Internacional de Ferias y Congresos de Tenerife, etc.

Sin embargo este Patrimonio tampoco puede ser objeto de otro tipo de manipulación. Muchas de estas construcciones son producto del capricho y la megalomanía de una clase política que solo anhela perdurar a través de la obra. La consecuencia es la frivolidad del patrimonio que se somete a la tiranía de un autor que por su popularidad o prestigio debe figurar en el conjunto urbano sin pensar en la idoneidad de la ubicación de la obra, cayendo en la tentación de priorizar la forma sobre la función, convirtiendo entonces estos bienes, en ocasiones, en grandes contenedores escultóricos, algunos de los cuales exigen un mantenimiento tan costoso que su descuido les puede llevar a la decadencia.

Como consecuencia debemos decir que turismo y patrimonio deben conformar un binomio meticolosamente equilibrado; si se descuida o se hace un mal uso de él, se llega a una inestabilidad en la que siempre el más perjudicado es el segundo, es decir, el patrimonio.

# 19

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

## **Ideas y formas**

Teoría y crítica de arte  
al final de los años treinta

Las páginas que siguen intentan describir y, sobre todo, situar en un contexto amplio las ideas sobre la crítica de arte de José Camón Aznar (1898-1979). Crítico, historiador, escritor de arte, promotor de importantes revistas, Camón es un personaje muy singular en un país en el que la reflexión teórica sobre la crítica, la historia del arte o la estética ha sido menos frecuente de lo deseable.<sup>1</sup> Además, se mostrará que las ideas poseen siempre un compromiso con el presente, aun cuando este parezca remoto. Así, constataremos la existencia de reverberaciones entre el pensamiento de Camón y otras formulaciones que, planteadas en los años treinta, tienen una proyección clara en la década siguiente y, muy especialmente, en el sistema cultural que se construyó en la posguerra y que tuvo una de sus referencias en la guerra fría.

En 1938, en condiciones bastante precarias, en la legación de Panamá en Barcelona, escribió Camón Aznar *El arte desde su esencia*, publicado en 1940 y redactado al mismo tiempo que *Dios en San Pablo*, un tratado de teología; Camón era, como se ve, un hombre de amplia cultura y variados intereses. La pintura abstracta está en el horizonte de *El arte desde su esencia*, que puede leerse como un programa de interpretación de la misma. El mismo Camón consideraría este libro como un instrumento teórico para la crítica de arte (una actividad que, para Camón, no está totalmente separada de la historia del arte ni de la estética, que son sus otras preocupaciones centrales), *se trata de descubrir [...] la esencia formal y espiritual de esa creación. Ello exige una unión casi mística con la obra comentada. Con esa teoría se abren posibilidades inmensas a la crítica de arte [...] la descripción de un cuadro bastaba. ¿Pero qué hacer ante un cuadro abstracto? [...] Era, pues, precisa un doctrina crítica que permitiera la comunicación de alma a alma.*<sup>2</sup>

En efecto, Camón parece querer ir más allá de la autonomía de la obra que preconizaron los teóricos del formalismo (Fiedler, Riegl, Wölfflin), aunque manteniéndose en los terrenos del formalismo, dominante en los años 30 y 40, al menos; *la crítica vivencial parte de un postulado desconocedor, pero cuya amarga evidencia evitará decepciones y quizá suscite investigaciones apasio-*

1 El profesor Gonzalo Borrás constituye, en este sentido una excepción, tanto en su condición de escritor de arte como en la de organizador de eventos, como ejemplos de la primera condición mencionaremos, entre otros posibles, *Cómo y qué investigar en Historia del Arte en España. Una crítica parcial de la historiografía del arte en España*, Barcelona, Serbal, 2001; *Diccionario de historiadores españoles del arte*, Madrid, Cátedra, 2006. Para el segundo aspecto, hay muchos y gratificantes ejemplos.

2 CAMÓN AZNAR, J.: *Perfil autobiográfico*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1984, p. 34.

*nadas: el del misterio insondable, el del hermetismo final de las obras de arte.*<sup>3</sup> Al concepto de voluntad artística (*kunstswoellen*) Camón opone el de la crítica vivencial,<sup>4</sup> que se interroga sobre la realidad autónoma de la obra, no sobre su intencionalidad, como la voluntad artística. A la insularidad de la obra ha de unirse la del artista, que es un universo, que no presenta formas naturales, sino *esquemas conceptuales*.<sup>5</sup> La obra de arte es un *instante eterno*,<sup>6</sup> un presente sin fin.

Camón consideró que las artes son el resultado de la soledad provocada por la expulsión edénica, hay un substrato romántico en esa idea de arte como evocación del paraíso perdido, lo desgranó en un trabajo de 1936, publicado en *El Sol*, al que el autor parece conceder una gran importancia, ya que lo mencionaría como un hito en su *Perfil autobiográfico* y lo utilizó, en 1965, para encabezar una cuidada antología de sus escritos,<sup>7</sup> en realidad el texto es una aproximación al arte prehistórico que comporta una reflexión sobre la aparición del arte, un hecho que es resultado y manifestación de la separación entre hombre y naturaleza y de su consecuente dominio (de la naturaleza). Pese a la fecha, es inevitable, leyendo el trabajo de Camón, pensar en los debates de la escuela de Altamira, que tendrán lugar a finales de la década siguiente (en un país muy diferente al de 1936) a los que el autor se anticipa con asuntos como el de la inclasificabilidad del arte prehistórico (Camón lo sitúa entre la realidad y la expresión), que no puede considerarse como abstracto ni como figurativo; así lo proclamarán Luis Felipe Vivanco y Ricardo Gullón; para el primero, la pintura de Altamira es *al mismo tiempo, una figura concreta y una abstracción*,<sup>8</sup> para el segundo, es *pintura sin andamiaje, pintura desnuda, por oposición a la pintura vestida del academicismo*;<sup>9</sup> en cualquier caso, un punto de partida para la modernidad artística que se reconstruye tras la guerra civil y un modelo que se proyecta de modo muy poderoso en las opciones de renovación presentes en la escena artística en las dos primeras décadas del franquismo.

Volvamos al principio, *El arte desde su esencia* propone una reflexión sobre la crítica y formula unas premisas necesarias para su ejercicio, la primera, la disociación de la obra de arte de toda valoración histórica; la crítica busca la esencia, lo que afecta también a la historia del arte; *en libros capitales para la historia del arte, todavía nos encontramos con el realismo como único criterio de valoración*.<sup>10</sup> Camón fue, al parecer, un historiador del arte heterodoxo; *la historiografía camoniana era calificada de literaria por los historiadores, que sólo en el positivismo veían el comienzo y el final de todo trabajo historiográfico*,<sup>11</sup> es significativo que Camón recuerde, años después, en sus lecciones de la Facultad de Filosofía de Zaragoza, entre los estudiantes oyentes, a Julián Gállego y Juan Eduardo Cirlot (con el que Camón se carteó con frecuencia). La teoría crítica de Camón afirma el valor de la forma, que no puede reducirse a materia de conocimiento, dice el historiador; la obra se origina desde tres *estímulos de ideación*: formal, psicológico y estético.

3 CAMÓN AZNAR, J.: *El arte desde su esencia*, Zaragoza, Librería General, 1940, p. 24.

4 *Ibidem*.

5 CAMÓN AZNAR, J.: «El arte como trascendencia», *ABC*, Madrid (20 de agosto de 1952), p. 3.

6 CAMÓN AZNAR, J.: «La obra de arte como un instante eterno», *Las artes y los días*, Madrid, Sucesores de Rivaeneyra, 1965, pp. 617-619.

7 CAMÓN AZNAR, J.: «Comienza el hombre a elaborar su soledad», *El Sol*, Madrid (febrero de 1936), se reproduce en CAMÓN AZNAR, J.: *Las artes y los días*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1965.

8 VIVANCO, L.F.: «Pintura y escultura. La lección de Altamira», *Escorial. Revista de cultura y letras*, 61 (1949), en DÍAZ, J. / LLORENTE, A.: *La crítica de arte en España*, Madrid, Istmo, 2004, p. 256.

9 GULLÓN, R.: *De Goya al arte abstracto*, Puerto Rico, La Torre, 1963 (1953).

10 CAMÓN AZNAR, J.: *El arte desde su esencia*, op. cit., p. 20.

11 BOZAL, V.: «José Camón Aznar y la crítica de arte de su tiempo», *Actas del Simposio Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1998.

co, el segundo convierte el arte en un modo de proyección sentimental, en la línea de lo proclamado por Wörringer.

La forma artística se distingue radicalmente de la expresión literaria, la expresión artística carece de representación, termina en sí misma, de ahí la imposibilidad de imaginar un Miguel Ángel inédito; frente a las formas de la naturaleza, que son necesarias (de ellas deducimos la existencia de leyes inmutables), las artísticas son fortuitas; la forma está por encima de la función, y aquí Camón no sólo está en los ámbitos de la historiografía formalista fundacional, sino que la concibe como alternativa al positivismo ¿decimonónico? *El arbotante cae, no por haber sido superado técnicamente, sino porque era inepto para expresar la sensibilidad renaciente. Nadie puede creer que los griegos no emplearon habitualmente la bóveda por desconocer su estructura arquitectónica. En esta burda valoración positivista de las creaciones artísticas están inspirados nuestros mejores libros de Historia del Arte, y ella es la que ha conformado el gusto y las aficiones de nuestros jóvenes eruditos,*<sup>12</sup> pese a todo, Camón afirma la insuficiencia de las categorías de Wölfflin, aunque, como una gran parte de la teoría artística elaborada en las primeras décadas del siglo XX (al menos), las tesis de Camón pueden inscribirse en el ámbito del formalismo.<sup>13</sup>

La obra de arte se comprende mediante su *vivencia* y la crítica parece plasmar el pensamiento derivado de la misma. Pese a la inefabilidad de la obra, a su individuación radical, puede verse en relación con otras obras, pero no está claro que la crítica o la historia o la estética, proporcionen un mayor conocimiento de la obra de arte; *quizá las alusiones más certeras a una obra de arte, las más adensadas de prevenciones estéticas, sean las de un poeta y no las de un crítico: las dedicadas por Unamuno al Cristo de Velázquez.*<sup>14</sup>

Desde el pensamiento *noemático* (racionalización de la vivencia), se pueden distinguir tres estratos en la crítica, uno formal, descriptivo, investigador, que tiene que ver con lo estilístico; el histórico, en segundo lugar, que sitúa la obra en los parámetros cronológico y espacial y sirve para *referir a la obra de arte el instante ambiental en que ha sido creada,*<sup>15</sup> el hecho artístico, dice Camón, puede servir como aproximación al contexto cultural, para explicar algunos de sus rasgos, pero en sí, es irreductible. Wölfflin habló también de la dificultad de articular las complejas relaciones entre arte y contexto; *en su conjunto, la relación entre el arte y la cultura general no debe entenderse más que en un sentido muy vago; el arte posee su propia vida, su propia historia,*<sup>16</sup> es una de las ideas centrales del proyecto formalista y una de las manifestaciones más claras del *hegelianismo sin metafísica* que atribuyó Ernst Gombrich al historiador suizo.<sup>17</sup>

Aún tenemos que mencionar un tercer estrato en la teoría crítica de Camón, el verdadero discurso crítico, el que viene motivado por la esencia de la obra, el nivel de la verdadera comunicación, que se sitúa más allá de la descripción y del aparato histórico, pero que ha de resultar más revelador (seguramente en el sentido más místico del término) que los anteriores. No hay que olvidar que Eugenio d'Ors invocaba, en sus irrepetibles *Lecciones*, impartidas en 1941 en el Museo del Prado,

12 CAMÓN AZNAR, J.: *El arte desde su esencia*, op. cit., p. 59.

13 Para un completo análisis del formalismo como proyecto fundamental en la moderna historia del arte, véase YVARS, J.F.: «Forma y configuración. Argumentos para el debate sobre historiografía artística y modernidad», en LLORENS, T.: *Forma. El ideal clásico en el arte moderno* (catálogo exposición), Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2002.

14 CAMÓN AZNAR, J.: *El arte desde su esencia*, op. cit., p. 100.

15 *Ibidem*: p. 104.

16 WÖLFFLIN, H.: *Renacimiento y barroco* (1888), Madrid, Comunicación, 1977.

17 GOMBRICH, E.H.: «En busca de la historia cultural» (1969), *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Barcelona, Debate, 1999, p. 42.

una crítica de las formas, otra de los asuntos, y una tercera del sentido, en la que se subsumían las dos anteriores y que constituía, en realidad, la verdadera crítica.<sup>18</sup>

Más allá de la realidad, escribe Camón, lo representado en la obra de arte vive *con una substantividad y evidencia como en el mundo de la naturaleza*.<sup>19</sup> La relación entre los términos *concreto* y *abstracto* no es evolutiva, no son dos etapas, sino que responden al dualismo, inventado por la Antigüedad de idea y realidad. Los niños y los artistas de la prehistoria, representan sólo lo esencial de cada ser, una visión parcial. No es tanto un proceso de abstracción como una percepción parcial (incompleta) de la realidad. Por tanto, no deben confundirse los términos *abstracción* y *especialización*, que consiste en la transposición de las cosas a un plano mental.

La relación de Camón con el arte abstracto no fue sencilla, ni lineal. Una gran parte de la prensa cultural de la época se hizo eco de su intervención en el Curso *Problemas del Arte Abstracto*, celebrado en Santander en el verano de 1953 que supuso, para algunos, *el reconocimiento oficial del arte abstracto*.<sup>20</sup> Allí Camón proclamó que el arte abstracto suponía una traición al siglo; desde su nacimiento en 1907, decía, *en que comienzan las abstracciones cubistas*, el arte abstracto permanece encriptado, sin evolucionar una vez cumplida la necesaria acción de *desrealización* (en el sentido de deshacer el realismo), *bien entendido que esta nuestra disconformidad con el arte abstracto [...] no se hace en nombre del arte académico, sino como adhesión [...] al arte de nuestro tiempo [...] que no puede resignarse al infantilismo que supone renunciar a todos los problemas técnicos y expresivos que permitan la revelación del hombre y de su mundo*.<sup>21</sup>

Algunos años después, Camón hablaría de las pinturas abstractas como *simples vagidos del alma, palpitaciones de la intimidad, un universo en fin, que no puede salir de la conciencia del Creador* (sic), *aunque sus luces sean ofuscantes y su armonía o su desarmonía consigan bellos efectos*.<sup>22</sup> Con todo, en la teoría de Camón hay un programa tácito de interpretación del arte abstracto, una preocupación por la dimensión autorreferencial del arte, un proyecto decidido de primar los aspectos plásticos de la obra de arte que puede comprobarse en sus trabajos de historia del arte.<sup>23</sup> En 1943, en la importante *Revista de Ideas Estéticas*, publicó su ensayo «Para una estética musulmana», donde se pone de manifiesto la prioridad de la forma frente a la función, el interés de la búsqueda de lo esencial y la conveniencia de mezclar los instrumentos de la crítica, la estética y la historia del arte. No es raro que Gaya Nuño considerara este trabajo como el mejor de los de Camón Aznar.<sup>24</sup>

En 1956, *El arte desde la crítica* actualizaba los supuestos del trabajo escrito en 1938, mucho más breve, se presentaba como un manual de instrucciones para la crítica de arte. Aunque parta de la idea de una separación básica entre crítica e historia,<sup>25</sup> el trabajo deja claro que ambas se complementan; la primera es un género literario autónomo que usa, en proporción desigual, de la investigación y de la intuición, la segunda sirve para penetrar en el mecanismo creacional de la obra y descubrir su génesis y sus misterios. Camón proclama el aislamiento y la infabilidad de la obra,

18 ORS, Eugenio d': *Tres lecciones en el Museo del Prado de introducción a la crítica de arte*, Madrid, Tecnos, 1989.

19 CAMÓN AZNAR, J.: *El arte desde su esencia*, op. cit., p. 107.

20 BARCINO, J.: «La decena de arte abstracto de Santander», *La Vanguardia*, Barcelona (18 de agosto de 1953).

21 CAMÓN AZNAR, J.: «La abstracción contra el espíritu», *ABC*, Madrid (16 de septiembre de 1953).

22 CAMÓN AZNAR, J.: *XXV Años de arte español*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1964, s.p.

23 CAMÓN AZNAR, J.: *Picasso y el cubismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1956.

24 PANCORBO LABLANCA, A.: «José Camón Aznar y Juan Antonio Gaya Nuño: dos situaciones distintas en una misma España», *Actas del simposio Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1998.

25 CAMÓN AZNAR, J.: *El arte ante la crítica*, Madrid, Ateneo, 1955.

que no se explica por influencias o tradiciones. Es por esto por lo que la crítica ha de ser una síntesis de historia y poesía, aunque con predominio de la segunda; la crítica es un relato paralelo, otra obra de arte.

Camón no se opuso tanto al arte abstracto como las visiones existenciales del mismo (el existencialismo, decía, es un movimiento nórdico, sin encaje en la cultura mediterránea, que separa más que une), a las que opone un *esencialismo* como *ordenación armoniosa de todos los seres en un esquema en el que todas las criaturas nos sentimos fraternas y conmovidas por la misma onda pánica*.<sup>26</sup> Las relaciones entre arte y existencialismo son perjudiciales para el primero, lo vacían de contenido y lo convierten en un puro ejercicio de manierismo.<sup>27</sup>

Los intereses amplios de Camón (historia del arte, estética, entre otros) le convierten en un crítico singular en la España de posguerra, no sólo porque habría suscrito, con toda seguridad las palabras de Gaya Nuño, *tratar de comentar el arte actual sin conocer profundamente todo arte anterior es tarea destinada al más inútil de los fracasos [...] historiar el arte antiguo desconociendo el nuevo y novísimo no lleva sino a una entomología o mineralogía de lo consagrado no ya odiosa, sino absolutamente criminal*,<sup>28</sup> esta actitud, que no fue exclusiva de Gaya, fue necesaria para prestar al arte contemporáneo la gran visibilidad que tuvo en la posguerra; además, en Camón, la crítica forma parte de unas *ciencias del arte* que integran estética e historia, y en las que el argumento central es la forma, la autonomía del arte que fue, también en España un poderoso dispositivo de modernidad.



Aunque no se publicó hasta 1948, Bernard Berenson había escrito *Estética e historia en las artes visuales* en 1941. Nada quedaba entonces al margen de la dura situación política que se vivía en Occidente y en las primeras páginas del libro, Berenson hacía una defensa encendida del formalismo estricto frente a las que consideraba visiones totalizantes (Strzygowsky, Max Dvorak) de la historia del arte, posibles manifestaciones –decía– de un universo totalitario que podía acabar, si no con el arte, sí al menos con la consideración de la mirada como ejercicio de libertad, así que Berenson pretendía también, salvar lo esencial de la obra de arte en tiempos duros. Pese a su poca estima por el arte moderno, a excepción de su interés por Matisse y, este muy matizable, por Cezanne,<sup>29</sup> a Mark Rothko le interesó mucho la definición que hizo Berenson de los valores táctiles y vio que, justamente, su obra era un buen instrumento de análisis de la pintura moderna, lo explicaba en su libro *La realidad del artista. Filosofías del arte*, publicado después de la muerte del pintor, pero que debió ser escrito en 1940 y 1941, aunque empezara a maquinarse hacia 1936, en todo caso, mucho antes de la conversión de Rothko en el imprescindible pintor abstracto que sería después.<sup>30</sup> El libro es un acercamiento al arte en términos plásticos que elude la idea de que el arte moderno sea evasivo y que plantea la idea de una lectura del pasado desde el presente; *han proporcionado [los artistas modernos] definitivamente a los hombres de nuestro tiempo el lenguaje*

26 CAMÓN AZNAR, J.: «Eencialismo», *ABC*, Madrid (4 de abril de 1955), p. 3.

27 CAMÓN AZNAR, J.: «El tiempo en Heidegger y su versión artística», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 97, Madrid (enero de 1958), pp. 5-17. Nos ocupamos de estas cuestiones en DÍAZ SÁNCHEZ, J.: «El arte contemporáneo y los modos historiográficos de Camón Aznar. Un esbozo», *Actas del simposio Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo*, *op. cit.*

28 GAYA NUÑO, J.A.: «Claves íntimas de la crítica de arte» (1960), *Pequeñas teorías de arte*, Madrid, Taurus, 1964, p. 19.

29 SCHAPIRO, M.: «Los valores del Sr. Berenson» (1961), *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

30 ROTHKO, Mark: *La realidad del artista. Filosofías del arte*, Madrid, Síntesis, 2004. Introducción a la primera edición de Christopher Rothko, donde se explica la cronología del libro.

necesario para volver a percibir todo el mundo del arte, en un lenguaje y unos términos equivalentes a nuestro conocimiento y comprensión actuales.<sup>31</sup>

Una visión formal del arte dibujó la historiografía y la crítica de la posguerra (Clement Greenberg, Alfred H. Barr), posibilitó una relectura en términos no ideológicos del arte de vanguardia y permitió la asociación *formal* de lo contemporáneo con la tradición, que se convertiría en modelo de modernidad, primero lo formularon los críticos, luego los museos.<sup>32</sup>

El triunfo de la pintura norteamericana, un título de Irving Sandler,<sup>33</sup> forma parte de un proceso que debería incluir la pintura abstracta europea y, por supuesto, el informalismo (así se denominó aquí el expresionismo abstracto) español, cuyo triunfo debería entenderse como epígono del americano, como parte del proceso político de guerra fría cultural que imperó en Occidente desde los últimos años cuarenta,<sup>34</sup> ese proceso se construyó con ideas formuladas con anterioridad, y que se han leído de maneras muy diferentes, algunas acabarían convertidas en poéticas del arte abstracto.

El caso del que será, seguramente, el texto más citado en la historiografía y la crítica de la segunda mitad del siglo XX resulta, en este sentido, paradigmático. «Vanguardia y kitsch», publicado en 1939 por Clement Greenberg y que suele considerarse el principio de la historia, está disponible en castellano en, al menos tres ediciones.<sup>35</sup> Su autor lo consideró lo suficientemente relevante como para incluirlo en la antología *Art and Culture. Critical essays*, publicada en 1961 y que, en 1969 (esto da idea de la fortuna crítica del libro), sería objeto de una interesante acción por parte de John Latham; sus amigos arrancaron y masticaron páginas del libro (propiedad de la St. Martin School of Art de Nueva York, en la que enseñaba Latham) que escupieron después y que el artista amasó y convirtió en un burbujeante preparado químico que guardó en un frasco de cristal al que etiquetó como *Arte y Cultura* y depositó en la biblioteca de su centro. Latham fue despedido, pero los materiales de la *performance* que dirigió (que tiene como argumento central el de la conversión de la obra de Greenberg en objeto de comunión) se encuentran en la actualidad en el MoMA de Nueva York. «Vanguardia y kitsch» aparece también en un libro que tiene la cuestión de arte y comunismo como fondo y también ha sido considerado como un texto eficaz para explicar el *kitsch*. Todo esto da idea de las múltiples lecturas a que el texto ha sido sometido.

Norman Rockwell, el pintor favorito de Clement Greenberg a los dieciséis años (y posible referente en su concepción del *kitsch*, sugiere Thierry de Duve en una lectura lúcida y minuciosa de la obra del crítico americano),<sup>36</sup> fue, desde 1916, ilustrador del *Saturday Evening Post*, (cuyas portadas considera el crítico como producciones arquetípicamente *kitsch*). Dice Robert Huyghes<sup>37</sup> que, a finales de la Depresión, Rockwell era muy apreciado en el país; que fue, con Walt Disney, uno de los dos artistas americanos más conocidos; era, sigue diciendo Huyghes, un maestro que acumuló importantes cualidades: era cuerdo (al contrario que van Gogh), resultaba comprensible (a dife-

31 ROTHKO, M.: *La realidad del artista. Filosofías del arte*, op. cit., p. 209.

32 Nos hemos ocupado del asunto en DÍAZ SÁNCHEZ, J.: «El arte y la crítica. Estrategias de modernidad en los años 50 en España», *Revista de Historiografía*, 13-VII (2010).

33 SANDLER, I.: *El triunfo de la pintura norteamericana*, Alianza, Madrid, 1996 (1970).

34 GUILBAUT, S.: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990 (1983); véase además SAUNDERS, F.S.: *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2001 (1999).

35 GREENBERG, C.: *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, G. Gili, 1979 (1961, reed. en Barcelona, Paidós); DORFLES, G.: *El kitsch. Antología del mal gusto*, Barcelona, Lumen, 1973; GÓMEZ, J.J. (ed.): *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Sevilla, Círculo de Cultura Socialista, 2004.

36 DUVE, T.: *Clement Greenberg entre líneas*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2006.

37 HUYGHES, R.: *Visiones de América*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001 (1997).

rencia de Picasso) y era capaz de ofrecer lo que los americanos querían ver en una ilustración. No sólo eso, Rockwell fue *marine* en la Primera Guerra Mundial y pintó camuflajes de avión; durante la Segunda, participó de modo activo en la propaganda bélica con sus carteles.<sup>38</sup> Enfrentar a Rockwell con la vanguardia no parece inocente.

Tanto el lugar como el año en que apareció el texto son relevantes, *Partisan review*, 1939, otoño, para ser más exactos; terminaba la guerra de España y empezaba la europea, de la que la primera había sido prólogo y banco de pruebas, como dijo Von Goss, capitán de la Legión Cóndor, *En la primavera de 1937 ya no se podía hablar simplemente de una guerra española. Se había convertido en una guerra de verdad*.<sup>39</sup>

Sin duda, «Vanguardia y kitsch» es representativo de una coyuntura política que Greenberg describió después en un texto que posee cierto tono de balance: *El arte abstracto era el tema principal entre los pintores que conocí en los últimos años treinta. El radicalismo político abundaba entonces, pero estos artistas pensaban que el realismo social estaba tan muerto como la American Scene. (Aunque la influencia de la política sobre el arte en aquellos años no se reduce a esto, ni con mucho; algún día habrá que contar como el 'antiestalinismo' que nació más o menos en su forma de 'trotskysmo', se convirtió en el arte por el arte y preparó así heroicamente el camino a lo que había de venir)*;<sup>40</sup> muchas cosas empujaron al realismo social a esa muerte anunciada.

*Partisan review* publicó un año antes de la aparición de «Vanguardia y kitsch», en el otoño de 1938, un texto firmado por Diego Rivera, André Breton y Leon Trotsky, «Manifiesto por un arte libre y revolucionario», fechado en México en julio de 1938, redactado en un tono claramente antiestalinista y que admite lecturas multidireccionales: *Si bien, con vistas al mejor desarrollo de las fuerzas de producción material, la revolución debe construir un régimen socialista centralizado, para desarrollar la producción intelectual se debe establecer desde el primer momento un régimen anarquista de libertad individual*;<sup>41</sup> unas líneas antes, los autores advierten de la práctica desaparición de las condiciones que permiten *la creación intelectual*, un proceso que sólo podría pararse con la *liberación completa del arte*, al fin, el texto reivindica continuamente una libertad artística que, más allá de la intención evidente de sus autores podría sugerir, en una lectura sesgada, en un contexto de guerra fría, una posición efectivamente cercana a las del arte por el arte. En cualquier caso, las posiciones de Breton, Rivera y Trotsky, no serían irreconciliables con las que, unos años antes, había formulado John Dewey,<sup>42</sup> y que, como se sabe, fueron muy estimadas por Robert Motherwell.

En realidad, la polémica de mayor alcance sobre vanguardia y política había tenido lugar en la guerra civil española, su punto álgido en Valencia en 1937, la «Ponencia colectiva»,<sup>43</sup> leída en el Congreso de Intelectuales Antifascistas, influida por los planteamientos de Gide y Malraux, redactada por Arturo Serrano Plaja y firmada (merece la pena reproducir toda la lista) por Antonio Sánchez Barbudo, Ángel Gaos, Antonio Aparicio, Arturo Souto, Emilio Prados, Eduardo Vicente, Juan Gil-Albert, José Herrera Petere, Lorenzo Varela, Miguel Hernández, Miguel Prieto y Ramón Gaya,

38 Una muestra en AA. VV.: *En guerra* (catálogo de la exposición), Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2004.

39 BEEVOR, A.: *La guerra civil española*, Crítica, Barcelona, 2005, p. 303. Más allá de ese importante detalle, obras como VIÑAS, A.: *La conspiración del general Franco y otras revelaciones acerca de una guerra civil desfigurada*, Barcelona, Crítica, 2011; CASANOVA, G.: *Europa contra Europa. 1914-1945*, Barcelona, Crítica, 2011.

40 GREENBERG, C.: «Los últimos treinta años en Nueva York» (1957), *Arte y cultura*, op. cit.

41 RIVERA, D. / BRETON, A. / TROTSKY, L.: «Manifiesto por un arte libre y revolucionario» (1938), en GÓMEZ, Juan José (ed.): *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, op. cit., p. 99.

42 DEWEY, J.: *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008 (1934).

43 SERRANO PLAJA, A.: «Ponencia colectiva», *Hora de España*, VIII (1937), se reproduce en GAMONAL, M.A.: *Arte y política en la guerra civil española. El caso republicano*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987, pp. 232-239.

ciertamente, la ponencia constituye *el más estremecedor y lúcido documento intelectual y artístico lanzado durante la guerra civil*,<sup>44</sup> al tiempo que afirma la vigencia de lo colectivo (al subrayar la heterogeneidad del grupo que firma el manifiesto), reivindica la necesidad de la creación individual, proclama la legitimidad de representar *la realidad objetiva y el mundo íntimo*, sostiene la insuficiencia del *arte de propaganda*, aunque no niegue su utilidad y su necesidad y entiende *el humanismo como aquello que intenta comprender al hombre, a todos los hombres, a fondo*,<sup>45</sup> las ideas de conciliación de la realidad y el mundo íntimo, las alusiones al surrealismo hacen que no sea imposible colocar las obras más importantes del Pabellón de París de 1937 en el ámbito de la Ponencia Colectiva, el debate crítico en torno a *Guernica* de Picasso, que no terminó con la guerra, ni con la Segunda Guerra Mundial, pero que no gustó ni a los partidarios del arte puro ni a los del arte político, seguramente porque mira a ambas direcciones, como la Ponencia Colectiva.

Algunas actitudes no están tan alejadas de «Vanguardia y Kitsch», que me gustaría relacionar (aunque haya cuatro años de diferencia) con el mural de Jackson Pollock para Peggy Guggenheim; la leyenda dice que el pintor lo hizo en una noche, después de seis meses de espera. Thomas Crow, por su parte, aporta unos datos preciosos para entender la génesis del mural, y su contexto; Peggy quería llenar un gran espacio neutro a la entrada de su apartamento; Marcel Duchamp le sugirió que encargara un gran cuadro en vez de un mural, con lo que suponía de ambigüedad e indefinición para el resultado: no era un cuadro de caballete, tampoco era exactamente un mural, aunque lo parecería.<sup>46</sup> El mural de Pollock, que podemos contemplar como primer episodio de canonización de expresionismo abstracto americano, aparece como un desarrollo del rectángulo flotante de *Los guardianes del secreto*. Esa ambigüedad, esa indefinición, tiene que ver, lo sabía bien Duchamp, con las dinámicas históricas de las vanguardias (el plural parece a estas alturas más apropiado).

La separación de Peggy de Max Ernst, entre otras cosas, parecía persuadirla de que el gusto estaba cambiando, el surrealismo pertenecía a esa *vida demasiado lujosa y llena de placeres*, pasada de moda, también Greenberg atribuyó cierta frivolidad al surrealismo (*intenta restaurar el sujeto exterior*).<sup>47</sup> Será el grupo de Peggy Guggenheim, tan poco proamericano, el que presentará en sociedad la nueva pintura americana.

Anotemos esa reticencia surrealista; en el texto citado, Greenberg advierte sobre la necesidad de proteger la cultura de vanguardia, distanciada de la política, vulnerable al *kitsch*, en peligro de abandono por la burguesía que la creó, relativamente ensimismada (novelas que tratan sobre la escritura, por ejemplo, por no hablar de la obviedad de las pinturas autorreflexivas) pero que avanza y constituye la única cultura viva de que disponemos hoy. ¿Cuáles son los peligros? El realismo socialista, el nazismo, el fascismo. Greenberg propone, en definitiva, poner a salvo la cultura de vanguardia, un compás de espera en el que esta cultura no se contamine; *el capitalismo decadente piensa que cualquier cosa de calidad que todavía es capaz de producir se convierte casi invariablemente en una amenaza a su propia existencia. Los avances en la cultura, como los progresos en la ciencia y en la industria, corroen la sociedad que los hizo posibles. En esto, como en casi todas las demás cuestiones actuales, es necesario citar a Marx palabra por palabra. Hoy ya no seguimos mirando hacia el socialismo en busca de una nueva cultura, pues aparecerá inevitablemente en cuanto tengamos socialismo. Hoy miramos hacia el socialismo simplemente en busca de la preservación de toda la cultura viva de hoy*.<sup>48</sup>

44 GAMONAL, M.A.: *Arte y guerra civil*, op. cit., p. 58.

45 SERRANO PLAJA, A.: «Ponencia colectiva», op. cit. p. 238.

46 CROW, T.: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002 (1996).

47 GREENBERG, C.: «Vanguardia y kitsch», op. cit.

48 *Ibidem*.

Poner a salvo la vanguardia, ¿es posible? como recuerda De Duve, la vanguardia aparece contaminada de cultura de masas, o de *kitsch*, tanto como la pintura de Norman Rockwell; lo sabemos por Adorno, pero Greenberg ha puesto en circulación un modo historiográfico no muy alejado del de Alfred H. Barr; una relectura, en términos formalistas del arte de vanguardia que repudia el surrealismo y, en coherencia con los planteamientos del MoMA, identifica el cubismo y el arte abstracto, algo sólo posible desde el formalismo; *en la fase sintética del cubismo, la superficie es la única certidumbre*,<sup>49</sup> es una corta cita de un largo párrafo que presenta la historia de la pintura, desde el impresionismo, como una larga marcha hacia la conquista del plano del cuadro; desde el olvido, impuesto por el formalismo americano, de las visiones originales del cubismo (Apollinaire, Kahnweiler, Gleizes, Metzinger). En España se escribirá con frecuencia sobre el cubismo como origen de la abstracción.

Poner a salvo la vanguardia, excluyendo lo terreno, lo político. En 1957, Greenberg escribió sobre Picasso, sobre obras como *Masacre en Corea*, 1951, *Mal concebida a causa de la innata capacidad de Picasso para la terribilidad; que ya había hecho fracasar sus intentos de profundizar en el surrealismo*,<sup>50</sup> no es muy diferente a lo que escribiría Eugenio d'Ors, en 1944, sobre Picasso, cuando declaró su disgusto por la politización del pintor.<sup>51</sup> El artista preferido por Greenberg, Jackson Pollock, visitó frecuentemente *Guernica*.

Hay una justificación por la tradición en algunos textos de Greenberg, esto no fue exclusivo de España; y así Greenberg hablará de la modernidad de Thomas Eakins, como autor de un claroscuro literario equiparable a la escritura de Walt Whitman, o de John Marin, perteneciente al círculo (*artificial*, dirá Greenberg) del, olvidado en otros relatos americanos, Alfred Stieglitz.



Las metodologías de la forma fueron, en la práctica, un modo de protección de la vanguardia, para eso hubo que convertirlas en alta cultura y, sobre todo despolitizarlas, rehumanizarlas (en la crítica española de los años cuarenta las dos palabras son sinónimas). Un crítico comprometido como Herbert Read (su polémica con Anthony Blunt a propósito de *Guernica* es bien significativa),<sup>52</sup> mantenía, después de la guerra, una defensa del arte de vanguardia frente a las formulaciones de Ortega de un arte deshumanizado: *en la arquitectura de Mies van der Rohe, en la pintura de Mondrian o la escultura de Gabo, este arte no es en modo alguno un arte negativo, carente de pretensiones. Muy al contrario, este arte tiene el propósito más alto y positivo, la voluntad de crear una nueva realidad, escapar de la confusión y arbitrariedad del presente histórico y vislumbrar los paradigmas, los prototipos de una civilización nueva y mejor*,<sup>53</sup> Read llena de contenido las actitudes aparentemente evasivas, descarta, de nuevo los realismos, parece una anticipación a las afirmaciones que hizo Joseph Kosuth en 1969, el momento álgido de la desmaterialización del arte: *Las obras de arte que intentan decirnos algo acerca del mundo están condenadas al fracaso [...] la ausencia de realidad constituye precisamente la realidad del arte*.<sup>54</sup>

49 GREENBERG, C.: «Acerca del papel de la naturaleza en la pintura moderna» (1949), *Arte y cultura*, op. cit.

50 GREENBERG, C.: «Picasso a los setenta y cinco años» (1957), *Arte y cultura*, op. cit.

51 ORS, E. d': *Pablo Picasso*, Barcelona, El Acantilado, 2001 (1946).

52 GINZBURG, C.: «La espada y la bombilla. Una nueva lectura del *Guernica*», en AA. VV.: *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002; para las posiciones críticas de Blunt, CARTER, M.: *Anthony Blunt. El espía de Cambridge*, Barcelona, Tusquets, 2004; las de Read en READ, H.: «El *Guernica* de Picasso» (1938), en COMBALÍA, V.: *Estudios sobre Picasso*, Barcelona, G. Gili, 1981.

53 READ, H.: *Orígenes de la forma en el arte*, Buenos Aires, Proyección, 1967 (1965).

54 KOSUTH, J.: *The Sixth Investigation, Proposition 14* (1969), citado en BUCHLOH, B.: *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.

20

PEDRO LUIS ECHEVERRÍA GOÑI

Universidad del País Vasco

**Pedro de Sarasa II,  
*pintor de hacer retablos*  
en Castiliscar y los maestros  
del taller de Sangüesa  
en las Cinco Villas  
en el siglo XVI**

La actividad de los talleres de pintura de Zaragoza en las Cinco Villas desciende a fines del primer tercio del siglo XVI, coincidiendo con el florecimiento de algunos obradores establecidos en Sangüesa<sup>1</sup> como los de los Sarasa, Arara y Sebastián. Sus miembros más destacados, Pedro de Sarasa y Navardún y Antón de Arara, responden al perfil de pintores-empresarios que contratan retablos de pintura para traspasar la ejecución de las mazonerías e imágenes a los especialistas. Además, aunque asumían todas las labores pictóricas y el dorado, el maestro se limitaba muchas veces a dibujar figuras e historias, a supervisar su correcta ejecución y a su acabado, llegando incluso a señalar el entallador Juan de Sarasa que Pedro de Sarasa II hacía muchas de sus obras *con mano agena*.<sup>2</sup> Esta férrea organización del trabajo, la amplia composición de sus talleres, así como las numerosas colaboraciones y cesiones les permitieron contratar simultáneamente obras en Navarra, Huesca y Zaragoza. Su mercado se extiende en Navarra por pueblos de los valles prepirenaicos y pirenaicos de la merindad de Sangüesa, localidades de la merindad de Olite, así como las vecinas comarcas aragonesas de las Cinco Villas (la Valdon-sella era un arciprestazgo del obispado de Pamplona) y la Jacetania.<sup>3</sup>

En este estudio nos ocuparemos de las tablas del antiguo retablo mayor de Castiliscar, sustituido por otro neoclásico presidido por el lienzo del Bautismo de Cristo, que asimismo fue retirado en 1972, momento en el que también se desmontaron el colateral churrigueresco de la Virgen del Rosario y el marco del Santo Cristo. A diferencia de los ocho retablos oscenses que hemos documentado de Pedro de Sarasa II, desaparecidos, las tablas de la localidad de las Cinco Villas se salvaron al haber sido reutilizadas como bastidor de un damasco rojo con un marco barroco que servía de

- 1 CRIADO MAINAR, J.: «Las artes plásticas del Renacimiento en la comarca de las Cinco Villas», en ASÍN GARCÍA, N. (coord.): *Comarca de las Cinco Villas*, Colección Territorio, 25, Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 205-206.
- 2 Archivo General de Navarra [AGN]: Procesos, sign. 64220. Pedro de Sarasa contra Pedro Gómez sobre indemnización por agresión (1542).
- 3 ECHEVERRÍA GOÑI, P.: «Pintura», en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.): ECHEVERRÍA GOÑI, P. / GARCÍA GAINZA, M<sup>o</sup>C.: *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 324-344. Se documenta y caracteriza por vez primera el taller pictórico de Sangüesa en la primera mitad del siglo XVI. ECHEVERRÍA GOÑI, P.: «El taller pictórico de Sangüesa en el Primer Renacimiento y su filiación aragonesa», en *Presencia e influencias exteriores en el arte navarro* (Actas del Congreso Nacional. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 3), Pamplona, 2008, pp. 255-293.



fondo a un crucificado romanista.<sup>4</sup> Tras su descubrimiento estas cinco tablas fueron colocadas en una de las paredes de la sacristía, junto a la del Calvario, que ya se guardaba con antelación en esta dependencia<sup>5</sup> [fig.1]. Estas tablas fueron restauradas a comienzos de los 90 del siglo pasado por el catalán Ramón Gudiol.

Superado el ecuador del siglo XVI y una vez desaparecidos los pintores Pedro de Sarasa II y Antón de Arara, adquieren todo el protagonismo en la retabística los maestros de la talla,<sup>6</sup> entre los que sobresaldrá el mazonero francés Medardo de Picardía, de quien haremos una breve semblanza al final de este trabajo. También conocido como Picart Carpentier, su longevidad y la eficaz organización del trabajo en su taller, heredera de los *huchiers* picardos, le permitieron desarrollar una amplia obra en Navarra y Aragón, en la que se incluyen retablos, dos sillerías de coro y otros muebles. Maestro de más calidad es el imaginero flamenco Jorge Eriguet, mas conocido como Jorge de Flandes († 1586), autor de los retablos de Nuestra Señora de Santa Cilia de Jaca, contratado en 1565,<sup>7</sup> San Jerónimo de la seo de Jaca y del mayor de la iglesia de Javierregay.<sup>8</sup> Supeditados a estos, los pintores Miguel de Arara, hijo de Antón, y Pedro de San Pelay se especializaron en el último cuarto del siglo XVI en el dorado y esgrafiado de retablos con labores un tanto retardatarias. En el segundo tercio del siglo XVI se registra una amplia nómina de mazoneros y entalladores franceses radicados en Sangüesa, importante nudo del Camino de Santiago, como Mateo de la Peroza, Juan Charles, Guillén de Oberón, Jaques Pontorber, Antón Condón y Juan Lafont, entre otros. En algunos casos, adoptaron como apellido el lugar de origen como ocurrió con Johan de Aviñón o de Sarasa, uno de los primeros arquitectos franceses llegados a Sangüesa, padre del pintor Pedro de Sarasa I († 1528) y aún activo en la década de los 20 del siglo XVI.

La navarrización del retablo solo se produjo a fines del siglo XVI y comienzos del XVII en los talleres romanistas de Sangüesa, integrado por escultores como Juan de Berrueta o Juan de Alli y ensambladores como Juan de Echenagusía, y Lumbier, donde residían los ensambladores Juan de Huici y Juan de la Era, con quien colaboró el escultor de origen aragonés Gaspar Ramos, vecindado en Sangüesa, superando el ecuador del siglo XVII.<sup>9</sup> En la primera mitad del 1600 se multiplican en una zona que contaba con importantes recursos madereros los retablos miguelangelescos y clasicistas, que fueron decorados con la trilogía de *papeles de todas las colores* de la pintura *del natural* por pintores-doradores como los sangüesinos Antonio de Arara y Cristóbal Carrasco, prolongando la obra de este su hijo Juan de Carrasco.

Conocido hasta fechas recientes como el *Maestro de Gallipienzo*, Pedro de Sarasa y Navardún (c. 1512-1544), vecino de Sangüesa, fue un activo pintor de quien hemos documentado un buen

4 Agradezco esta información a mosén Máximo Garcés Abadía, párroco de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico y antiguo párroco de Castiliscar en 1972. ABBAD RÍOS, F.: *Catálogo Monumental de España*. Zaragoza, Madrid, CSIC-Instituto Diego Velázquez, 1957, p. 661. Señala que *los retablos carecen de interés. Son todos de fines del siglo XVII o del XVIII; el mayor, de tipo neoclásico...*

5 *Ibidem*: p. 661. Se refiere a ella como *una tabla del Calvario del tipo de Rolan de Moisés del siglo XVI, bien conservada*.

6 CRIADO MAINAR, J.: *Las artes plásticas del segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura, 1540-1580*, Zaragoza, Centro de Estudios Turisasonenses / Institución Fernando el Católico, 1996, pp. 142-145.

7 GÓMEZ DE VALENZUELA, M.: *Documentos sobre artes y oficios en la diócesis de Jaca (1444-1629)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, pp. 25-26 y 97-99 (doc. 47).

8 ECHEVERRÍA GOÑI, P. / FERNÁNDEZ GRACIA, R.: «Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Obray y Jorge de Flandes», *Príncipe de Viana*, 168-169-170, Pamplona, Diputación Foral de Navarra (1983), pp. 33-49.

9 GARCÍA GAINZA, M<sup>o</sup>C.: *La escultura romanista en Navarra: discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Príncipe de Viana / Diputación Foral de Navarra, 1969, pp. 163-222. Taller de Sangüesa-Lumbier. LABEAGA MENDIOLA, J.C.: «Gaspar Ramos, escultor del taller de Sangüesa entre el Romanismo y el Barroco», *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, 11 (1993), pp. 93-160.

número de retablos de pincel labrados *a la romana* en Navarra y Aragón en localidades dependientes de las diócesis de Pamplona y Jaca, realizados en los quince años que van desde 1529 hasta su muerte.<sup>10</sup> Al tratarse de conjuntos de tablas pintadas y, debido a la fragilidad de sus mazonerías, muchos de ellos han desaparecido, conservándose en otros, como los de Gallipienzo o Castiliscar únicamente sus tablas. Tan solo conocemos un contrato suscrito por este pintor en 1533 con los representantes de la cofradía de los peñales de Sangüesa, para hacer el retablo de la Piedad, en su capilla del convento del Carmen,<sup>11</sup> documentándose el resto de sus obras en pruebas testificales de aprendices y colaboradores suyos y en las cláusulas de su testamento fechado el 11 de enero de 1544.<sup>12</sup>

Para cumplir con todos los compromisos contaba con dos o tres oficiales y colocaba un número variable de *obreros*, hasta seis o siete (como en Ansó),<sup>13</sup> por lo que se detectan grandes desigualdades entre sus obras. En el taller de Pedro de Sarasa II trabajaron Martín de Burdaspal, Sancho de Lobera, Lucas de Alborís, Gaspar de Sedano, Francisco Rodríguez, natural de Ocaña,<sup>14</sup> Francisco Tello, soldado en Sangüesa,<sup>15</sup> y Juan

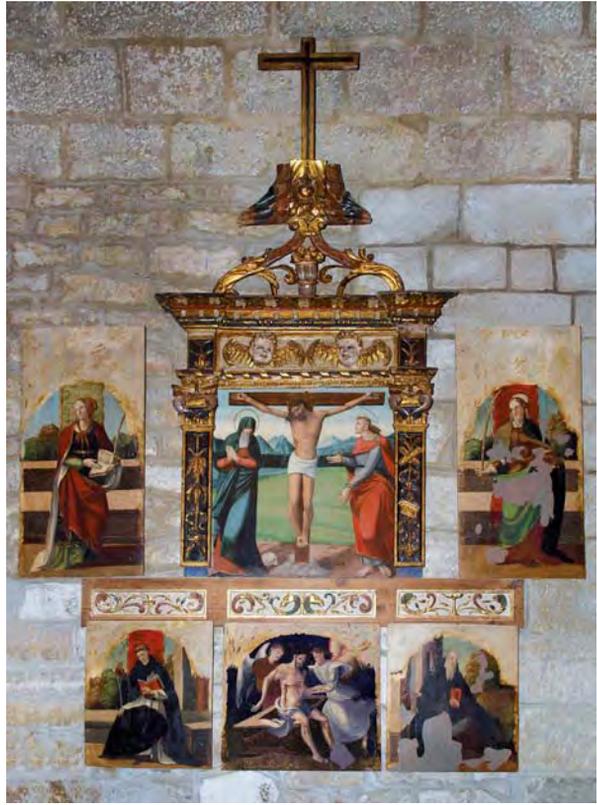


fig. 1. Tablas del antiguo retablo del siglo XVI en la sacristía. Parroquia de Castiliscar.

10 ECHEVERRÍA GOÑI, P.: «Pintura...», *op. cit.*, pp. 328-341. «El taller pictórico de Sangüesa...», *op. cit.*, pp. 272-280.

11 LABEAGA MENDIOLA, J.C.: *Santa María la Real de Sangüesa, joya del románico navarro*, León, Edilesa, 2000, p. 47.

12 AGN: Procesos, sign. 9670, Juana de Navardún contra María López de Sarria sobre pago del 1312 florines del legado testamentario de Pedro de Sarasa (1551). *Ibidem*: sign. 86026, María López de Sarria contra Alonso Quintana sobre pagos por legado testamentario (1546).

13 *Ibidem*: sign. 64220. Pedro de Sarasa contra Pedro Gómez sobre indemnización por agresión. Declaración de Juan de Gante.

14 *Ibidem*: sign. 9670.

15 *Ibidem*: sign. 36397. El fiscal y María López de Sarria contra Martín de Sarramiana sobre agresión y muerte de Pedro de Sarasa (1544).

de Gante.<sup>16</sup> Mantuvo estrechas relaciones con imagineros establecidos en Zaragoza como Gabriel Joly y Juan Pérez Vizcaíno, autor de algunos de los mejores bultos de sus retablos. Sabemos que en la capital aragonesa adquiriría por medio de parientes y apoderados los panes de oro y los pigmentos. Contó asimismo con la colaboración de varios mazoneros de Sangüesa como Fermín de Chalar o los franceses Leonardo Labarzana, Jaques Pontorber y, especialmente, Guillén de Oberón. Su condición de empresario se refería también a otros aspectos relacionados con la retabística como la compra de fustas de madera de pino en el Val de Aragüés y su transporte y venta en Zaragoza, así como a la arrendación de los frutos primiciales de diversas iglesias, adelantando cantidades para garantizar la percepción de los pagos o unos ingresos regulares en épocas de menor actividad.<sup>17</sup>

Nuestro conocimiento de la obra aragonesa de este pintor procede casi exclusivamente de los testimonios de Martín de Burdaspal o Lucas de Alborís, pues por ellos sabemos que realizó retablos de pintura en Hecho, Bailo, Embún, Borau, Ordués, San Juan de las Peña y Santa Cilia, en Huesca, y Castiliscar en Zaragoza, a los que habría que añadir el de Ansó, según declaración de 1542 de Juan de Gante, quien colaboró en esta obra.<sup>18</sup> Los retablos documentados y conservados de Pedro de Sarasa II son los de la Piedad (1533) y San Eloy de Sangüesa (c. 1535), la Visitación de Tafalla (1538), el mayor de Ilúrdoz más las tablas de los retablos de Gallipienzo y Castiliscar. Se le atribuyen también el retablo mayor de Larrángoz y las tablas del de Mendinueta. Contrató asimismo retablos de talla como el principal de Santa María de Sangüesa (1537) o el de Peña.

Desaparecido el libro de fábrica de la parroquia de San Juan Bautista, hemos documentado las tablas del antiguo retablo mayor de Castiliscar gracias a una declaración realizada en 1549 por Sancho de Lobera, pintor vecino de Salinas de Monreal, como testigo de María López de Sarria, viuda de Pedro de Sarasa II, en el pleito que contra ella había incoado Juana de Navardún, madre del pintor, por el pago de un legado testamentario. Formado entre 1537 y 1544 a las órdenes del pintor sangüesino, Sancho declara que había visto cómo durante este periodo su maestro había ejecutado, entre otros, los retablos de Nuestra Señora de Ilúrdoz, la Ascensión de Gallipienzo y el del convento de San Agustín de Pamplona, y *que hizo en Aragón otros Retablos como son en echo y en enbun y berau y baylo y en ordués, en castilliscar... y otros muchos que no se acuerda*.<sup>19</sup>

Han llegado a nuestros días seis tablas que compusieron el antiguo retablo mayor de Castiliscar y varios restos de su mazonería, entre los que son significativos los que enmarcan el Calvario.<sup>20</sup> Pensamos que la talla expresivista de San Juan Bautista del presbiterio puede ser la primitiva titular del conjunto y, aunque sigue la iconografía renacentista del Precursor, adolece de cierta rigidez, no favoreciéndole la repolicromía que la recubre. Fue un retablo de casillero del Primer Renacimiento, compuesto de banco, cuerpo único de tres calles y ático. Entre el banco y el cuerpo se localizaba un friso, del que deben proceder los tres tableros con grutescos simétricos, afrontándose en el central dos cabezas de caballo. Tanto el banco como el cuerpo debieron estar jaloados por balaustres o, más probablemente, por pilastras con tiras de follajes, cintas y arreos. El friso del ático está recorrido por cabezas de querubines alados y se apoya en pilastras seudocorintias con sus cajeamientos decorados con ensartos. Coronan el conjunto unas volutas foliáceas que enmarcan un jarrón con frutos. Las piezas de la sacristía han preservado su policromía del ro-

16 *Ibidem*: sign. 64220.

17 *Ibidem*: sign. 86026, Mandas del testamento de Pedro de Sarasa II.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*: sign. 9670.

20 RÁBANOS FACI, C. (coord.) y otros: *El patrimonio artístico de la Comarca de las Cinco Villas*, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas / Institución Fernando el Católico, 1998, p. 94. Datan correctamente estas tablas y las califican de *excelentes obras de autor aragonés fechables en el segundo cuarto del siglo XVI*.



fig. 2. Tabla de Cristo de Piedad sostenido por ángeles. Castiliscar.

mano, en la que vemos el dorado bruñido en la talla, combinado con el blanco y el azul. En la comarca se localizan algunos retablos de pilastras del Primer Renacimiento como el de la Virgen del Rosario de Biota (1523) o el de San Roque de la iglesia de San Martín de Uncastillo. Otros conjuntos de pilastras son los oscenses de Santiago en la colegiata de Bolea (1532-1535), y el mayor de Sallent de Gállego (1537).

Se aprecian en estas tablas de pincel al óleo algunas de las características inconfundibles de Pedro de Sarasa II, como las figuras aisladas sobre fondos con troncos y paisajes, la pintura lineal, los rostros triangulares, las manos de dedos alargados, los cánones esbeltos manieristas, la presencia de nimbos o el colorido de gran viveza. Las tres figuras del banco, Santo Domingo, Cristo sostenido por ángeles y San Antón Abad se efigian sedentes como fundamentos de la historia de la Redención. La representación de santos sentados es una de las variantes más utilizada por este maestro y los pintores del taller de Sangüesa, bien aislados como podemos ver por ejemplo en las figuras de San Agustín y San Babil del retablo de la Visitación de Tafalla, o emparejados como en el de San Eloy de la iglesia de Santiago de Sangüesa

La primera tabla del banco nos muestra a Santo Domingo de Guzmán, el fundador de la Orden de Predicadores, como un joven de rostro muy blanco y hermoso, lampiño, y con amplia tonsura. Viste el hábito blanquinegro, compuesto por una túnica y su escapulario blancos, un manto negro talar con capucha y zapatos negros. Lleva como únicos atributos en su mano derecha una azucena blanca, símbolo de la pureza de su alma, y el libro abierto con encuadernación roja que puede ser la Biblia o un atributo intelectual. El santo asienta sobre un pedestal y se recorta ante un paño rojo en correspondencia con las tapas de la Biblia. A su izquierda vemos una casa de líneas esquemáticas como referencia a un convento, en tanto que al fondo recrea Sarasa un frondoso bosque. Santo Domingo se repite en una actitud muy semejante en el primer cuerpo del retablo de San Eloy de Sangüesa, obra del mismo pintor, en este caso emparejado con San Francisco de Asís.

En el centro del banco concentra la atención del fiel una emotiva imagen que representa a Cristo de Piedad sostenido por ángeles [fig. 2]. Esta iconografía apócrifa es muy frecuente desde media-



fig. 3. Tabla de Santa Orosia. Castiliscar.

dos del siglo XV en libros de horas flamencos y desde fines de la centuria en la pintura hispano-flamenca como Cristo Varón de Dolores,<sup>21</sup> erguido y fuera del sepulcro, pues compendia en una sola imagen la Pasión, muerte y resurrección. Con un fondo oscuro que recrea el sepulcro aparece en primer plano el sarcófago en oblicuo para sugerir de forma ingenua una perspectiva monofocal truncada. Una disposición similar la vemos en grabados del Entierro y la Resurrección de Schöngauer, Van Meckenem y Durero, y en tablas como la del Santo Entierro de Mianos. El frente del sarcófago se halla jaspeado y recorrido por rítmicas guirnaldas de laurel, símbolos de la inmortalidad y la vida eterna. Sobre uno de sus bordes menores aparece sentado Cristo resucitado, con un resplandor y tres rayos rojos, tapado con el sudario que se introduce en el sepulcro y mostrando la huella de la lanzada en el costado de la que mana sangre. Está sostenido por dos ángeles con túnicas roja y blanca que lo muestran a la adoración de los fieles, adoptando el situado a su izquierda una actitud dinámica, que se expresa en sus pliegues agitados.

En correspondencia con Santo Domingo aparece sedente en el otro lado del banco San Antón Abad, como un anciano calvo con larga barba grisácea y bífida (llegó a centenario), que viste sayal marrón, escapulario grisáceo y la cogulla con capuchón negros. Luce sobre el hombro derecho de este una cruz azulada similar a la de los templarios, en vez de la tau. Porta una Biblia de tapas rojas y apoya su mano derecha en un bastón en forma de tau, a modo de muleta. No obstante, su atributo más característico es el cerdito o jabalí que asoma a sus pies y simboliza el dominio de los bajos instintos, la impureza y las tentaciones. Es la única figura de este retablo que no se resalta sobre un paño, mostrando un amplio paisaje con árboles al fondo. Esta iconografía fue muy solicitada en varios de estos *expositores de santos* de Pedro de Sarasa y Navardún, como en el banco del retablo de Ilúrdoz, el segundo cuerpo del de Larrángoz (hoy en Barañáin), y también en el segundo cuerpo del retablo de San Eloy de Sangüesa, en este caso sedente y emparejado con San Agustín. También su

discípulo Sancho de Lobera pintó a San Antón en una de las tablas del retablo de Santa Catalina de Artaiz y finalmente aparece en el retablo de Villaveta y en una de las tablas que, procedentes del retablo de San Cosme y San Damián de Larrángoz, se guardan en el Museo Diocesano de Pamplona.

En el tablero del lado del evangelio vemos a Santa Orosia, patrona de la diócesis de Jaca que, según la leyenda, fue una princesa de Bohemia que vino a España en el siglo IX para casarse con Fortún Garcés, rey de Aragón y, apresada por los moros, fue degollada en el monte Oturia, en Yebra de Basa por negarse

21 Procedente de Daroca se conserva en el castillo de Perelada una tabla de Bartolomé Bermejo que representa a un Cristo de Piedad entre dos ángeles (antes de 1474). RUIZ I QUESADA, F. (dir.) / GALILEA ANTÓN, A. (comis.): *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época* (catálogo de exposición), Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 142-144 (ficha 6 por J. Barrachina Navarro).

a renegar de su fe.<sup>22</sup> Se le representa aquí como una bella dama de cabellos rubios, delatando su rango principesco el lujo de su indumentaria con cenefas doradas [fig. 3]. Lleva el cabello recogido en una elegante toca de seda que se anuda al cuello. El vestido coetáneo muestra una decoración romboidal y se ciñe a la cintura con un llamativo cinturón dorado. Lleva como atributos personales un libro abierto y la palma del martirio. Tiene como fondo un zócalo corrido y un pabellón vertical a modo de tapiz, siguiendo el esquema tradicional de la pintura tardogótica de fines del siglo XV, que se combina con árboles en los laterales, lo que sugiere ya un espacio tridimensional renacentista. Esta es una de las representaciones más antiguas que se conservan de la santa en Aragón.



fig. 4. Tabla del Calvario. Castiliscar.

En el lado de la epístola aparece Santa Lucía, una de las santas más populares durante el siglo XVI, que luce una saya coetánea marrón y una capa verde. Su cabello va recogido por una toca blanca con su pasador dorado a la moda flamenca y, anudado al cuello, tiene un collar con la cruz. Sostiene la palma del martirio y lleva en su mano izquierda como atributo personal un platillo con los ojos que no tiene que ver con los suplicios sufridos, sino que procede de la etimología de su nombre, luz, y una leyenda tardía. El fondo, en continuidad con el de la tabla de Santa Orosia, muestra un pedestal y un murete de piedra, recortándose la santa sobre un tapiz rojo, con árboles a los lados. Muestra grandes lagunas de masa pictórica enyesadas. Pedro de Sarasa repite este tipo femenino en santas de otros retablos como las que aparecen

22 CRIADO MAINAR, J. / GARCÍA HERRERO, M.C.: «Expresiones artístico-literarias de santidad femenina en el reino de Aragón. Orosia, princesa de la montaña», en ESPAÑOL, F. / FITÉ, F. (eds.): *Hagiografía peninsular en el segle medieval*, Lérida, Universidad de Lérida, 2008, pp. 93-113.

Las hagiografías más interesantes de esta santa, editadas en el siglo XVI son las de BASURTO, F.: *Vida y milagros de Santa Orosia, virgen y mártir, patrona de la ciudad de Jaca y de las montañas de Aragón*, Zaragoza, Imprenta de Jorge Coci, 1542; y PALAU, B.: *Historia de la gloriosa Santa Orosia. La cual es una historia muy sentida y apacible para representarse*, Zaragoza, c. 1525, de la que no se conoce ningún ejemplar.



en el segundo cuerpo del de San Eloy que, procedente del convento del Carmen, se custodia en la parroquia de Santiago de Sangüesa. En él encontramos, asociada con Santa Bárbara, a Santa Lucía, si bien la de Castiliscar repite más bien el esquema de Santa Bárbara. Asimismo aparece la primera entre las santas vírgenes del banco del retablo de Las Pedrosas (c. 1535-1540), atribuido por Criado a Juan Fernández Rodríguez,<sup>23</sup> en dos tablas del Museo Diocesano de Pamplona (Olaverri y Larrángoz) y en la que procedente de Ripalda, se guarda en Güesa.

Las armonías y contrastes de este Primer Renacimiento se establecen aquí entre los colores de las prendas y entre las tablas fronteras de un mismo cuerpo. Así mientras Santa Orosia luce un manto rojo y un vestido verde, se reserva el verde para el manto de Santa Lucía. La alternancia entre el verde, color secundario y frío, y el rojo, primario y cálido, la vemos con claridad en la contraposición entre el paño verde del fondo de Santa Orosia y el rojo de Santa Lucía. El blanco es un buen complemento en la paleta del pintor sangüesino y aparece en el envés del manto de Santa Orosia o en la cofia de Santa Lucía. El marrón se reserva para el tocado de la santa de Bohemia y para el vestido de Lucía. La importancia del paisaje en las tablas de Castiliscar es ya un rasgo renacentista, atribuible al interés del propio maestro, a quien sabemos por testimonio de Martín Español de 1542, que le gustaba pintar ciertos *árboles* y *verduras* que hacía incluso como pasatiempo.<sup>24</sup>

La tabla del Calvario es, junto a la de Cristo sostenido por ángeles, la única composición de este retablo de santos [fig. 4] y guarda gran afinidad con los Calvarios de los retablos de la Piedad de Santa María de Sangüesa, el mayor de Ilúrdoz y especialmente, con el de la Visitación de la parroquia de San Pedro de Tafalla, inspirándose todos ellos en grabados de Durero. En esta pintura se representa a Cristo muerto de tres clavos con las piernas rectas y el pie derecho montado sobre el izquierdo. La cruz es decapitada, formada por el travesaño horizontal más un pequeño vástago en el que se coloca la tablilla con el INRI. Muestra la cabeza caída sobre el hombro derecho, con el rostro morado y el cabello suelto y huellas de sangre que salen de la corona y la llaga del costado. La Virgen y San Juan son figuras manieristas que se atienen a la proporción quintupla de diez rostros, apareciendo la primera erguida con las manos alzadas en oración y el rostro caído y contrapuesto. Viste túnica roja, manto azul y toca blanca y, al igual que San Juan, está distinguida con un nimbo de doble arandela. San Juan está efigiado como un joven de agitados cabellos rubios, brazos en actitud declamatoria, rostro de perfil y elegante contrapuesto. Viste una túnica azul clara y un manto rojo con cenefa perfilada y dorada. El bello paisaje en el que se insertan estas tres figuras está definido por planos lineales, con el primero de color terroso, en el que se sitúan unas piedras grisáceas como referencia al Gólgota y la calavera de Adán junto a la base de la cruz, como vemos en varios grabados de Durero. Sigue una distancia intermedia de un vivo verde claro y a los pies de las montañas lejanas y tras un soto con arbolitos asoman las torres de la ciudad amurallada de Jerusalén. La distancia final la forma una cadena de montañas azuladas más claras. Es en esta tabla donde se aprecia bien el carácter lineal de la pintura del maestro sangüesino con las figuras, los plegados y los planos de paisaje bien perfilados por un trazo negro.

Al protagonismo de Pedro de Sarasa II como *pintor de hacer retablos* entre 1530 y 1544 sucede, una vez superado el ecuador del siglo XVI, maese Medardo de Picardía, también conocido como Picart Carpentier o Medart Carpintier († 1574), a quien se titula indistintamente a lo largo de su dilatada época fecunda como mazonero y fustero y que procedía, como indica su patronímico y el oficio, de Picardía.<sup>25</sup> Como ocurría con cierta frecuencia entre artífices extranjeros, no sabía

23 CRIADO MAINAR, J.: «Las artes plásticas del Renacimiento...», *op. cit.*, p. 209.

24 AGN: Procesos, sign. 64220.

25 El grupo más numeroso de los mazoneros y entalladores franceses que llegaron al Viejo Reino lo constituían los precedentes de Picardía y otras regiones limítrofes del norte como Artois y Flandes, tierras que pertenecieron al ducado

firmar. Su primera aparición documental en Sangüesa, villa que contaba con una notable colonia de carpinteros, torneros y entalladores galos, se produce en 1536, si bien su actividad se vuelve más intensa entre 1546 y 1565. Sobre su competencia y relaciones artísticas nos ilustra el elevado número de aprendices que ingresaron en su taller por espacio de cuatro a seis años y medio.

Dando muestra de sus dotes empresariales para la retablistica y sus buenas relaciones profesionales en el medio zaragozano, Medardo de Picardía asentó en 1552 a sus hijos como aprendices de pintor e imaginero con destacados maestros de la capital aragonesa. A Fermín de Picardía lo colocó con el pintor italiano Tomás de Peliguet por espacio de seis años, y a Miguel Picart con el imaginero Juan Pérez Vizcaíno por seis años y medio, actuando como testigos de ambas escrituras el entallador Jaques de Pontorber y el pintor Pedro de San Pelay, vecinos de Sangüesa, junto a Juan Pérez Vizcaíno y Tomás Peliguet intercambiados en ambos documentos.<sup>26</sup> Todavía en 1572 asentaba como *mozo aprendiz al oficio de ymaginario* por tiempo de cuatro años a su hijo Martín Medart con el escultor Juan de Rigalte, vecino de Zaragoza e hijo del francés Jaques de Rigalte.<sup>27</sup>

Algunas de las obras de carpintería del romano más tempranas que se le documentan a maestre Picart a partir de 1548 se localizan en la parroquia de Mianos y son la armadura de madera de su cubierta con casetones, bustos, figuras desnudas y seres híbridos, la balaustrada del coro con hermes, grutescos y dos atriles, y la puerta de la sacristía con su frontón.<sup>28</sup> En 1552 el entallador Domingo de Segura, probable colaborador en la obra anterior, recibió el fin de pago del mazonero Medardo de Picardía por la obra del *senblaje como de la talla* con grutescos realizada en las sillas del coro de la parroquia de San Esteban de Sos del Rey Católico, como habían suscrito en un contrato de compañía. Firman como testigos de esta escritura el ensamblador Fermín de Chalar y el pintor Gaspar de Sedano.<sup>29</sup> La componen dieciocho siales de nogal, en los que se mantienen los balaustres y las composiciones con grutescos que, sin embargo, conviven con avances manieristas como una volada cornisa con un artesonado y los frontones. Por los mismos años (1554-1556) se ocupó de la sillería de coro de la parroquia de San Martín de Uncastillo, como consta en varias zonas de este mueble.<sup>30</sup> Aunque la crestería de remate con aves que picotean frutos es espectacular, lo más interesante de estas sillas es el programa iconográfico contenido en medallones y láureas con bustos de profetas, apóstoles, santos y vírgenes, así como el relieve de San Martín partiendo la capa de la silla abacial. En 1556 maese Picart Carpintier daba poder a un vecino de Uncastillo y a Miguel Picart para cobrar en Pintano *por razón de un retablo labrado de madera que en días pasados yo le hize y asenté en la iglesia del dicho lugar*.<sup>31</sup> En 1578 las viudas de maese Medardo y de Miguel Picart dieron un recibo por el retablo de San Miguel, que este último había hecho para la parroquia de Longás. La obra, que había sido igualada en 182 escudos, se vio ampliada con *cier-*

de Borgoña. Sabemos que procedían de esta región Peti Juan de Beauvais, Pierres del Fuego y fray Juan de Beauves, naturales de Beauvais, Gabriel Joly, de Varipont en la diócesis de Noyon, y Pierres Picart (Durand), de Peronne.

26 AGN: Protocolos Notariales, caja 12629, Sangüesa, Martín Brun, 1552, núm. 5, f. 5r-v, y núm. 10, f. 13r-v.

27 ECHEVERRÍA GOÑI, P. / FERNÁNDEZ GRACIA, R.: «Precisiones sobre el Primer Renacimiento...», *op. cit.*, p. 53. AGN: Protocolos Notariales, caja 12643, núm. 46, Sangüesa, Martín Brun, 1572, ff. 60-61.

28 ÁLVARO ZAMORA, M<sup>l</sup>. / CRIADO MAINAR, J. / IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: «La techumbre de la iglesia parroquial de Santa Ana de Mianos (Zaragoza)», en VÉLEZ CHAURI, J.J. / ECHEVERRÍA GOÑI, P. / MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO (eds.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 129-140.

29 AGN: Protocolos Notariales, caja 12647, Sangüesa, Martín Brun, Juan de Cáseda, 1552-1569. ECHEVERRÍA GOÑI, P. / FERNÁNDEZ GRACIA, R.: «Precisiones sobre el Primer Renacimiento...», *op. cit.*, p. 53.

30 ACERETE TEJERO, J.M.: «La sillería de coro de la Iglesia de San Martín de Uncastillo», *Suassetania*, 14 (1994-1995), pp. 32-49.

31 AGN: Protocolos Notariales, caja 12636, Sangüesa, Martín Brun, 1556, num. 158, f. 248. ECHEVERRÍA GOÑI, P. / FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *op. cit.*, p. 53.

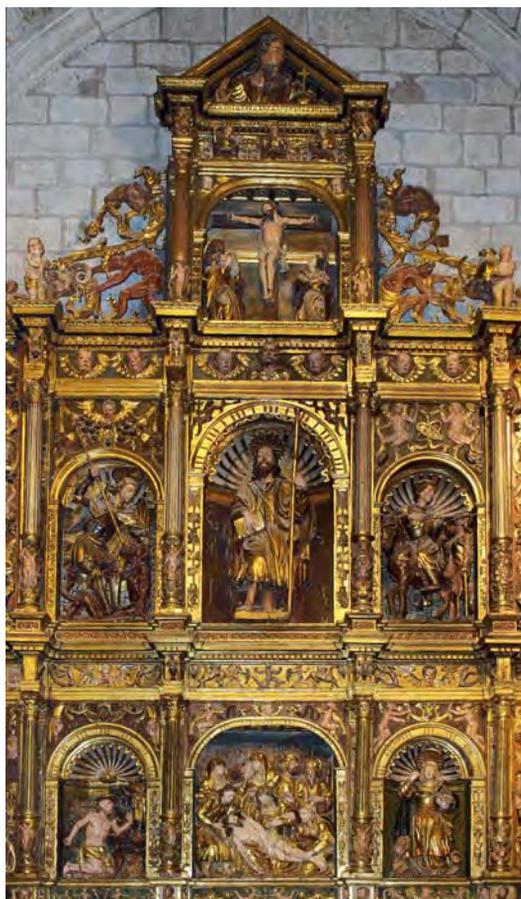


fig. 5. Retablo de Santiago en la capilla de los Gil. Parroquia de Sádaba.

tos sobabancos para el dicho retablo, en nueve escudos.<sup>32</sup>

Antes de 1565, maestre Picart contrató con doña Ana Gil y su hijo Pedro Castillo, vecinos de Tudela, el retablo de Santiago en la capilla de los Gils de la parroquia de Santa María de Sádaba [fig. 5]. Los escudos de los Gil campean en la capilla y en el retablo se muestran en escudetes sostenidos por niños tenantes. Sus tallas un tanto toscas debieron ser ejecutadas por su hijo y colaborador habitual el imaginero Miguel Picart. En ese año recibía la cantidad de cien ducados como parte de pago por su obra.<sup>33</sup> Señala con acierto Criado que es una de las creaciones cincovillesas más valiosas entre las que acreditan esta procedencia y destaca su traza arquitectónica, su densa ornamentación manierista y su policromía, advirtiendo cierta rigidez en sus tallas, que relaciona con la escultura riojana de los Beaugrant, especialmente el grupo de la Lamentación sobre Cristo muerto.<sup>34</sup>

Este retablo responde al esquema tradicional de tríptico,<sup>35</sup> si bien se adapta ya en su traza, columnas y decoración al Manierismo. Consta de un potente banco, cuerpo único de tres calles y ático. Está jalonado por esbeltas columnas corintias de fuste acanalado y tercio de talla sobre netos, y cuenta con hornacinas aveneradas y arcos carpaneles en las calles centrales del banco y el ático. Este retablo, en el que predominan los entablamentos, se corona por un solo frontón. Las pulseras son una reminiscencia del Primer Renacimiento, en tanto que los aletones agrutescados del ático con putti son característicos de este mo-

32 AGN: Protocolos Notariales, caja 12657, Sangüesa, Felipe Beruete, núm. 53. ECHEVERRÍA GOÑI, P. / FERNÁNDEZ GRACIA, R.: «Precisiones sobre el Primer Renacimiento...», *op. cit.*, p. 53.

33 AGN: Protocolos Notariales, caja 12640/1, Sangüesa, Martín Brun, 1565, núm. 75, ff. 130v-131r.

34 CRIADO MAINAR, J.: «Las artes plásticas del Segundo Renacimiento...», *op. cit.*, p. 144. *Ibidem*: «Las artes plásticas del Renacimiento...», *op. cit.*, pp. 214-215.

35 SERRANO, R. / MIÑANA, M<sup>a</sup>L. / HERNANDEZ, A. / CALVO, R. / SARRIA, F.: *El retablo aragonés del siglo XVI. Estudio evolutivo de las mazonerías*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992, pp. 74 y 195-197, fig. 167.

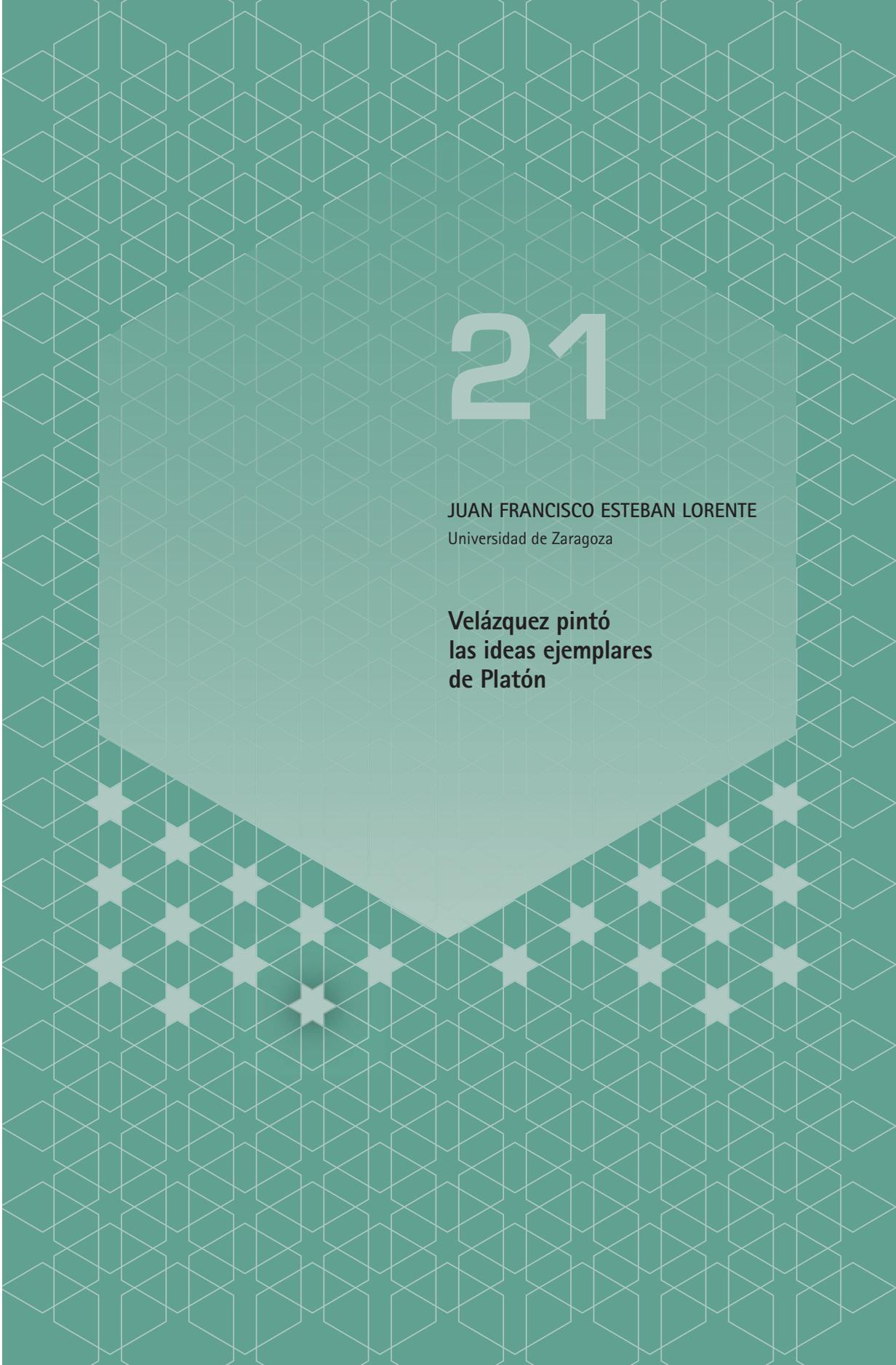
mento. Reviste todas las zonas lisas, como frisos, tercios de talla de las columnas, pilastras, pulseras, enjutas y volutas, una profusa decoración con grutescos del manierismo fantástico como cartelas correiformes, serlianas, máscaras, telas colgantes, hermes con cestos de frutos, medallones con bustos, dragones y arreos. En el friso del banco vemos una sicomaquia o lucha entre la virtud y el vicio, y otros grutescos, en tanto que en el friso del cuerpo se representa el ascenso del alma al cielo por medio de una secuencia de querubines alados.

El programa iconográfico lo forman las tallas de San Jerónimo y Santa Margarita con el dragón del banco,<sup>36</sup> San Miguel alanceando al demonio, Santiago como apóstol y peregrino y San Martín partiendo la capa, y el grupo del Calvario en el ático, así como los altorrelieves de la Lamentación del banco y el Padre Eterno del remate. Estas tallas expresivistas deben ser obra de Miguel Picart, imaginero formado con Juan Pérez Vizcaíno, quien repite unas iconografías y unos tipos característicos del taller de Sangüesa, como podemos comprobar por ejemplo en el San Miguel de perfil, que pisotea y alancea al demonio, que repite el esquema de la talla del arcángel realizada por Domingo de Segura en 1552 en el retablo de la Magdalena de Tudela. Insiste en este tema Miguel Picart en el titular de un retablo lateral en Longás con idéntica actitud y coraza romana, aunque en este caso lleva una espada. El San Martín partiendo la capa es muy similar al relieve de la sillería coral de la iglesia de San Martín de Uncastillo, obra del propio Picart Carpentier, y más aún al San Martín del segundo cuerpo del retablo de San Jerónimo de la Seo de Jaca, ejecutado hacia 1570 por Jorge de Flandes. El mayor acierto compositivo que presentan otras figuras como el San Jerónimo penitente [fig. 6] se debe a que sigue el modelo del tallado por Diego de Siloe en 1523 para el retablo de San Pedro de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, al igual que hizo el flamenco Jorge de Flandes, en el titular del citado retablo de San Jerónimo en la catedral de Jaca. La obra ha conservado su policromía del romano original con abundancia de oros, bicromatismo con los campos azules, cenefas esgrafiadas y carnaciones mates.



fig. 6. Talla de San Jerónimo y grutescos manieristas, retablo de Santiago. Parroquia de Sádaba.

36 En opinión de J.F. Esteban Lorente se trataría de Santa Marta. Véase ASÍN GARCÍA, N.: *Santa María de Sádaba. Un templo de arte y fe*, Zaragoza, Fundación Uncastillo, 2005, p. 45.



# 21

JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE

Universidad de Zaragoza

**Velázquez pintó  
las ideas ejemplares  
de Platón**

## Las ideas ejemplares en Platón

Por todos es conocido que Platón se refiere a las *ideas ejemplares* es su obra ἡ πολιτείαῖ περί τῆς δίκης que fue traducida al latín con el título *De Republica*, «La República (el Estado) o sobre lo justo», porque se sabía que Cicerón la había imitado en *De Republica*, obra que entonces sólo se conocía por un fragmento recogido por Macrobio: «El sueño de Escipión».<sup>1</sup>

Tenemos que recordar la alegoría de la caverna que escribe Platón al principio del libro séptimo de su *República*. Platón hace una pintura alegórica de la naturaleza humana respecto al conocimiento. Esta famosa alegoría consiste en una multitud de hombres prisioneros y atados desde la infancia en el fondo de una caverna, de modo que solamente pueden ver las sombras de las diferentes siluetas de cosas que otros hombres proyectan en la pared; así sólo conocen las cosas por unas sombras de unas siluetas, por lo que son tercera generación de las cosas, pero pueden discutir y juzgar de ellas por su apariencia y por el eco de los sonidos, pensando que son totalmente reales pues no han conocido ni tienen posibilidad de otra cosa. Pero al exterior están las cosas reales con sus colores, volumen y movimientos, la luz del Sol y la posibilidad del más elevado conocimiento.

El símil está puesto para explicar el mundo de la inteligencia, nuestro mundo, y el proceso del conocimiento en el que conocemos los seres de la naturaleza y a través de ellos nos podemos remontar a un conocimiento racional (como la geometría) y más lejos al conocimiento de las ideas puras de la mente de Dios.

Anteriormente Platón (VI) ha dividido los seres en visibles e inteligibles. Los visibles los divide en dos: los objetos, y las sombras y reflejo de los objetos. Los inteligibles los divide en dos: primero las ideas fruto del conocimiento razonado que parte de imágenes visibles, que en el objeto no tie-

1 Lo más fácil es que las obras de Platón se conocieran por sus traducciones latinas impresas: Marsilio FICINO lo edita en 1487; en París, en 1578, Henricus STEPHANUS hizo una edición en tres volúmenes, con traducción latina de Johannes SERRANUS, que fue el texto de Platón por excelencia; Aldo MANUZIO lo publicó, en 1513, en griego en Venecia. El Banquete se publicó en griego en Salamanca por Andreas PORTONARIS en 1553. Los diálogos de Platón fueron traducidos al italiano por Sebastiano ERIZO y publicados en Venecia por Giovanni VARISCO, en 1574. PLATÓN: *La República*, introducción, traducción y notas de Rosa M<sup>a</sup> MARIÑO SÁNCHEZ-ELVIRA, S. MAS TORRES y F. GARCÍA ROMERO, Madrid, Akal, 2009. PIEPER, J.: *Sobre los mitos platónicos*, Barcelona, Herder, 1984.



nen la perfección que tienen en la mente, como la geometría; la otra parte está formada por las *ideas más puras, por medio de las cuales el alma, sin ayuda de imagen alguna, partiendo de una hipótesis, se remonta en virtud del razonamiento hasta un principio independiente de toda hipótesis, pura inteligencia, el bien sumo.*

### El recuerdo de estas ideas en el tratado de Francisco Pacheco y en el de Vicente Carducho

Francisco Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, mantenía una *academia* humanística en Sevilla, donde sin duda se educó Velázquez. Jonathan Brown piensa que hacia el año 1600 debió iniciar la escritura de su tratado, *Arte de la pintura*, que solo se publicará años después de muerto, en 1649.<sup>2</sup>

Pacheco cita concretamente tres veces la *República* de Platón, dos de ellas para hablar de las *ideas*, una vez cita las *Leyes* y otra *Laques o del Valor*. No obstante, en algunos párrafos de los libros primero, segundo, sexto y séptimo se descubren interpretaciones de la *República* de Platón, especialmente cuando Pacheco habla de la naturaleza como imagen de los originales que están en Dios, de la invención y de las ideas que se forman en el intelecto.

Debemos recordar que F. Pacheco (1, 1; t. I, p. 12) hace una división similar a Platón al hablar de los cuerpos que representa la pintura, dice que pueden ser *naturales, artificiales y formados en el pensamiento y consideración de la alma*. No obstante unifica en un solo género los formados en el pensamiento y en la consideración del alma, de modo que al poner ejemplos: los naturales se concretan en los seres que podemos observar en la naturaleza; *los artificiales son casi infinitos según es casi infinita la muchedumbre y variedad de artifices que los forman*. Las formas del pensamiento son *sueños, grutescos, ángeles, alegorías, jeroglíficos, emblemas, visiones imaginarias de los profetas*. Ningún ejemplo pone de lo que puede referirse a lo concebido por el alma (en el sentido de Platón).

Vicente Carducho convivió en su cargo de pintor real en la corte de Felipe IV con Velázquez, desde 1623 a 1638; publicó su tratado, *Diálogo de la pintura* en 1633. Carducho cita expresamente la *República* de Platón cuatro veces, una las *Leyes* y otra *Timeo* (esta es cita equivocada, tomada de Zuccaro)<sup>3</sup>. En otras ocasiones, cuando habla de Dios pintor, se deduce su cita tanto en el *Timeo* como en la *República*, pero por ser alusiones muy tópicas no las tenemos en cuenta.

### La pintura intelectual, científica

Todas estas citas a Platón las colocan ambos pintores tratadistas y eruditos en la consideración de la pintura intelectual o científica.

Pacheco, siguiendo a Ludovico Dolce, considera a la pintura compuesta de *invención, dibujo y colorido*. Explica la *invención* haciendo un extracto de las ideas del padre jesuita Diego Meléndez. En

2 PACHECO, F.: *Arte de la pintura su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649. Seguimos las ediciones de SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., Madrid, Instituto Valencia de D. Juan, 1956 y la de BASSEGODA I HUGAS, B., Madrid, Cátedra, 1990. No obstante en el texto de Pacheco sólo se citan las fechas de 1631, 1632, 1634 y 1638. BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980, p. 46; y *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1986, p. 2.

3 CARDUCHO, V.: *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martínez, 1633; seguimos la edición de F. CALVO SERRALLER, Madrid, Turner, 1979; ver. p. 247, n. 666.

ellas se considera la pintura como representación de ideas ejemplares platónicas que a su vez se alimentan de figuras de la naturaleza. Estas ideas aprovechan solamente cuando el pintor tiene total libertad de hacer. El pintor actúa al modo que actuó Dios en la creación; Dios es el primer pintor. Considera imprescindible el estudio y la consulta de personajes eruditos (II, 1; t. I, p. 259-274).

Esta intelectualidad que radica en las *ideas ejemplares platónicas* puede servir para la representación de cuestiones particulares imitando la naturaleza, como es la pintura de alegorías, pues *pintar es imitar con el pincel a la naturaleza y al mismo Dios en lo posible* (prólogo, p. 15).

Algo similar escribe Vicente Carducho, siguiendo a F. Zuccaro, al hablar de la *pintura científica* (III, p. 103) de la que dice (p. 279):

*Haciendo ideas con la razón y ciencia en la memoria e imaginativa, que continuadas, vendrán a ser hábito docto en ella, de quien las manos copien hasta serlo. El que esto llega a conseguir es pintor digno de toda celebridad. Los cuales son comparados a las cabras, porque van por los caminos de la dificultad, inventando nuevos conceptos, y pensando altamente... De ahí se tomó la frase de llamar al pensamiento nuevo del pintor, Capricho.*

Poco después dice Carducho (IV, p. 120; p. 283):

*¿Cómo reducirá a imágenes visibles las que son virtudes, o vicios inteligibles, y espirituales con la propiedad competente a la calidad de su esencia, para que hagan los efectos debidos en quien las mira, y otras cosas infinitas que no son visibles, o no se pueden tener presentes? Es imposible sin ciencia y con ella todo esto se halla: porque el docto y perito pintor está adornado de un perfecto conocimiento.*

Carducho cuando habla de la pintura intelectual está pensando en un pintor magnífico, al estilo de los admirados Miguel Ángel, Rafael, Ticiano o Leonardo al que llama filósofo, alabando en ellos la capacidad de representar en sus personajes la variada expresión de los pensamientos que se deben suponer a cada una de las figuras, cuestión que considera lo más elevado de la pintura. Y podemos suponer que el pensamiento de Pacheco es similar.

Ninguno de ellos concibió que con pintura se pudieran representar *las ideas ejemplares platónicas*, es decir *el sumo bien o la suma belleza*, al modo de Platón. Si pensaban que se podían hacer alegorías tradicionales. Velázquez fue mucho más allá que cualquiera de sus predecesores. Y no podemos olvidar que su maestro Pacheco admiró la capacidad de estudio de su discípulo y yerno, y se apresura a decir que los bodegones (el último de los géneros pictóricos) deben ser apreciados *si son pintados como mi yerno los pinta, alcanzándose en esta parte sin dejar lugar a otro, y merecen estimación grandísima* (III, 8; t. II, p. 137). Pero no es seguro que se refiriera a las cocinas que aquí trataremos. Más tarde en Zaragoza, 1646, otros contemporáneos como Jusepe Martínez y Juan Francisco Andrés de Uztarroz, apreciaron esta intelectualidad de Velázquez.<sup>4</sup>

Que la *República* de Platón era uno de los libros más famosos y conocidos por los intelectuales es sabido y sobran unas pocas citas, además de las ya expuestas: *Mejor que ningún otro le enseñará filosofía Platón y Aristóteles...* (Erasmus).<sup>5</sup>

Juan de Horozco en sus *Emblemas Morales* (Segovia, Juan de la Cuesta, 1589) al inicio del libro primero hablando de la «Excelencia de la pintura» se refiere a cómo ella *dirige a la mente a con-*

4 MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura...*, escrito después de 1646, se publicó por primera vez por Valentin Carderera y Solano, Madrid, Manuel Tello, 1866, p. 119; ver también la edición de M<sup>o</sup> E. MARRIQUE ARA, Madrid, Cátedra, 2006. ANDRÉS DE UZTARROZ, J.F.: *Obelisco histórico i onorario que la Imperial Ciudad de Zaragoza erigió a la Inmortal Memoria del Serenísimo Señor Don Baltasar Carlos de Austria*. Zaragoza, Hospital R.G. de Nuestra Señora de Gracia, 1646; J. Gállego lo destacó en «Baltasar Carlos, príncipe de Aragón», en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (8 de julio a 9 de septiembre de 1965).

5 ERASMO: «Plan de estudios», en *Obras escogidas* (L. RIBER, trad. y notas), Madrid, Aguilar, 1964, p. 443.



*templar las cosas superiores (el autor del universo) y al mismo tiempo reconforta al alma y cita a Platón.*<sup>6</sup>

Cristóbal de Villalón (c. 1537) en el inicio del *Scholastico* dice que lo escribe a imitación de Platón en su *República*, además afirma que el divino Platón, padre de los filósofos fue gran discípulo en la pintura; y en la República III dijo que a través de la pintura el juicio humano se encumbra a la especulación de las cosas divinas. Ciertamente este tratado pedagógico permaneció manuscrito, pero ello mismo nos indica la preocupación de imitar a Platón.<sup>7</sup>

Los pedagogos del siglo XVI lo citan: el plan de estudios de Pedro Simón Abril († 1594) recomienda los estudios de filosofía moral y metafísica (Platón entre ellos) entre los 18 y 20 años. Alonso García Matamoros (*De ratione dicendi libri duo*, Alcalá, 1548) al criticar la poca importancia que Salamanca daba a la retórica aconseja: *Lean, lean las obras de Platón y de Marco Tulio, y verán si es o no necesaria la elocuencia para el gobierno.*<sup>8</sup> En 1569, cuando escribe Pedro Chacón su *Historia* de Salamanca, había en la universidad de Salamanca 11 cátedras de lógica y filosofía.<sup>9</sup>

Pensamos que son suficientes estas citas para convencer que la *República* de Platón y su alegoría de la Caverna eran bien conocidas y casi populares en el primer tercio del siglo XVII. Pero es que además hubo artistas que ilustraron el famoso mito de la caverna, tal es el caso de un conocido grabado de Jan Pietersz Saenredam, *Antrum platonium*.<sup>10</sup>

### Velázquez conoció la *República* de Platón

La pregunta surge inmediatamente: ¿Cómo y cuándo conoció las explicaciones de la República y su alegoría de la caverna Velázquez?

Consideramos que debió conocer la teoría de Platón y la alegoría de la caverna en su aprendizaje con su maestro Pacheco y en las tertulias y exposiciones de su academia; y mucho más tarde, tras sus viajes a Italia, las debió estudiar directamente en una versión italiana de la *Republica*, ya que este libro figuraba en su biblioteca. Resulta que en su biblioteca de 156 asientos, entre los escasos libros que no eran de ciencia ni de artes, aparece la *Republica* de Platón, registrado como: *483 (71).– Estado de república, italiano*; también aparece la *Política* de Aristóteles en italiano y la *Ética* en español.<sup>11</sup>

6 Es el libro más importante de la emblemática española, se inicia con la consideración de la pintura como imagen de las ideas divinas y además recoge el mejor compendio de simbolismos de la época; libro que necesariamente conocía Velázquez, como cualquier intelectual y aficionado de aquella época incluso del siglo siguiente, como lo conocieron el Greco y Goya. V. Carducho tenía en su biblioteca los *Emblemas* de Covarrubias, hermano de J. de Horozco.

7 VILLALÓN, C.: *El scholastico. En el qual se forma una academia republica o scholastica universal con las condiciones que deven tener el maestro y discípulo para ser varones dignos de la vivir*, edición crítica y estudio de R. J.A. Rerr, Madrid, CSIC, 1947, p. 213, siguiendo el manuscrito del Palacio Real de Madrid; 1ª edición de M. Menéndez Pelayo en 1911, siguiendo el manuscrito de la Real Academia de la Historia de Madrid.

8 GIL FERNÁNDEZ, L.: «Líneas maestras del humanismo español», en *La cultura del Renacimiento 1480, 1580*, Historia de España de Menéndez Pidal, t. XXI, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 236. OLMEDO, F.G.: *Juan Bonifacio, 1538-1606, y la cultura literaria del Siglo de Oro*, Santander, Publicaciones de la Sociedad de Menéndez Pelayo, 1939, p. 32.

9 VILLAR Y MACÍAS, M.: *Historia de Salamanca*, 1ª ed., Salamanca, III, 1974, p. 46 (I, 292); Salamanca, 1887.

10 *The illustrated Bartsch, Netherlandish artist*, 4, Abaris Books, New York, 1980, núm. 39, p. 355, antes de 1607, ilustra el versículo del evangelio de S. Juan 3, 19.

11 SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: «La librería de Velázquez», en *Homenaje a don Ramón Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1925, pp. 379-406; «Cómo vivía Velázquez», *Archivo Español de Arte* (1942), pp. 69-91; «Los libros españoles que poseyó Velázquez»,

Así que podemos concluir que Velázquez conoció los conceptos de la *República* de Platón tempranamente por boca de su maestro y de otros intelectuales de su círculo que lo habrían leído en su traducción latina o italiana, y luego ya maduro, quizá en su segundo viaje a Italia, compró una versión italiana.

Jonathan Brown insiste ampliamente en la erudición de la academia de Francisco Pacheco, donde Velázquez pudo adquirir suficientes conocimientos humanísticos, de filosofía, mitología y su significado, teología, incluso conocimientos matemáticos, además de la teoría de la pintura derramada por su maestro y suegro (además está su demostrado conocimiento, en su última época, de la arquitectura, geometría y óptica, etc. que destacó A. del Campo, y de la que también se acuerda J. Brown). No obstante, J. Brown niega a Velázquez la realización de una adecuada perspectiva lineal, así como cualquier tipo de conocimiento simbólico que no esté en el conocido libro de C. Ripa, *Iconología* (eds. de 1593, 1603 y ss.).<sup>12</sup>

### Propuesta

Si al lector, hoy, le podemos enseñar que Velázquez, en un mismo lienzo y a la vez, pintó los objetos reales y materiales, el reflejo de esos objetos (los dos seres visibles de Platón), la geometría (conocimiento razonado que parte de imágenes visibles) y al fondo las ideas más puras (objeto del alma), el sumo bien, y que este es conocido por el espectador mediante reflexión y no directamente sino en tercera generación (como dice Platón en la Caverna), entonces habremos demostrado que Velázquez está pintando las *ideas ejemplares* de Platón en la alegoría de la Caverna.

Con todo lo anterior queremos apoyar una proposición, no novedosa: La vida de Velázquez nos lo presenta como hombre prudente y silencioso, inmerso en los quehaceres de la corte; consiguió al final de su vida el hábito de Santiago, y con él el estado de nobleza, aspiración que le habría troquelado su suegro Pacheco. Pero lo que pretendió Velázquez, silencioso en palabras pero clamoroso en obras, y sólo cuando pudo hacerlo libre y personalmente, es demostrar y mostrar a la pintura como fruto intelectual, no como imitación del natural.

Para ello se valió de una paradoja: Su pintura, aquella que aparenta más la imitación del natural es la pintura que representa la idea más intelectual, incapaz de ser representada con figuras. Velázquez pintó, varias veces, el siguiente concepto: *la pintura es pensamiento y puedo pintar el pensamiento*. Es lo que Ángel del Campo llamó *el metarrealismo de Velázquez* (mucho más allá de la realidad).<sup>13</sup>

en *Varia Velazqueña*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1960, I, pp. 640-648, II, doc. 209; e «Inventario de los bienes que dejaron a su muerte D. Diego de Silva Velázquez y su mujer D<sup>a</sup> Juana Pacheco», pp. 391-400. Los diálogos de Platón fueron traducidos al italiano por Sebastiano Erizo y publicados en Venecia por Giovanni Varisco, en 1574. Pero Sánchez Cantón lo identificó, con dudas, con la *Utopía* de Tomás Moro.

12 CAMPO FRANCÉS, Á. del: *La magia de las Meninas*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1978; ver los comentarios sobre la biblioteca y enseres de Velázquez, pp. 86-104. BROWN, J.: *Imágenes...*, *op. cit.*, pp. 33 y ss.; *Velázquez...*, *op. cit.*, pp. 1-15 y 34. La actitud de Brown, sólo se puede justificar por el desconocimiento de la cultura jeroglífica que dominaba todo el siglo XVI y XVII. Recuérdese la abundancia de jeroglíficos realizados en Sevilla en las exequias de Margarita de Austria, 1611 y de Felipe III, 1621, los cuales pudo conocer Velázquez; ver ALLO MANERO, M<sup>a</sup>A.: *Las exequias reales de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica* (tesis doctoral, ed. microfichas), Universidad de Zaragoza, 1992, pp. 365 y ss., 437 y ss. ALLO MANERO, M<sup>a</sup>A. / ESTEBAN LORENTE, J.F.: «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII», *Artigrama*, 19, Departamento de H<sup>a</sup> del Arte, Universidad de Zaragoza (2004), pp. 39-94.

13 El libro de A. del CAMPO FRANCÉS (*op. cit.* nota anterior) es, sin lugar a dudas, el estudio más penetrante sobre las Meninas y los conocimientos de Velázquez, es libro poco estudiado y por ello no comprendido y silenciado.



Velázquez, cuando pudo pintar libremente, hizo unas *historias* en las que pudo mostrar esta intelectualidad de la pintura. Nos vamos a referir ahora a dos lienzos: *Cristo en casa de Marta y María* y *La Mulata* que se fechan en su etapa sevillana, hacia 1619, cuando Velázquez frisa los veinte años.

La intencionalidad de que el estudioso descubra el rigor de la geometría de la perspectiva lineal y del foco de luz, el uso del reflejo en los espejos y la explicación del tema del cuadro por medio de otro cuadro interno que es un espejo que refleja otro espejo, une estos lienzos.

## Resumen

En las dos pinturas sevillanas Velázquez nos presenta una ficción, un *bodegón a lo divino* (afortunada expresión de E. Orozco Díaz), pero la escena pictórica es una historia del evangelio, en ambas historias se descubre la palabra de Cristo que habla de la idea del bien, la verdadera doctrina, que es el ser inteligible por excelencia de Platón, la pura inteligencia a la que aspira el hombre en este mundo, apresado por las cosas cotidianas. El juego geométrico y los reflejos de los espejos hace que descubramos esta escena, cierto que este descubrimiento especular solo está al alcance del geómetra. Si retomamos el trozo recordado de la *República*, en estos cuadros tenemos los objetos del mundo visible, la sombra y el reflejo de los objetos, tenemos la especulación razonada de la geometría (que pone como ejemplo Platón), y la idea sublime del bien; es decir, las cuatro especies de seres platónicos. Más aún, a Cristo y su doctrina los conocemos por un doble reflejo de espejo, de espejos reales, que se pueden traducir en la imagen que de Él tenemos a través de los evangelios, que a su vez es la reproducción de la imagen que Dios-Hombre dejó en los evangelistas y la enseñanza de Dios se nos manifiesta en parábolas. El mensaje de Cristo y a Él mismo lo conocemos por una figura de tercera generación, como en la caverna platónica.

Podemos dudar que este juego de pensamiento expuesto estuviera presente en Velázquez, pero no podemos dudar del juego geométrico realizado por medio de dos espejos y representado en la pintura por Velázquez; cierto que al ignorante en geometría Platón le pediría para esta estudio.

Así que, en la más simple consideración de la pintura de estos lienzos de Velázquez, suponiendo que no quisiera darle ninguna carga ideológica y quisiera representar simplemente una escena narrativa (absurdo), Velázquez lo hizo por medio de un procedimiento geométrico que para su comprensión descarta a todo hombre que no esté acostumbrado al razonamiento especulativo geométrico. Por encima de este pensamiento solo existe el Bien como puro conocimiento del alma.

## Las ideas ejemplares cristianas.

### El sumo bien (la eucaristía, el bautismo)

*Cristo en casa de Marta y María* (1618), Londres,

National Gallery (0,60 x 1,04 m) lienzo al óleo. La eucaristía.

*Cristo cena con dos discípulos en Emaús (La Mulata)*, Bessington, A. Beit Collection (0,558 x 1,18 m) lienzo al óleo. El bautismo.

Se trata de dos lienzos gemelos, casi idénticos en medidas, y con un asunto tratado igualmente, se fechan en torno a 1619. Velázquez tiene los 20 años, es maestro pintor, casado con Juana Pacheco (la hija de su culto maestro Francisco Pacheco), tiene una hija, Francisca, y un aprendiz, Diego de Melgar (hijo del escribano público Alonso de Melgar), y la fortuna le sonríe.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Velázquez nace en 1599, se examina como maestro pintor en 1617, casa en 1618, en 1619 nace su hija Francisca, toma un aprendiz en 1620, en 1621 nace su hija Ignacia que fue bautizada de urgencia en casa. Tiene varias casas

En el análisis que sigue hemos querido aprovechar los estudios que sobre estos cuadros se han hecho: especialmente los análisis geométricos de Bartolomé Mestre Fiol, sin los cuales es imposible acercarse más allá de la piel de estos frutos velazqueños, y el estudio sobre el simbolismo realizado por John F. Moffitt.<sup>15</sup>

El asunto de *Cristo en casa de Marta y María* ejemplifica dos actitudes necesarias en el cristiano, la vida activa que son las obras humanas de misericordia (dar de comer, enseñar...) y la vida de la contemplación divina. Se alude directamente a la eucaristía, el cuerpo de Cristo, por medio de los peces y el jarro de vino, y además se destaca especialmente el jarrito de unguento de María Magdalena.

La aparición de Cristo en Emaús confirma la eucaristía y significa la caridad divina, pero sobre todo, por ser Cristo resucitado, significa la gracia que nos salva del pecado. Así se alude directamente al agua del bautismo: el jarro de agua junto a un alma infiel.

Se trata de unos *bodegones a lo divino*, explicados por un cuadro situado dentro del cuadro, sistema que ya había usado F. Pacheco con San Sebastián curado por Santa Irene, pero el ingenio intelectual de Velázquez supera enormemente a la pintura de su maestro.

## La geometría

Ya demostró B. Mestre que no se trata de una pintura dentro de otra pintura, ni de una ventana fingida, sino que se trata de un asunto pintado por medio del reflejo de dos espejos, la pintura ejemplifica estos reflejos. De modo que en el espejo del fondo (el cuadro en el cuadro) lo que se ve es un reflejo de otro espejo y de este modo se puede recomponer geoméricamente toda la habitación y escena. En ambos lienzos Cristo, reflejado en el espejo, acciona con la misma mano que acciona en la escena directa (si fuera el reflejo de un sólo espejo Cristo aparecería zurdo, lo que sería un grave insulto).

La demostración geométrica de B. Mestre es correcta y muy inteligible tanto como para que la reconozcamos, aun sin entender de geometría de espejos; es más el propio B. Mestre la comprobaba por medio de maquetas hechas por él y nos invita a hacer lo mismo.

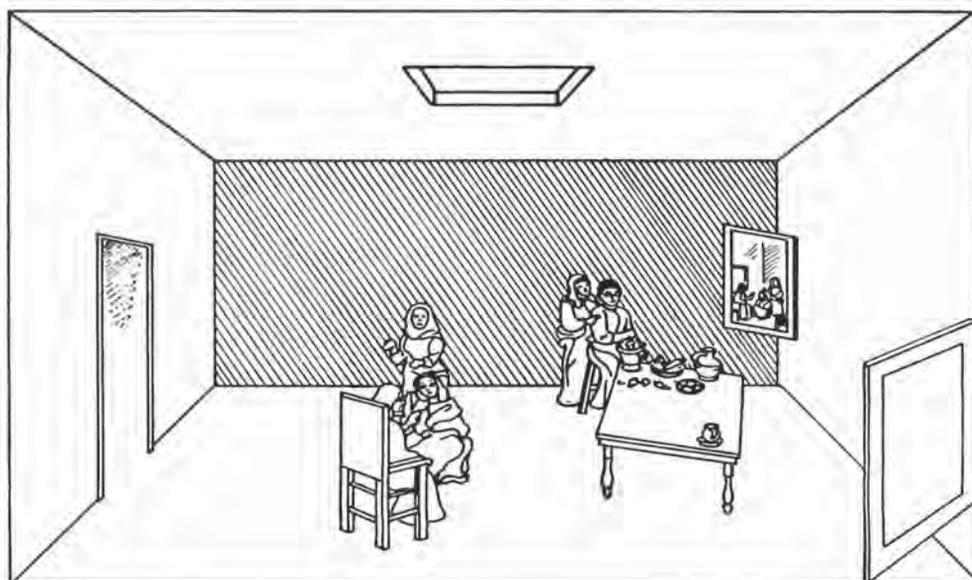
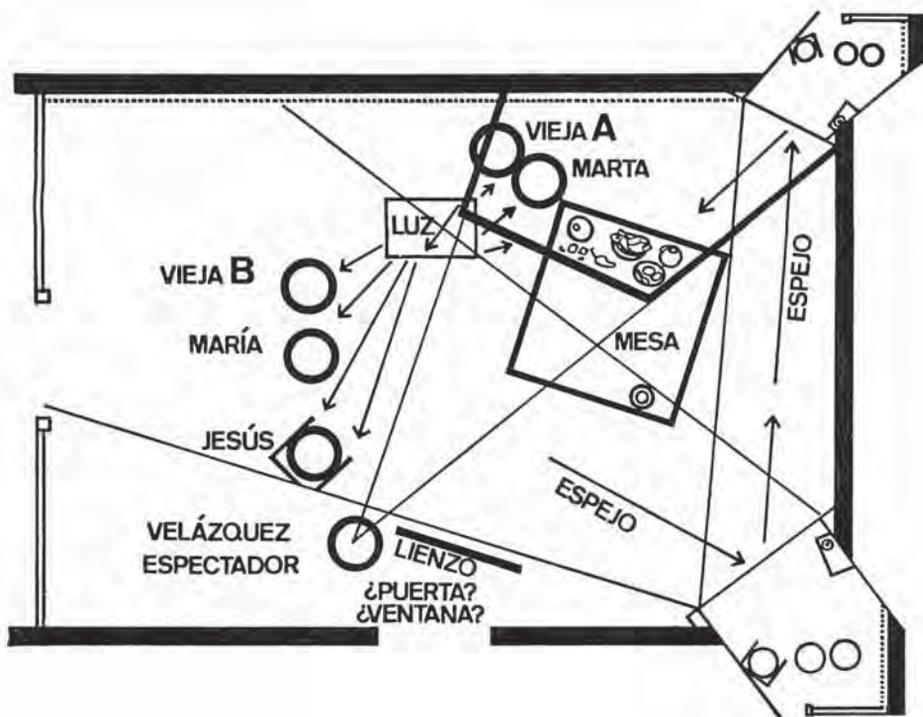
Por medio de la perspectiva de los espejos se puede recomponer correctamente la habitación y ver la escena (ver gráficos tomados de B. Mestre, **figs. 1-4**).

Velázquez está haciendo un alarde de pintura científica en la que lo más exaltado por Pacheco y por Carducho es el tratamiento de la perspectiva.

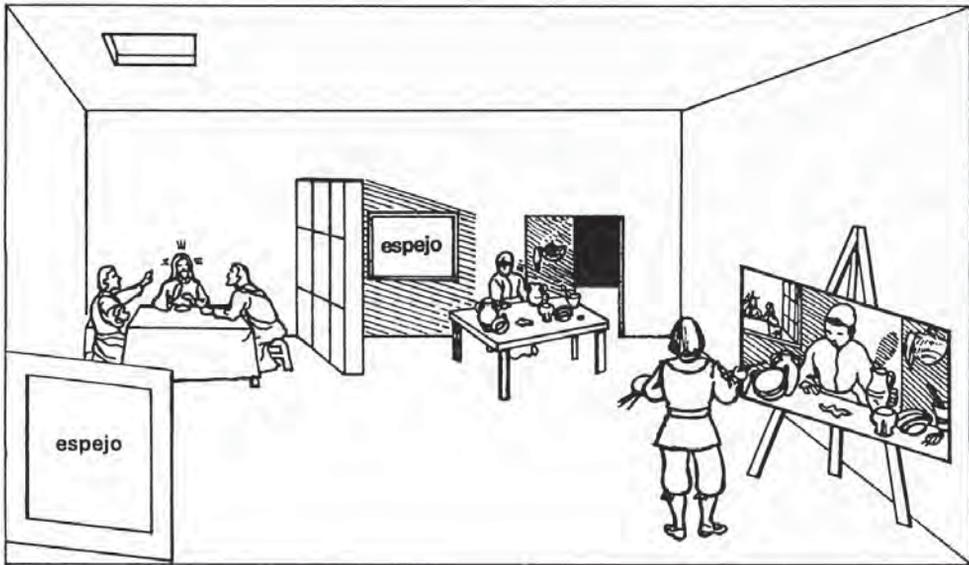
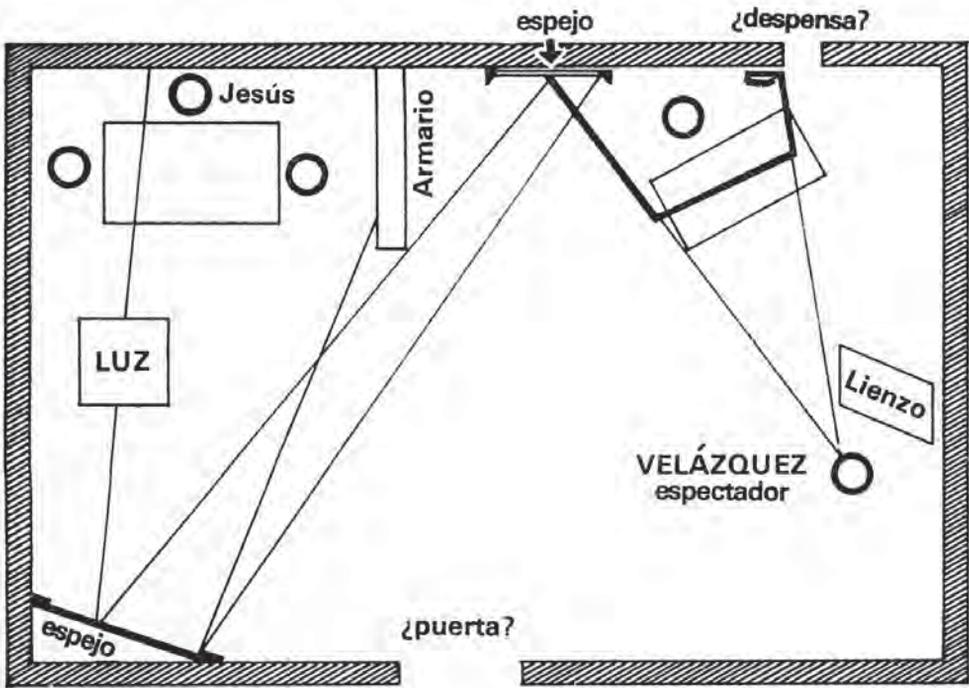
En la cuestión geométrica debemos destacar un detalle esencial de la pintura de la mesa de Marta. Como ya destacó B. Mestre, en el espejo aparece una esquina de la mesa de Marta, con un jarrito sobre un plato. Solamente la composición geométrica que explica B. Mestre justifica esta apa-

que arrienda en 1621, 1622, 1623. El 6 de octubre de 1623 es nombrado pintor real y se traslada a la corte de Madrid. (Documentos en *Varia Velazqueña*, vol. II, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960).

15 MESTRE FIOI, B.: «El espejo referencial en la pintura de Velázquez. Jesús en casa de Marta y María», *Traza y Baza*, 2, fac. de F. y L., Palma de Mallorca (1973), pp. 15-36; y «El espejo referencial en la pintura de Velázquez. II, Jesús y los discípulos de Emaús. La Mulata», *Traza y Baza*, 3 (1973), pp. 75-100. MOFFITT, J.F.: «*Terebat in mortario*. Symbolism in Velázquez Christ in the House of Martha and Mary», *Arte Cristiana*, 72, fasc. 700 (1984), pp. 13-24. Quiero llamar la atención sobre estos estudios que han sido silenciados o menospreciados, sin duda por la incompetencia de los que los han leído. MORENO MENDOZA, A. «Cristo en casa de Marta y María de Velázquez, una interpretación carmelitana», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 25, Madrid, FUE, t. XIII (2004), pp. 117-129. GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972; *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1974; y *Diego Velázquez*, Barcelona, Anthropos, 1983.



figs. 1 y 2. *Cristo en casa de Marta y María* (esquemas tomados de B. Mestre Fiol, dib. Abdón Pérez).



figs. 3 y 4. *La Mulata* (esquemas tomados de B. Mestre Fiol, dib. Abdón Pérez).



rición, de modo que esa esquina de la mesa y ese jarrito está en la parte no visible directamente de la mesa de Marta, pero podemos recomponer toda la mesa, como el resto de la escena, gracias a la perspectiva lineal a través de los dos espejos. Este jarrito es un detalle intencionado que dejó Velázquez para que pudiéramos recomponer geoméricamente y con los dos espejos la escena y la estancia. Como veremos, este jarrito es también fundamental en la iconografía.

En la pintura de Cristo cenando con dos discípulos en Emaús, B. Mestre recompone perfectamente la escena a través de la perspectiva de los dos espejos, resulta que lo que hay detrás de la mullata es un espejo que nos devuelve el reflejo de otro espejo que recoge la escena de Cristo. Así, como Cristo está bendiciendo con la mano derecha, aparecería zurdo en el primer espejo y se repite diestro en el espejo que podemos ver, de este modo no se falta a la dignidad debida y Velázquez da intencionadamente la clave especular para interpretar correctamente la escena.<sup>16</sup>

## La luz

Este es otro de los temas tratados por B. Mestre, y esencial para confirmar la teoría de los dos espejos; tema al que tampoco se le ha prestado atención.

En los dos cuadros la luz es cenital y natural (no de candel). B. Mestre concluye que Velázquez está imitando la luz de una antigua habitación en las casas judías cubiertas con terraza, que tenían una claraboya de iluminación.

## Iconografía

### 1. En el lienzo de *Cristo en casa de Marta y María nos encontramos con lo siguiente:*

Una anciana está advirtiendo a una muchacha que está afanada en los preparativos de una comida, está majando en un almirez ajos y pimienta rojo seco, sobre la mesa se ven los ajos, el pimienta, un plato con cuatro peces (cuatro doradas), otro plato con dos huevos y una cuchara, y un jarro de vino, esta muchacha es Marta. Al fondo un espejo refleja otra escena, es Cristo descalzo, sentado en un alto sillón (característico de los siglos XVI-XVII), está dirigiendo su mano izquierda a María, sentada a los pies de Cristo, con la melena suelta y despeinada (impropio de cualquier mujer decente en tiempos no muy lejanos), por detrás otra anciana de pie presta atención, también se ve la esquina de una mesa con un jarrito blanco sobre un plato (el *alabastrum* que hemos destacado en el capítulo de la geometría); la mirada de Jesús se dirige a Marta.

Tal y como ha interpretado B. Mestre (ver su acertado comentario referente a los gestos y actitudes), la escena de Cristo en Casa de Marta y María se refiere puntualmente al evangelio de S. Lucas (X, 41-42); pero en realidad, aun cuando recuerde este evangelio citado, la representación está uniendo también el evangelio de S. Juan (XII, 1-3 y 7; y XX, 1) y los comentarios de S. Agustín. El jarrito blanco, *alabastrum*, que ha sido clave en la geometría, define a María hermana de Marta como María Magdalena.

16 Queremos llamar la atención sobre la pintura de Paris Bordone *Una partida de ajedrez* (Berlín, Staatliche Museum) que se analiza en SCHEFER, J.L.: *Escenografía de un cuadro*, Barcelona, Barral, 1970. El autor no se da cuenta de que lo representado es el reflejo directo de un espejo, ya que los jugadores tienen el cuadro blanco del tablero a su izquierda, tampoco se preocupa de la jugada de ajedrez. Es decir el autor del comentario no sabe jugar al ajedrez. ¡Gran atrevimiento!

*Y el Señor le respondió y dijo: Marta, Marta, muy cuidadosa estás y en muchas cosas te fatigas. / En verdad una sola cosa es necesaria. María ha escogido la mejor parte que no le será quitada (Lucas X, 41-42).*

*Entonces María toma una libra de unguento de nardo pero de gran precio, ungió los pies de Jesús y le enjugó los pies con sus cabellos... Y dijo Jesús: déjala que lo guarde para el día de mi entierro (refiriéndose a María Magdalena y al alabastrum, Juan XII, 3 y 7).*

Así como el conjunto de la escena, por el *alabastrum*, se refiere a los pasajes del evangelio de S. Juan donde se identifica a María hermana de Marta y de Lázaro con María Magdalena, el gesto de advertencia que la anciana hace a Marta y la expresión de esta, mirando a Jesús, se refiere al pasaje del evangelio de S. Lucas.

Como ya destacó L. Réau los Evangelios de S. Mateo y S. Marcos citan una mujer que con un tarrieto de alabastro, *alabastrum*, ungió la cabeza a Jesús; para S. Lucas es una pecadora anónima que le unge los pies; en ninguno de los tres aparece María ungiendo a Cristo ni postrada a sus pies. Es sólo el evangelio de S. Juan el que funde la anterior pecadora con María hermana de Marta y con María Magdalena. Velázquez ha querido destacar en la pintura la importancia del *alabastrum* (en este caso lo moderniza en un jarrito de porcelana blanca sobre un plato) que es citado por los tres primeros evangelios en manos de la mujer anónima, que luego será Magdalena.<sup>17</sup>

Desde muy antiguo se ha destacado que la pintura resalta las dos actitudes, activa de Marta y contemplativa de María, haciendo énfasis en la actitud contemplativa que había descuidado Marta. Este es un mensaje primario pero no es el total del cuadro.

San Agustín comenta extensamente estos pasajes: La unción de Cristo por Magdalena y Cristo entre Marta y María a la que identifica como *Magdalena*.<sup>18</sup> La conclusión es que ambas mujeres ejemplifican dos vidas, la activa de Marta que es la meritoria vida presente, la laboriosidad, las obras de misericordia, y la contemplativa de María que es la vida futura, la eterna, que es estar apegado a Dios que no es sino la misma Verdad, pues Cristo es el manjar de todos, el pan de todos.

## 2. Cristo cena con dos discípulos en Emaús (La Mulata)

En el primer plano nos encontramos con una criada mulata (con toda posibilidad una esclava)<sup>19</sup> que acaba de dejar secando una vajilla recién fregada, presta atención a una conversación a su derecha mientras tomando una jarra de agua va a dirigirse hacia donde se habla. Al fondo se ve un espejo que refleja otro espejo. En el espejo se refleja Cristo bendiciendo el pan ante dos discípulos admirados, sólo se ve a uno de ellos y la gesticulante mano del otro. Se trata del momento de la cena con los dos discípulos en Emaús, citada sólo

17 No debemos olvidar y era conocido en la época, que a finales del siglo XV se representó la Santa Cena con la Magdalena a los pies de Cristo, uniendo pasajes evangélicos muy próximos de S. Juan. Así por ejemplo en el retablo de la Cartuja de Burgos por Gil de Siloe, la Última Cena, además sobre la mesa aparecen pan, vino y peces (estos por su sentido simbólico), cosa frecuente en las *últimas cenas* medievales.

18 SAN AGUSTÍN: *Obras*, X, *Homilias*, Madrid, BAC, 1965, «Sermón 126, La Magdalena», pp. 326 y ss.; «Sermón 130, Lo único necesario», pp. 361 y ss.; «Sermón 131, Las dos vidas», pp. 368 y ss.; y en p. 376, identifica a María hermana de Marta con Magdalena.

19 Sevilla y Lisboa eran los principales centros de comercio de esclavos en la península; ver SANZ AYÁN, C.: «Minorías y marginados» en ALCALÁ-ZAMORA, J.N. (dir.): *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Temas de Hoy, 1999. p. 135-138. El duque de Medina Sidonia regaló a Felipe IV 24 esclavos. Al parecer, Velázquez cuando vivía en palacio tuvo un esclavo mulato, y es de suponer que muchos esclavos y esclavas, moriscos, negros y mulatos, sirvieran en la época en diferentes cocinas sevillanas, por eso nos inclinamos a suponer que este personaje negro sea una esclava.



por el evangelio de S. Lucas (XXIV, 13-31), donde sólo da el nombre de uno de ellos, Cleofás, quizá por ello Velázquez nos muestra sólo e intencionadamente a uno.

## Jeroglíficos

### 1. Jesús en casa de Marta y María

El jarrito blanco, al que anteriormente hemos aludido, no puede ser un jarro para agua pues es demasiado pequeño, tiene que tratarse del *alabastrum* de perfume de María Magdalena que ungió los pies de Cristo y que guardará el resto del perfume para el cuerpo muerto de Cristo (como dice S. Juan). Por ello, en la pintura de Velázquez, aparece en el espacio contemplativo de María, para definir que en esta pintura acaba de fundirse con María Magdalena, cuestión que recogieron todos los comentaristas teológicos. En última instancia se está aludiendo a la muerte y resurrección de Cristo (que se figura en la propia María y su tarro, ya que unge a Jesús de nuevo como rey y como rey será crucificado (*Christus* significa rey, S. ISIDORO, *Etimologías*, VII, 2,8).

También otros de los objetos de la mesa deben ser figuras jeroglíficas y tener un especial significado (a ellos se refiere J. F. Moffitt; completamos su interpretación).

Sobre la mesa de Marta no hay pan (ya que el pan es el propio Cristo), sólo hay dos huevos, cuatro peces, una cabeza de ajos, un pimiento rojo seco y una jarra de vino (y el *alabastrum* que se ve reflejado); estos son alimentos de cuaresma y la estancia de Cristo en casa de Lázaro se realiza en la semana de Pasión.

La jarra vidriada, es de vino, pues así la ha utilizado anteriormente en *Dos hombres a la mesa* (borrachos) (Londres, Wellington Museum), y *Vieja friendo huevos* (Edimburgo, National Gallery of Scotland) (por el tamaño y la falta de cierre no parece ser de aceite). En este caso, el vino está por el propio Cristo, su sangre y el vino eucarístico.

Los cuatro peces es otra alusión eucarística (no pueden hacer referencia a la multiplicación de los panes y de los peces que es el inmediato antecedente de la Santa Cena): En griego ΙΧΘΥΣ = pez; es el acróstico de *Jesús Cristo Hijo de Dios Salvador* (S. Agustín, *La Ciudad de Dios*, XVIII, 23,1). Durante la Edad Media era costumbre representar la Santa Cena con panes y peces, estos por su mensaje simbólico.

Tengamos en cuenta que el número 4 (los peces) tiene especial significado en la Biblia como número de la perfección y del sacerdocio, número del Nuevo Testamento, es número de Cristo y sus elementos (1+2+3+4) hacen diez que es el número de Dios (S. Isidoro). Pero sobre todo es el número de los cuatro Evangelios y son los cuatro los que citan este pasaje de la unción de Cristo. Es decir: los cuatro peces están por Cristo y por este pasaje narrado en los cuatro Evangelios. Además el 4 es número de la gracia derramada por Cristo, como dice S. Isidoro al referirse a la antigua pila bautismal (*Etimologías*, XV, 4,10)

A cada uno de los objetos simbólicos que aquí vemos, San Agustín le atribuye una de las virtudes: Caridad por el pan (sobrentendido por Cristo), Fe por el pez, Esperanza por el huevo<sup>20</sup>.

El significado primario de los dos huevos debe ser el ya citado en S. Agustín (la esperanza final). Pero además el huevo significa el principio de la vida (también puede asimilarse al final), así que dos huevos pueden estar intencionadamente por «Α»= principio y «Ω»= fin = Cristo (Moffitt supone que se refieren a las dos resurrecciones, la de Lázaro y la de Cristo).

20 SAN AGUSTÍN: *Obras*, X, *Homilias*, op. cit., 132, «Los tres panes. Sermón 105» (Lucas XI, 5), p. 383.

El estar majando ajos con pimiento rojo seco, es para hacer una salsa roja, y majar significa golpear, y la salsa roja puede hacer alusión a la pasión y sangre de Cristo, pues nos lo recuerda como dicho tradicional Sebastián de Covarrubias: *Majamiento de nuestro señor Jesucristo...*<sup>21</sup>

En resumen: En primer plano Velázquez está poniendo una serie de jeroglíficos que aluden a la eucaristía, pasión y muerte de Cristo. En el fondo resplandece (como en la Caverna) la doctrina de Cristo, *la mejor parte que no le será quitada; la misma Verdad* (S. Agustín).

## 2. En el lienzo de Cristo cenando con los discípulos en Emaús nos encontramos con lo siguiente:

En el primer plano una esclava *mulata* presta atención a una conversación a su derecha, mientras tomando una jarra de agua por el asa va a dirigirse hacia donde se habla, sobre la mesa una vajilla recién fregada, al fondo un espejo muestra a Cristo (ya resucitado) compartiendo la mesa con dos discípulos. Es el mismo día de la Resurrección; en la liturgia cristiana es día especialmente dedicado al bautismo.

La geometría de los dos espejos, explicada por B. Mestre, nos refleja a Cristo en sentido directo. Da la impresión que intencionadamente Velázquez quiso manifestar únicamente al discípulo con nombre (Cleofás) dejando oculto a su compañero y a Cristo lo presenta bendiciendo con la mano derecha (por lo que son necesarios dos espejos).

En el lienzo la esclava negra está tomando una jarra de agua a por el asa. Sabemos que la jarra de agua significa la doctrina (en sentido negativo es la falsa doctrina que porta la ramera del Apocalipsis en todas sus representaciones; en sentido positivo es el verdadero conocimiento, cuyo mejor ejemplo es el jarro del sabio Néstor, en Alciato núm. 101).<sup>22</sup> Es de suponer que aquí signifique la verdadera doctrina, como en el citado emblema de Alciato referente a Néstor. Así que en la jarra tenemos el contenido de la verdadera doctrina de Cristo. En este lienzo, *La Mulata*, es la esclava mulata la que coge la jarra de agua por el asa. Un esclavo negro es un perfecto símil para un esclavo del demonio (al que siempre se le pintó negro), es decir el infiel que no ha recibido el bautismo, tema que está en la mentalidad de la época. Así que la esclava negra, la *Mulata*, *aprovecha la ocasión*, para coger la jarra del agua, la de la *gracia* y así, tras recibirla y bendecida por Cristo, ser libre a través del bautismo.

Velázquez está usando el asa de la jarra como símbolo de la ocasión afortunada, símil que también usa en el Aguador de Sevilla, y que puede proceder de Imbert d'Anlezy en 1568, «La ocasión afortunada».<sup>23</sup>

21 COVARRUBIAS, S. de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611; y *Suplemento al Tesoro de la lengua española castellana*, Madrid, Polifemo, 2001 (se conservan dos manuscritos). MOFFITT, J.F.: «Te-rebat...», *op. cit.*, siguiendo el comentario bíblico de C. a Lapide, une el mortero (similar al molino) con la Pasión y el pasaje de los Números XI, 8; entonces majar en el mortero es majar el maná y hacer el pan de la hostia, una alusión a la crucifixión. Es cierto que *la prensa y el molino místico* son alegorías de la Pasión, tradicionales de la teología cristiana y muy representadas entre los siglos XV y XVI y naturalmente recordadas por C. a Lapide. En la explicación de Moffitt el mortero pasa a ser jeroglífico de la eucaristía. Efectivamente este significado puede ser conveniente, pero el primer significado oculto de majar es sufrir, por lo tanto aludir a la Pasión, ya que la eucaristía está aludida muy directamente por los peces y el vino, y la muerte y resurrección de Cristo está aludida en el *alabastrum*.

22 ALCIATO, A.: *Emblemas* (ed. de S. SEBASTIÁN), Madrid, Akal, 1985; 1ª ed. de 1531, posteriormente tiene continuas ediciones, en 1621 en Padua, P.P. Tozzi publica juntos los comentarios de C. Minoe y de el Brocense.

23 El caballero Imbert D'Anlezy, señor del castillo de Dunflun, próximo a Nevers, a mediados del siglo XVI, mientras servía en las guerras del rey Francisco I, preparó un libro dedicado a la Fortuna que mandó ilustrar con cien pre-



## Conclusión

Velázquez está haciendo un símil platónico: el espectador sólo conoce la divinidad y las obras sublimes (el milagro eucarístico, la contemplación divina, la resurrección y la gracia del bautismo) por medio de un doble reflejo, como los hombres de la caverna de Platón. En la pintura tenemos las cuatro clases de seres platónicos: Los objetos materiales y las sombras o reflejo de ellos (incluso algunos objetos especialmente reflejados como el *alabastrum*). Además están intencionadamente insinuadas las ideas de la razón geométrica. Y las ideas divinas o sublimes, la idea del bien, resplandecen en el fondo, en la pantalla del espejo.

El tema, representado como un ejemplo de lo más cotidiano, no sólo es un pequeño fragmento de una lección sagrada, sino la muestra de la verdad revelada. Esto es la esencia del juego conceptista de la época llevado a la pintura. El espectador, al analizar el cuadro, participa de este juego, del descubrimiento de la verdad, que está en lo aparente, que no es lo aparente, que está y va más allá de lo aparente; y la verdad del mensaje divino la comprende el hombre por medios indirectos.

## Nota

Los estudios anteriores sobre el significado de estas pinturas, los de Moffitt y de Moreno Mendoza merecen una presentación ya que Brown rechazó por exagerado el estudio de Moffitt. Creemos, estamos seguros, que cualquier predicador de la época hubiera hecho el comentario religioso de Moffitt, incluso más extenso y hemos de recordar con Brown que en el círculo de amigos de Pacheco, y por lo tanto amigos y preceptores de Velázquez, estaban dos teólogos jesuitas que conocerían perfectamente la obra de su correligionario Cornelissen van den Steen (latinizado *Cornelius a Lapide*). El comentario de Arsenio Moreno Mendoza también es acertado y se puede sumar perfectamente al cuadro de *Cristo en Casa de Marta y María*, en el que matiza, según la mentalidad teresiana, que la vida activa es el paso necesario para la vida contemplativa, más si, como afirma el autor, la mujer mayor es el retrato de María del Paramo, suegra de Velázquez, y más si en su época pudieron identificarla.

Creemos que estos cuadros pueden sumar las diversas interpretaciones, en una cultura acostumbrada a los jeroglíficos y a sacar punta al lapicero simbólico

ciosas figuras a pluma por Jean Cousin, y que estaba preparado para la imprenta en 1568 pero no llegó a publicarse. Ver LALANE, L.: *Le livre de Fortune ... de Jean Cousin*, Paris y Londres, Librairie de l'Art, 1883. *Enigmas de la Fortuna, imágenes y símbolos del destino*, preparado por J. García Font, Barcelona, Idea Books, (1991), pp. 26 y 27, presenta dos dibujos: uno es la Ocasión afortunada, donde Ocasión lleva una jarra, y otro con el jeroglífico de las asas de la jara y la inscripción: ANSA ARRIPIENDA = debe cogerse el asa. Suponemos que estos símbolos e ideas estaban en el conocimiento de los intelectuales y artistas de la época, aunque no aparezcan en nuestros diccionarios al uso.

22

**JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS**

Universidad de Santiago de Compostela

**La Virgen del Pilar**

**De Zaragoza  
a Santiago de Compostela,  
siglos XVII y XVIII**

La iglesia compostelana vincula su culto, a partir del siglo XVII –al menos, de una forma importante– al de la Virgen del Pilar. Será por entonces cuando tanto Castellá<sup>1</sup> como Oxea,<sup>2</sup> con sus respectivos textos, le otorguen un valor muy importante a la Venida de la Virgen, apareciéndosele a Santiago en Zaragoza. Por otra parte, el famoso milagro de Calanda será capital en el impulso de esta devoción<sup>3</sup> que va a introducirse más bien por el mundo de los conventos y los monasterios, representativos de una religiosidad más novedosa, que por la propia catedral, a pesar de ser esta el templo del Apóstol por excelencia.

### La incorporación del culto al Pilar en el ámbito conventual y monacal

Es en la iglesia de las monjas de Santa Clara en donde se localiza el más antiguo testimonio, que hoy conocemos, del culto a la Virgen del Pilar en Compostela. Se trata de una imagen de la Virgen dispuesta sobre la columna en la que se inscribe la cruz. Otero Tuñez la ha relacionado con el círculo de Mateo de Prado, datándola en los años medios del siglo XVII.<sup>4</sup> Se asemeja, en su disposición –y en la del Niño, que lleva en el regazo– a la que puede verse, en forma invertida, en un grabado de 1642, relativo, precisamente, al milagro de Calanda,<sup>5</sup> en el que pueden verse a la derecha del Pilar a un Santiago Orante y, al otro a Miguel Juan Pellicer –agraciado con tan reconocido hecho sobrenatural–, hacia el que se orienta el cuerpo y la mano, sobre todo, de la Virgen.

Se trata, en todo caso, de una formulación de la figura de María en la que se incide en la relación de su presencia con un supuesto Santiago –hoy perdido– que habría de estar a su derecha; en es-

1 CASTELLÁ FERRER, M.: *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas* (ed. facsímil), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000.

2 OXEA, F.: *Historia del glorioso Apóstol Santiago patrón de España y su venida a ella, y de las grandezas de su Yglesia y Orden Militar*, Madrid (Luis Sánchez), 1615.

3 DOMINGO PÉREZ, T.: «El milagro de Calanda. Resonancia universal y eco en la religiosidad popular», en *El Pilar es la columna. Historia de una devoción* (catálogo de exposición), Zaragoza, Gobierno de Aragón / Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 59-64.

4 OTERO TÚÑEZ, R.: «Virgenes aparecidas en la escultura santiagouesa», *Compostellanum*, III, Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano, 1958, p. 169.

5 DOMINGO PÉREZ, T.: «El milagro de Calanda. Resonancia universal y eco en la religiosidad popular», en *El Pilar es la columna...*, *op cit*, p. 61.

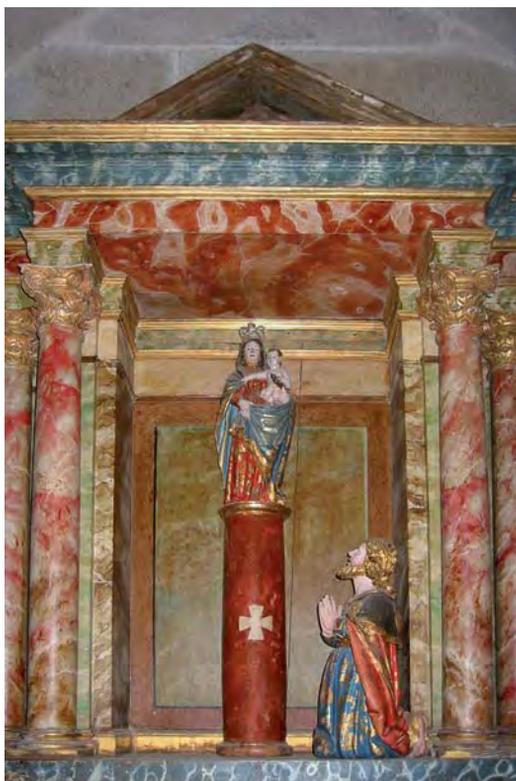


fig. 1. Virgen del Pilar con Santiago orante. Monasterio de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela.

te caso la inversión de ese posible modelo, que es el citado grabado, justifica el giro de su cuerpo y la orientación de su mano hacia la muy probable, originariamente, representación escultórica. Por lo demás, el modo de entender al Niño –alegado de esa común fórmula que le lleva a agarrar con su diestra el manto de la Madre– bendiciendo y con la bola del mundo coronada por la cruz, en la otra mano, se acerca a maneras antiguas de mostrar esta iconografía.<sup>6</sup>

No es cuestión menor el lugar el que se dispone el retablo, que cobija esta devoción, dentro del templo; se encuentra, a sus pies, justo al lado de la reja que separa la parte propia de la clausura y enfrente de la puerta de acceso, desde el jardín, a la iglesia. Tal disposición le otorga a su culto, en este espacio concreto, una relación de proximidad tanto con las monjas como de inmediatez a quienes, accediendo desde el exterior, participan del culto de este templo.

Pues bien, curiosamente, en la antigua Iglesia de la Compañía se sabe que, al pasar el templo a manos de la Universidad, *en los últimos Arcos de las Naves menores, que están inmediatas a la fachada, hay dos Altares: el que dice al lado del Evangelio es de Nuestra Señora de la Concepción y el del lado de la epístola de Nuestra Señora del Pilar, ambos viejos y de poco servicio.*<sup>7</sup> El grupo de la Virgen del Pilar y el Apóstol orante, según indica Otero Tuñez, al ser desmontado, fue salvaguardado por el Consejo Diocesano de Mujeres de Acción Católica y cabe encuadrarlo como obra dieciochesca, cercana a Romay, ya en una datación tardía.<sup>8</sup> Como puede, pues, verse los jesuitas le otorga-

6 En *El Pilar es la Columna...*, op. cit., pp. 33, 34 y 56: Pedro Millán. Barro cocido y policromado, 1500. Catedral de Sevilla; Talla en piedra, finales del siglo XV. Laguardía, Álava. Iglesia de San Francisco; Anónimo. Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago.

7 OTERO TÚÑEZ, R.: «Virgenes aparecidas...», op. cit., p. 171, n. 19.

8 OTERO TÚÑEZ, R.: «Virgenes aparecidas...», op. cit., p. 171.

ron al grupo una disposición similar a la que aún mantiene en Santa Clara, quizás buscando esa supuesta cercanía con el fiel, a los pies del templo.

No es muy diferente el posicionamiento de los benedictinos de San Martiño Pinario ante esta devoción, también plasmada presentando a la Virgen del Pilar con Santiago orante [fig.1]. En este caso su cercanía a tal temática se aborda –al menos en su disposición actual– en una de las dimensiones reconocidas en Santa Clara: ser un culto que los miembros de la Orden sienten como muy cercano. Por eso se ubica en un espacio alejado de los fieles que puedan asistir al culto, concretamente en la *statio*, entre la sacristía y la capilla mayor. También Otero Túnñez ha vinculado esta talla a Mateo de Prado, datándola en el último tercio del siglo XVII.<sup>9</sup>



fig. 2. Virgen del Pilar con Santiago orante, San Jorge y San Roque. Monasterio de San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela.

En este caso la figura de la Virgen se aproxima a la que, de modo más usual, se reconoce como las más vinculada al culto zaragozana, que tiene en la talla de Juan de la Huerta (h. 1435-1443) una referencia inevitable<sup>10</sup> y que, cuenta, además, con variables que inciden en semejantes rasgos,<sup>11</sup> con independencia de que su forma también sea difundida en grabados como el que, en la primera mitad del XVII, nos la presenta en su antiguo Camarín ante Santiago y un grupo de devotos.<sup>12</sup> El

9 OTERO TÚÑEZ, R.: «Virgenes aparecidas...», *op cit.*, p. 170.

10 En *El Pilar es la Columna...*, *op. cit.*, p. 41.

11 En *El Pilar es la Columna...*, *op. cit.*, pp. 16, 49 y 52: Anónimo. Siglo XVI; Virgen del Pilar con el Apóstol Santiago y un clérigo jesuita. Paul Schepers. Óleo sobre tabla, 1575. Valencia, colección Orts-Bosch; Tríptico de la Virgen del Pilar con Santiago y San Francisco. Silvestre Estanmolín. Óleo sobre tabla, 1579. Colección particular.

12 En *El Pilar es la Columna...*, *op. cit.*, p. 60. Se ha relacionado esta estampa con F. Bouche.



**fig. 3.** Virgen del Pilar.  
Fachada de la antigua Capilla  
de Nuestra Señora del Pilar  
(hoy, iglesia parroquial),  
Santiago de Compostela.

que el Niño se agarre con su diestra en el manto de la Madre y retenga un pajarillo en la otra, lo particulariza, al igual que va a suceder en su representación en el retablo de su capilla, en la catedral.<sup>13</sup>

Existe, en todo caso, una discordancia de estilo entre el grupo escultórico y el retablo neoclásico –de finales del XVIII o principios del XIX– que lo alberga.<sup>14</sup> Ello nos lleva a sugerir la posibilidad de que, también aquí, la devoción a la Virgen del Pilar haya tenido una ubicación previa, diferente, en este centro benedictino. A medida que su iglesia, en sus capillas laterales, iba incorporando sus retablos neoclásicos, fueron desapareciendo de las mismas los cultos que, en cada una de ellas, originariamente, se mostraban; probablemente, también aquí el culto al Pilar tuviese su primer espacio propio, en una de las dos capillas inmediatas a la entrada del templo, justo al descender por la pérdida escalera interior que tenía esta iglesia, antes de que se solucionase, con una nueva –en este caso exterior–, el debido acceso principal a la misma.

Las monjas benedictinas de San Paio de Antealtares no fueron ajenas, tampoco, a esta devoción y la incluyeron, de algún modo, en su vida en clausura al tenerla presente, por medio de un mural, en la segunda planta de claustro reglar [fig. 2]. Se data esta en el último tercio del siglo XVIII y es una de las tres temáticas que dicha pintura engloba.<sup>15</sup> La representación de la Virgen del Pilar, sobre su columna, y de un Santiago orante, a un lado, se dispone en la parte central y más alta, en un lugar supuestamente más lejano. San Jorge venciendo al dragón y

13 ¿No estaremos, realmente, ante un grupo a entender como posterior al realizado para la catedral? Aún cuando el modo resulta un tanto arcaizante hay formas que llevan a pensar que se sigue en Pinario el modelo catedralicio, sobre todo en la caracterización de Santiago, con su capa timbrada con dos veneras.

14 Véase CAULONGA FERNÁNDEZ, M.A.: «Retablo de Nosa Señora do Pilar», en *Santiago. San Martiño Pinario* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 294-296.

15 Véase MONTEROSO MONTERO, J.M.: «Nuestra Señora del Pilar, Santiago peregrino, San Roque y San Jorge», en *Santiago. San Paio de Antealtares*, (Catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 215-216.

San Roque atendido por un ángel son los otros dos temas que, en una posición más próxima, uno a cada lado, completan el programa.

La construcción de una capilla dedicada a Nuestra Señora del Pilar –en el espacio, cerca de la Puerta Faxeira, aquella que la ciudad abre hacia el sur– se promueve ya por 1703 y se inaugura en 1717. Se ha de vincular, en un primer momento, a un determinado fundador, Juan Sánchez de Vaamonde, Arcediano de Nendos, Dignidad y Canónigo del Cabildo Catedralicio, y muy cercano a la orden mercedaria; tanto es así que será el Convento de Santa María de Conxo quien se hace cargo del culto de esta capilla a partir de 1725 y hasta 1835 –fecha en la que se concluye la presencia mercedaria masculina en Compostela– estableciéndose aquí, también, una Cofradía de Nuestra Señora del Pilar y de San Ramón Nonnato.<sup>16</sup>

Encima de la puerta principal, en una hornacina, puede verse una representación de la Virgen del Pilar [fig. 3]; se trata de la única notación escultórica que presenta una devoción determinada en una fachada, de principios del XVIII, en la que, también, pueden verse, en su parte más alta, las armas del fundador. El pilar, en forma de columna sobre el que se impone la cruz, es la acostumbrada base se encuentra una representación de María en la que, con su diestra, recoge el borde de su manto, como suele ser habitual en esta iconografía. Le falta la corona, o la aureola, que, originalmente, debió de tener. En este caso al Niño no se le presenta con el pájaro que, tantas veces lleva en una mano, ni con la otra agarrada al manto de María.

Fue el taller de Miguel de Romay<sup>17</sup> quien levantó su retablo mayor. Lo hizo, concretamente por 1720 y fue desmontado hacia 1950; en su parte alta podía verse una escena, de grandes dimensiones, en relieve, que mostraba la escena de la aparición de la Virgen a Santiago en Zaragoza.<sup>18</sup> El mismo taller de Romay está tanto presente en el retablo de la capilla del Pilar, en la catedral, como en el de esta nueva capilla en la que, por cierto, cabe valorar, en alguna de sus soluciones arquitectónicas –las ventanas termales que dan luz al crucero–, soluciones inspiradas en las que Andrade había planteado,<sup>19</sup> para el espacio de la sacristía –después, Capilla del Pilar–, en la catedral.

## La inclusión del culto pilarista en la catedral

El arzobispo Monroy (1686–1715) debió de ser el principal promotor, ya desde finales del siglo XVII,<sup>20</sup> del culto a la Virgen del Pilar en el primer templo compostelano. La primera representación que nos encontramos de este tema culmina una de las dos cajas de los órganos; concretamente la del lado de la epístola.<sup>21</sup>

16 RIOBÓ GONZÁLEZ, M.: «La capilla compostelana del Pilar en el Campo de la Estrella (Alameda), durante los siglos XVIII y XIX», en *III Semana Mariana en Compostela. Santiago, 13-18 de octubre de 1997*, Santiago de Compostela, Real e Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, 1998, pp. 89-98.

17 OTERO TÚÑEZ, R.: «Miguel Romay, retablista», *Compostellanum*, III, Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano (1958), p. 201.

18 OTERO TÚÑEZ, R.: «Miguel Romay...», *op. cit.*, lám. VI.

19 Se relaciona esta construcción con un posible plano de Andrade en LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M.B.: «Nuestra Señora del Pilar», en GARCÍA IGLESIAS (dir.): *Santiago de Compostela*, Laracha (A Coruña), Xuntanza Editorial, 1993, p. 204.

20 OTERO TÚÑEZ, R.: «Virgenes aparecidas...», *op. cit.*, p. 170.

21 YZQUIERDO PERRÍN, R.: «Historiografía e iconografía de Santiago en la Catedral Compostelana», en ESTEFANÍA, D. / POCIÑA, A. (eds.): *Géneros literarios. Aproximación a su estudio*, Madrid, Ediciones Clásicas / Universidad de Santiago de Compostela, 1996, pp. 9-10; DÍAZ FERNÁNDEZ, J.M.: «El Apóstol: clima mariano y papel intercesor», en *Todos con Santiago. Patrimonio eclesialístico* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 85-91.



fig. 4. Virgen del Pilar con Santiago orante. Remate de la caja del órgano del lado de la epístola, Catedral de Santiago de Compostela.

Ha de tenerse en cuenta, en este sentido, que, en un primer momento, se construyó la caja del órgano de la parte del evangelio, disponiéndose, como remate, un Santiago ecuestre –la imagen del culto jacobeo, en clave de Voto, por excelencia–. Es un encargo de 1705 que responde a una traza, dada por el prelado, que ha de seguirse puntualmente por el escultor Miguel de Romay y Antonio de Alfonsín, *Maestro de Arquitectura*. El contrato, con Miguel de Romay, de la siguiente caja, fechado en 1709 [fig. 4], difiere en el modo de tratarse el encargo ya que, en este caso, en una de sus cláusulas, se dice ... *que dicha caja ha de ser del mismo alto y ancho, y de la misma talla y llevar las mismas figuras que la que dio su Illm<sup>o</sup> exceptuando el remate... que el remate de dicha caja quede a disposición del señor fabriquero y que obrase lo que le dijere.*<sup>22</sup>

¿Por qué delega Monroy la decisión del remate en manos del fabriquero? El culto a la Virgen del Pilar está entre los preferidos de este prelado nacido en Méjico, también muy devoto de la Virgen del Rosario y de la de Guadalupe.<sup>23</sup> Su procedencia, por otra parte, del mundo dominico, explica su atención al culto mariano y lo dispone muy positivamente, por lo demás, en esa línea de interés por devociones como la del culto a la Virgen del Pilar, diferente a los propios de esa otra iglesia *oficial* que pueda suponer la propia sede compostelana que ahora rige. Quizás, por ello, no quiera forzar el tema que se equipare, en los cielos catedralicios, al del Santiago del Voto y deje en manos de la fábrica una decisión que, sabiendo el criterio del prelado, el fabriquero hará suya. Desconocemos, sin embargo, el momento preciso en el

22 GARCÍA IGLESIAS, X.M.: *A Catedral de Santiago e o Barroco*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1990, p. 76.

23 PRECEDO LAFUENTE, J.: «Advocaciones marianas vinculadas a prelados compostelanos», en *III Semana Mariana...*, *op. cit.*, pp. 42-44.

que se concreta que sea la Virgen del Pilar apareciéndosele a Santiago el tema que remate la caja en cuestión. Lo que sí sabemos es que se trata de una obra ultimada en 1713 ya que es entonces cuando Francisco Sánchez se encarga de pintarla.<sup>24</sup> Así, en este caso, se representa en lo alto, en palabras de Otero Túñez esa *bellísima Aparición de la Virgen del Pilar, magníficamente compuesta y muy rica de policromía*.<sup>25</sup>

En todo caso el interés por el culto a la Virgen del Pilar, por parte de Monroy, se manifiesta de manera explícita cuando le propone al Cabildo su apoyo particular a las obras de la sacristía, entonces en construcción en el lado meridional de la girola. En las Actas Capitulares, y con fecha de 11 de septiembre de 1711, se recoge el siguiente acuerdo: El Cabildo acepta que *su Illma. Fenezca la obra de la sacristía nueva de esta Santa Iglesia, disponga y forme en ella su entierro y coloque Altar con Imagen de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. Y esto sin privar que sirva para el ministerio de sacristía. Ni ser visto adquirir su Illma. derecho de patronato*.<sup>26</sup> Debe decirse que la posible resistencia del Cabildo a la transformación de lo que iba a ser, en principio, sacristía no fue tan tajante como cabía esperar; es más, ya en marzo de 1713 se considera la continuación de la obra, mediante escritura realizada en el Palacio Arzobispal, por la que se declara la voluntad de Monroy, aceptada por el Cabildo y en la que se propone... *que está comenzada en su fábrica sin limitación alguna... hacer un retablo de lo más decente ... alajar dicha sacristía de los ornatos y alajas necesarias*...<sup>27</sup>

Son varias las cuestiones de interés que la citada escritura contempla. En primer lugar el hecho de que el prelado...*ha deliverado fundar en esta Sta. Y Apostólica Iglesia una Memoria Perpetua, para que cada año se zelebre la fiesta de nra. Señora del Pilar con la procesión y Misa solemne botiva*. En segundo término, el modo en que se argumenta la relación de esta devoción con el culto de los peregrinos: *...Y considerando será del mayor agrado de Nro. Señor y veneración de la Reyna de los Angeles, y consuelo de muchos peregrinos que de la Cristiandad y Reynos más remotos bienen a bisitar el Cuerpo de nuestro Santo Apóstol, Patrón tutelar y defensor de las Españas el Señor Santiago Zevedeo, que se venera en este sagrado templo, el hallar en él una copia de la más Divina y primera Peregrina que gozando aun de vida mortal bino desde Jerusalén a bisitar a nro. Santo Apóstol a Apóstol a Zaragoza...*

Han de reconocerse como factores que van a fomentar el culto al Pilar: la grandeza del retablo (trazado en 1718) del que va a ocupar su lugar principal; el sentido que tiene la ornamentación con jaspes –generando la ilusión de que este espacio forma parte de otro más amplio (al modo de la capilla del Pilar en su santuario zaragozano); el seguimiento, fidedigno, del modelo aragonés –la imagen de la Virgen, la lámpara...–; la propia disposición del bulto funerario del prelado, en lo alto pero potenciando, con su disposición, en oración perpetua, el contenido de un retablo en el que la Virgen del Pilar, venerada por Santiago, tiene a los lados a Santo Domingo y Santo Tomás de Aquino, glorias de la Orden a la que perteneció Monroy.<sup>28</sup>

En este caso, pues, la imagen de la Virgen fue traída de Zaragoza; es una fidedigna réplica de la allí existente aun cuando, en este caso, se talla en mármol.<sup>29</sup> En tanto el Santiago orante es obra

24 GARCÍA IGLESIAS, X.M.: *A Catedral de Santiago...*, op. cit., p. 76.

25 OTERO TÚÑEZ, R.: «Miguel Romay...», op. cit., p. 4.

26 GARCÍA IGLESIAS, X.M.: *A Catedral de Santiago...*, op. cit., p. 86.

27 *Ibidem*.

28 GARCÍA IGLESIAS, X.M.: *A Catedral de Santiago...*, op. cit., pp. 79-94.

29 RÍOS MIRAMONTES, M.T.: «La Capilla del Pilar de la catedral de Santiago», *Compostellanum*, XXV, 1-4, Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano (1980), pp. 146-147.



compostelana,<sup>30</sup> vinculada al taller de Diego de Sande. No se trata, únicamente, en el caso de esta representación mariana que proceda y siga en su forma a la zaragozana; es más... es de una piedra, milagrosamente encontrada en la Catedral de Zaragoza, según las relaciones de aquel tiempo. La concha que se ve en la escarcela de peregrino del Santo Apóstol, puesto de rodillas ante la bendita Madre de Dios, fue hallada dentro de una piedra de jaspe, que se estaba labrando para esta capilla,<sup>31</sup> algo que, en su tiempo, fue reconocido como acontecimiento extraordinario,<sup>32</sup> en un momento en el que este espacio se cita –es junio de 1721– como *Capilla de la Reyna de los Ángeles, con título del Pilar...*, obviándose ya, por lo tanto, la función de sacristía para la que había sido previamente planteado.

En lo alto de este mismo retablo, ahora en pintura, puede verse la escena de la Virgen a Santiago y sus discípulos en Zaragoza;<sup>33</sup> es obra realizada por Juan Antonio García de Bouzas;<sup>34</sup> se sigue, en este caso, una variable de la iconografía pilarista vinculada a la descripción que, al respecto, hace Sor María de Agreda quien relata como la Virgen se le apareció al Apóstol sentada sobre un trono de nubes y no sobre una columna.<sup>35</sup>

En todo caso el ánimo por emular a Zaragoza desde Santiago, en lo relativo al culto del Pilar, va a ir creciendo en el Cabildo en el progreso de las obras. Es en 1723 cuando llega la lámpara, encargada en Zaragoza, y será en el día en que se festeja esta devoción, el 12 de octubre, también de 1723 –Año Santo en Compostela– cuando se coloque en su lugar la imagen de Nuestra Señora del Pilar que, en aquel momento, se encontraba en un lugar tan importante de la catedral como es la capilla de las Reliquias.<sup>36</sup> Previamente, en la noche del 11 al 12, los restos del prelado promotor y su bulto orante habían sido ubicados en el lugar que ocupan en esta Sacristía –Capilla a la que esta advocación mariana llevó a hacer olvidar el originario destino que iba a tener.

30 GONZÁLEZ MILLÁN, A.J.: «Aparición de la Virgen del Pilar al Apóstol Santiago», *Todos con Santiago. Patrimonio eclesialístico* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 108-111.

31 FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.M. / FREIRE BARREIRO, F.: *Santiago, Jerusalén, Roma: diario de una peregrinación a estos y otros santos lugares de España, Francia, Egipto, Palestina, Siria e Italia, en el año del jubileo universal de 1875*, Santiago de Compostela, Imp. del Boletín Eclesiástico, t. I, 1881, p. 106. Citan, con respecto a la piedra con la que se hizo la figura de la Virgen, a ZEPEDANO y CARNERO, J.M.: *Historia y descripción de la Basílica Compostelana*. Lugo, Imprenta de Soto Freire, 1870, p. 118.

32 Según recoge la documentación catedralicia, al estar trabajando el oficial Bernardo de Lago en la piedra de jaspe que iba a ser asiento de esta imagen, ...saltó de la piedra, entre otras innumerables piezas y chinas de el desecho, una de tamaño de una yema de dedo, de color sangre podrida, en que salió impresa y como engastada una venera de las de nro. Sagrado Apóstol, o concha de Santiago, de su cantidad y forma, y color nacarado tan perfecto como ella hes y otra concha, que quedó señalada y hundida, en la mesma piedra mostrando la forma y rayos de su cóncavo, con perfecta imitación de las veneras y conchas de Santiago, en LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia...*, op. cit., t. IX, pp. 263-264; RÍOS MIRAMONTES, M.T.: «La Capilla del Pilar...», op. cit., pp.147-148.

33 LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia...*, op. cit., 1897, t. I, p. 49; RÍOS MIRAMONTES, M.T.: «La Capilla del Pilar...», op. cit., pp.148-151.

34 GARCÍA IGLESIAS, X.M.: «El pintor Juan Antonio García de Bouzas y la iconografía jacobea», *Adaxe*, 3, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela (1987), pp. 57-68.

35 RÍOS MIRAMONTES, M.T.: «La Capilla del Pilar...», op. cit., p. 150. Cfr.: AGREDA, M.J. de: *Mística Ciudad de Dios. Madrid, milagro de su omnipotencia y abysmo de la gracia: historia divina y vida de la Virgen manifestada a Sor...*, Madrid, Imprenta de la Causa de la Venerable Madre, 1762, Libro III, pp. 352-253. Desde este relato la Virgen le dice a Santiago: *Hijo mio Jacobo este lugar ha señalado, y destinado el Altísimo todo Poderoso Dios del cielo, para que en la tierra le consagréis dediquéis en él un templo y casa de oración, donde debaxo del título de mi nombre quera que el suyo sea ensalzado... En testimonio de esta verdad y promesa quedará aquí esta columna, y colocada mi propia imagen, que en este lugar, donde edificareis mi templo, perseverará, durará con la Santa Fe hasta el fin del mundo.*

36 GARCÍA IGLESIAS, X.M.: *A Catedral de Santiago...*, op. cit., p. 90.



fig. 5. Virgen del Pilar con Santiago orante. Capilla de San Fernando, Catedral de Santiago de Compostela (actualmente en la Casa Sacerdotal).

También en relación con este culto, ha de citarse un grabado realizado por Andrés Riola,<sup>37</sup> siguiendo, en su composición, la planteada por el pintor Luzán, también en Zaragoza.<sup>38</sup> En la parte inferior de este grabado se indica: *El Ylmo. S | Dn Joseph de Yermo Arpo. y Sr de Sto. côcede | 40 días e Yndulgª a quien rezare | una Ave Mª delte. Desta Sª | imagen de Nrª Srª del Pilar.* Este prelado, promotor también de esta devoción,<sup>39</sup> ocupó la sede compostelana entre 1728 y 1737.

El Cabildo iba a propiciar una representación más de la Aparición de la Virgen del Pilar en el templo compostelano. El hecho de que, en un primer momento, se propusiese como sacristía el sitio en donde estaba su principal retablo, debió de incentivar a plasmar este mismo asunto en un lugar, por entonces, mucho más visitado: la capilla de San Fernando,<sup>40</sup> que contaba, en su pared oriental, con un retablo configurado por tres tablas de principios del XVI –una Oración en el Huerto, un Lavatorio, sobre las que se disponía una Santa Cena–<sup>41</sup> que valían de base, a modo de predella, al de-

37 Cfr BOUZA BREY, F.: «Los grabadores compostelanos del siglo XVIII», *Compostellanum*, IX, 4, Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano (1964), pp. 179-224. También en BUJÁN NÚÑEZ, J.D. (ed.): *O Gravado en Galicia. O Gravado compostelán*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995, pp. 312-313; FILGUEIRA VALVERDE, J.: «Aparition à Saint-Jacques de la Virgen del Pilar avec pèlerins l'adorant», en *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen* (catálogo de exposición), Gand, Crédit Comunal, 1985, p. 458; BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El grabado compostelano del siglo XVIII*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996, pp. 239-240 y 380-381. Se guardan en San Martiño Pinario diferentes planchas de grabados relativos al culto jacobeo, véase GARCÍA IGLESIAS, J.M. (dir.): *San Martiño Pinario. Inventario*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000, pp. 255-256, núms. del cat. 1064 a 1078.

38 BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El grabado compostelano...*, op. cit., p. 240.

39 En 1730 se datan las *Constituciones y Estatutos de la Ilustre Congregación de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza del Campo de la Gloriosa Santa Susana*. Archivo Histórico Diocesano de Santiago [AHDS]: Serie Cofradías e instituciones parroquiales, S. Fructuoso y Santa Susana, 10. Lo cita POSE ANTELO, J.M.: *La economía y la sociedad compostelanas a finales del siglo XIX*, Santiago de Compostela Universidad de Santiago de Compostela, 1992, p. 230. La citada Congregación estaba vinculada a la parroquia de Santa Susana.

40 FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.M. / FREIRE BARREIRO, F. *Santiago: Jerusalén, Roma...*, op. cit., p. 61; FOLGAR DE LA CALLE, M.C.: «Virgen del Pilar», en *Santiago de Compostela. 1000 ans de Pèlerinage Européen* (catálogo de exposición), Gand, Crédit Comunal, 1985, p. 457; MONTEROSO MONTERO, J.M.: «La Virgen del Pilar se aparece a Santiago, en *Todos con Santiago. Patrimonio eclesialístico* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp.100-101.

41 Puede verse en una ilustración publicada en LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia...*, op. cit., 1906, t. VIII, p. 169.

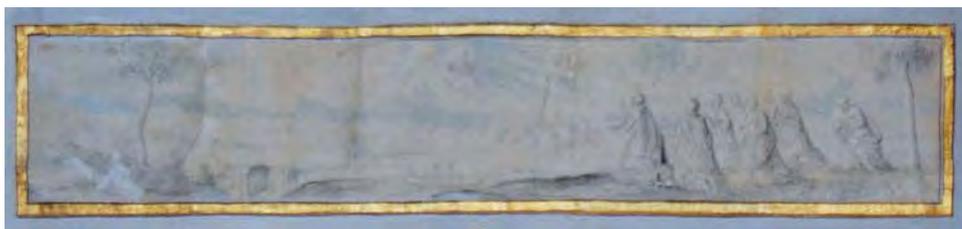


fig. 6. Aparición de la Virgen a Santiago.  
Biblioteca Capitular, Catedral de Santiago de Compostela.

nominado retablo de alabastros del siglo XV –con cinco representaciones: la Elección de Santiago, la Misión encomendada a los Apóstoles, su Predicación (motivo central de esta parte del conjunto), su martirio y, finalmente, la Traslación–. Pues bien es ahora, hacia 1720-1730, en obra relacionada, también, con Diego de Sande,<sup>42</sup> cuando, sobre todo este conjunto,<sup>43</sup> se añade, la consabida representación de la Virgen del Pilar recibiendo la veneración del Apóstol [fig. 5], subrayando, de algún modo, la importancia del relato de la Predicación, ubicado en el alabastro central. No era el retablo resultante, con su altar correspondiente, uno más en la catedral compostelana.<sup>44</sup> Zepedano hace especial hincapié en su importancia: *...se destinó en virtud de un Breve Apostólico, y designación del Prelado, para los aniversarios que por ser muchos no pudieren cumplirse en la capilla mayor, y que por esto se llamaban de abajo, para el segundo y tercer nocturno del funeral de Dignidad, Canónico y Racionero; y para las misas en cuaresma cuando hay sermón.*<sup>45</sup>

Un nuevo paso en la valoración del culto al Pilar en la catedral se puede valorar en las obras que se hacen en la Capilla de la Concepción –la propia de la cofradía de la Concepción, o de los clérigos de coro, también denominada de Prima– a partir de 1721. Es entonces cuando se le encarga una traza, para un nuevo retablo, a Simón Rodríguez en el que está documentada la obra de Diego de Sande en la escena del Descendimiento, contratada en ese mismo año.<sup>46</sup> La imagen de la Virgen, tallada en el siglo XVI, por Cornielles de Holanda, iba a formar parte de este conjunto pero es ahora cuando ha de disponerse bajo la escultura en cuestión un añadido que no es otro que un pilar a modo de columna; de esta forma –quizás, también, con Diego Sande en la obra– la que hasta ahora era un Concepción, entendida como Virgen de la Misericordia, se aproxima a esa forma de la *primera Peregrina* que no es otra que la Virgen del Pilar.<sup>47</sup> El hecho de que se produzca

42 OTERO TÚÑEZ, R.: «Virgenes *aparecidas*...», *op. cit.*, p. 171; FOLGAR DE LA CALLE, M.C.: «Virgen del Pilar...», *op. cit.*, p. 457; GARCÍA IGLESIAS, J.M.: «Repertorio iconográfico mariano en la catedral de Santiago de Compostela y la Corticela», *II Semana Mariana*, Santiago de Compostela, Real Ilustre Cofradía Numeraria del Rosario, 1997, p. 42; MONTERROSO MONTERO, J.M.: «La Virgen del Pilar...», *op. cit.*, pp.100-101.

43 Se describe este conjunto, tal como aquí se indica, en FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.M. / FREIRE BARREIRO, F.: *Santiago, Jerusalén, Roma...*, *op. cit.*, p. 61.

44 En los años medios del siglo XIX fue considerado como el *único de todos los de la catedral que tiene importancia arqueológica*, en VILLA-AMIL Y CASTRO, J.: *Descripción histórico-artístico-arqueológica de la catedral de Santiago*, Lugo, Imprenta de Soto Freire, Editor, 1866, p. 149.

45 ZEPEDANO Y CARNERO, J.M.: *Historia y descripción...*, *op. cit.*, pp. 197-198.

46 GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *A Catedral de Santiago ...*, *op. cit.*, p. 101.

47 Véase GARCÍA IGLESIAS, J.M.: «La Virgen de Prima de la catedral de Santiago de Compostela», en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.): *Pulchrum scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza*, Pamplona, Gobierno de Navarra / Universidad de Navarra, 2011, pp. 348-356.

esta transformación en esta imagen –sin duda querida por la cofradía a la que pertenece– ha de reconocerse como un indudable testimonio de que, en muy pocos años, la devoción al Pilar se había impuesto en la Compostela de la época, fuera y dentro de su catedral.

Resulta, sin embargo, al menos curioso como, posiblemente, se aborda la cuestión en otra obra del Cabildo posterior, relativa a la historia de Santiago. Se trata del ciclo de pinturas de Manuel Arias Varela, por 1780<sup>48</sup> –y que aporta nada menos que diecisiete escenas con la Vida del Apóstol– en la biblioteca catedralicia, también Antesala Capitular. Pues bien, en este caso el ciclo en cuestión se inicia con la escena [fig. 6] que bien pudiera titularse *Nuestra Señora le manda que funde iglesia de su advocación en España*.<sup>49</sup> De ser así se trataría de un tema absolutamente relacionado con la Historia del Pilar, tal como indica el propio Castellá, citando *nuestra antigua historia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza según la cual Santiago, aún en Jerusalén, al despedirse de la Virgen, esta le dice: ...te ruego q una de las ciudades de España, adonde mayor número a la fe convirtieron, allí hagas una Iglesia en mi memoria, según yo te he mostrado*.<sup>50</sup> El hecho de que, en la pintura en cuestión no aparezca el pilar –elemento fundamental en esta devoción– lleva a plantear la posibilidad de esta interpretación. No obstante, el modo de mostrarnos el paisaje –con un río y un puente– y el de encontrar al Apóstol acompañado de siete discípulos –quizás una alusión a los Varones apostólicos– puede llevar a entender esta escena ya en las tierras de la Hispania Romana y, por lo tanto, a poderla considerar, en ese caso, como una representación de la Aparición de la Virgen a Santiago en Zaragoza.

De este modo la historia del Pilar, y la del propio Apóstol, en su relación con España, está en el mismo principio del relato, en la pintura de la Biblioteca, significando por sí sola, su presencia aquí para, después, volver a Jerusalén, en donde continúa su apostolado y, desde ese contexto, se justifican las dos siguientes escenas de este ciclo, relativas a su enfrentamiento con el mago Hermógenes y su discípulo Fileto. Tendría esta aparición, de ser así, un carácter parecido al que Castellá le otorgaba, desde el grabado de Astor, en su Historia.

Llama, sin embargo, la atención que, tratándose de una escena concebida desde Compostela, no se haga hincapié en algo que su iglesia preconiza: que el Apóstol predicó, fundamentalmente en Galicia y, en este sentido, cabe recordar que la tradición guarda memoria de otras posibles apariciones de la Virgen a Santiago acaecidas en suelo gallego –Iria, Finisterre–.<sup>51</sup>

Es más, Oxea, citando un Breviario armenio –al que dice seguir desde una traducción– dice lo siguiente: *...entró en Galicia, a donde predicó y residio buen espacio de tiempo. Al cabo del qual le apareció la Virgen Nuestra Señora: mandole volviere a Ierusalen, y e lo hizo assin del mismo–*, relata.<sup>52</sup> Quizás, siguiendo este relato, se entiende mejor que la siguiente escena del ciclo en cuestión nos remita ya a sucesos acaecidos en Jerusalén. Entender, por lo demás, lo representado por Arias como una aparición mariana en Galicia es una posibilidad, pues, a tener en cuenta y, de ser así, el puente en cuestión podría remitir al de Padrón, sobre el río Sar, lugar tan vinculado a la predicación apostólica. La indefinición de la escena es, en todo caso, evidente y, probablemente, ambigua de un modo absolutamente consciente.

48 MONTEROSO MONTERO, J.M. / FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: *A pintura mural nas catedrais galegas*. Santiago de Compostela, Tórculo Edicións, 2006, pp 123-146.

49 GARCÍA IGLESIAS, J.M.: *Santigos de Santiago. Dos apóstolos al final del Camino*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago / Alvarellos Editora, 2011, p. 49.

50 CASTELLÁ FERRER, M.: *Historia del Apóstol...*, op. cit., pp. 22r-v.

51 Véase LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia...*, op. cit., t. I, p. 50.

52 OXEA, F.: *Historia del glorioso...*, op. cit., p. 22r.

# 23

**MANUEL GÓMEZ DE VALENZUELA**

Embajador

**Las bóvedas  
de la nave central  
y el retablo mayor  
de la catedral de Jaca**

Estudio documental

A lo largo del siglo XVI se efectuaron grandes trabajos en la Catedral de Jaca como las bóvedas de las naves laterales, la elevación de los muros laterales de la central, las embocaduras de las capillas y la construcción de otras nuevas.<sup>1</sup>

A fines de esa centuria se decidió realizar las obras objeto de este estudio. En 1597 el notario Tadeo de Lasala en una de las *memorias* incluidas en sus protocolos, nos dice: *En este anyo [...] se trata de hazer un retablo del altar mayor y la bobeda del angulo de enmedio de la Seo de limosna que dan los executores del testamento del arcidiano de la camara don Damian Garces de Asin de Huesca.*<sup>2</sup> Este y el sacristán Martín Íñiguez habían dejado sendas mandas para estas obras y obispo y cabildo habían tomado la decisión de realizarlas. Apareció otro mecenas: el camarero de la Seo zaragozana, don Francisco de Herbás, que fue el impulsor decidido de la obra. El 9 de junio de 1598 don Francisco escribía al capítulo jaqués informándole del cumplimiento de su encargo de negociar con el *architecto* Juan de Bescós la construcción de bóvedas y retablo y excusándose por el retraso en haberlo llevado a cabo.<sup>3</sup> Tras un duro regateo, pues el maestro pedía en un principio 8000 libras jaquesas (1 libra = 20 sueldos) y asesorado por cuatro *oficiales del arte*, Herbás logró reducir el precio a 6300 libras: 4300 por el retablo y 2000 por las bóvedas, con un plazo de ejecución de dos años y medio. La misiva concluía solicitando la conformidad de sus colegas jaqueses y modificando la traza: el cuadro que enmarcaba la imagen de San Pedro, titular del mueble, era menor que el superior, el óculo para el Santísimo Sacramento era demasiado pequeño. Del párrafo final de la carta se desprende que Bescós había visitado la Catedral y discutido con los canónigos las grandes líneas de la obra, que el cabildo aceptó. Transmitió al concejo jaqués la misiva de Herbás y el 18 de junio los municipales decidieron contribuir con 600 libras (casi el 10% del total). Y, como se desprende de la capitulación, concedieron asimismo la licencia para el corte de la madera necesaria para la obra.<sup>4</sup>

Y así, el 26 de junio Bescós y Herbás firmaban ante el notario zaragozano Pablo Villanueva dos capitulaciones sucesivas para la realización de retablo y bóvedas, por el precio de las citadas 6300 libras.

1 El retablo mayor ha sido objeto de diversos estudios, especialmente el de OLIVÁN JARQUE, M<sup>l</sup>.: «El retablo mayor de la Catedral de Jaca, 1599-1604», *Aragonia Sacra*, 1, Zaragoza (1986), pp. 7-28. La construcción de las bóvedas solo ha sido objeto de breves referencias, sin tener en cuenta la intervención de Bartolomé de Hermosa.

2 Archivo Histórico de Protocolos de Huesca [AHPH]: Tadeo de Lasala, 1597, f. 61r (Jaca, 12 de junio de 1597).

3 Archivo Municipal de Jaca [AMJ]: *Libro de cartas misivas del concejo de Jaca, 1598-1600*, caja 130, s/f.

4 AMJ: *Libro de las deliberaciones del Consejo de Jaca, 1597-1600*, caja 831, s/f.



Recalco que Bescós fue contratado como *arquitecto*, es decir, como *director y ordenador del encargo* y no como autor de la obra, que encargó a otros maestros. Igual procedimiento siguió Juan de Moreto al construir la capilla de San Miguel de la Seo jaquesa, cuya ejecución distribuyó entre otros artistas.<sup>5</sup>

### La financiación de las obras

Aunque se ha venido presentando al camarero Herbás como el exclusivo mecenas de esta empresa, la financiación procedió de varias fuentes a saber:

- a) 2000 escudos (=libras jaquesas) de Herbás, *por la renta que ha llebado del deanato de esta yglesia*.
- b) 1100 escudos, legado del sacristán Íñiguez.
- c) 2000 escudos de la manda del doctor Damián Garcés de Asín.
- d) 600 escudos que dio la ciudad de Jaca, mediante una sisa sobre la carne y el vino, que impuso y mandó pregonar el 1 de agosto.

En total 5700 libras (= 114.000 sueldos). El cabildo se comprometía a poner el resto, es decir, 500 libras, aunque se temía que al final ascenderían a 7000.<sup>6</sup>

En la capitulación Herbás se comprometía a ceder al cabildo jaqués, en cuanto firmara los contratos con Bescós, un censal que tenía sobre la villa de Borau de 1500 libras de propiedad y 1500 sueldos de pensión anual, lo que hizo el 26 de septiembre en Juslibol, ante el notario jaqués Jerónimo de Arguis.<sup>7</sup> En esa ocasión hizo constar que ya había adelantado 5000 sueldos para los primeros gastos.

Entre los miembros del cabildo, se suscitaron graves dudas sobre la legitimidad de la sisa municipal, que debían pagar laicos y clérigos. Consultaron con persona desconocida sobre la competencia de la ciudad para imponer este gravamen sobre el carnero, *la carne que mas ordinariamente comen los eclesiásticos*. También alegaban que los clérigos ya pagaban su parte de la obra, por lo cual este impuesto no era solo *causa ecclesie, sed civitatis*. La respuesta debió ser favorable al concejo pues, como veremos, fue entregando en varios plazos la cantidad pactada. Hubo discrepancias entre capítulo y ciudad, como era habitual. En diciembre de 1599 una carta de los municipales a Herbás habla de *los disgustos que se han ofrecido entre esta ciudad y el cavildo della*. Para solucionar los pasados y futuros se constituyó una comisión de dos canónigos y dos ciudadanos *para que los atajen*. En la misma misiva, el concejo ofrecía todo su apoyo para Bescós.<sup>8</sup>

Como puede verse, el impulso vino de Jaca: prelado y cabildo. Don Francisco Herbás no fue el único mecenas de la obra, ya que con él concurrieron otros dos canónigos, la ciudad y el propio capítulo. Le corresponde el mérito de haber cumplido el encargo de contratar al arquitecto, ajustar el precio y firmar las capitulaciones, además de su generosa donación para la obra. Quizás por ello figuraba en el retablo su blasón, hoy empotrado en la lonja de entrada a la Seo: un rastrillo, quizás emblema parlante del francés *herse*.<sup>9</sup>

5 IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J.: *Arquitectura aragonesa del siglo XVI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, p. 31.

6 AMJ: *Libro de la memoria de las obras de la casa de la ciudad de Jaca y de la fuente del Banyo y de la torre de Ixos y de otras obras y de sindicaturas desde el año de 1587 inclusive y de ay adelante*, Caja 160, s/f.

7 Archivo Diocesano de Jaca [ADJ]: Protocolo de Jerónimo de Arguis, 1598, s/f.

8 AMJ: *Libro de las cartas del Consejo de Jaca, 1600-1606*, caja 130, s/f.

9 MENÉNDEZ PIDAL, F.: «Muebles raros y equívocos de la heráldica española», *Hidalguía*, t. 33, Madrid (1985), pp. 441-464.

## El inicio de las obras

Junto a la capitulación del retablo figuraba una traza que no fue admitida por el Camarero, que puso numerosas objeciones a ella, hasta tal punto que hubo de elaborarse una nueva, que sustituía la primera, monótona y horizontal, por otra más elegante y vertical, al gusto romanista.<sup>10</sup>

El 23 de julio de 1598, Juan de Bescós, que se encontraba ya en Jaca, pactó con el cantero y maestro de villa Bartolomé de Hermosa, la construcción de las bóvedas y el 28 de septiembre de 1599 ante el notario jaqués Lucas de Muro subcontrató la obra escultórica con Francisco del Condado. El plan de Bescós estaba claro y era inteligente: trabajar en el taller las esculturas y piezas sueltas del retablo, mientras que se abovedaba la nave y tras esto, instalar el retablo en su emplazamiento. Las obras transcurrieron de forma dispar, por ello me ocuparé de ellas por separado.

## La bóveda

La capitulación entre Bescós y el cantero cántabro Bartolomé de Hermosa se firmó el 23 de julio de 1598 ante el notario jaqués Jerónimo de Arguis.<sup>11</sup> El arquitecto entregó al cantero *una traza firmada de su propia mano para la disposición de la cruzería*, que sustituye a otra anterior aprobada por Herbás. En el Archivo Diocesano jaqués se conservan otras tres firmadas por Jerónimo Noguerras, Marco Manaria y Martín de Gorriti,<sup>12</sup> que no fueron aprobadas, lo que confirma que el cabildo llevaba ya tiempo pensando en esta empresa.

El primer contrato disponía que la bóveda debía constar de cinco tramos y hacerse debajo de la techumbre ya existente, (lo que confirma que los muros románicos habían sido sobreelevados anteriormente, quizás por Juan de Segura) *sin desacomodar dicha techumbre y tejado del que hoy tiene* y procurando darle la máxima altura compatible con el maderamen, para que entrara más luz. Se debían abrir sendas ventanas cerradas con alabastros a los lados de cada tramo y adornarlas con molduras y abrir otras dos a los frentes del cimborrio. El plazo de ejecución era de tres años, prolongando el primitivo de dos y medio, es decir, todo debía estar terminado para junio de 1601.

El art. I de este contrato constituye una subrogación: *De la propia manera que habla la propia capitulación con Joan de Bescos, hable de Joan de Bescos con el Hermosa, palabra por palabra diferenciando en lo siguiente que este acto se regle*. Se pacta que Hermosa debía *añadir las columnas antiguas hasta recibir los resaltes de la cornisa y reducir los capiteles ya viejos que hay a la orden dorica (¡¡!!), repartir los miembros de la cornisa y alquitrabes conforme arte de orden dorica* y seguir la traza que le había dado el arquitecto, distinta a la que le había entregado el Camarero Herbás con el primer contrato. Se añadían otras cuestiones secundarias: las ventanas debían tener doble derrame, Hermosa podría gozar del beneficio de cortar madera en los términos de Jaca, etc. Y se reducía el plazo de terminación a dos años y medio a contar del 1 de agosto, es decir, hasta fin de enero de 1601. Bescós remuneraba al maestro con 1950 libras (lo que le dejaba un beneficio de 50 libras), se fijaban detalladamente los plazos del pago: el 50% al comenzar su trabajo, 25% al terminar de cubrir los tres primeros tramos y el otro 25% al acabar la obra. Bes-

10 La capitulación del retablo fue publicada por SAN VICENTE PINO, Á.: *Lucidario de bellas artes en Zaragoza, 1554-1599*, Zaragoza 1991, doc. 463; y OLIVÁN JARQUE, M<sup>l</sup>.: «El retablo mayor...», *op. cit.*; y la de las bóvedas por SAN VICENTE PINO, Á.: *Lucidario de bellas...*, *op. cit.*, doc. 464.

11 ADJ: Protocolo de Jerónimo Arguis, s/f., (Jaca, 23 de julio de 1598).

12 VV. AA.: *En torno a la Catedral de Jaca: planos y trazas arquitectónicas* (catálogo de la exposición), Jaca, 2004.



cós había de entregar el dinero a Bartolomé por medio del notario Juan de Villanueva, con quien mantenía una estrecha amistad y se constituyó en su fiador.

El cántabro no perdió el tiempo. El 11 de agosto había contratado con dos fusteros el corte de troncos en los bosques de Oroel, los maderos debían ser de las dimensiones fijadas en patrones que el propio Hermosa había depositado en casa del notario Villanueva, testificante de la escritura. Debían hacer 100 catorcenes de 22 pies de largo (unos 5,70 m) y 150 tablas solares y 50 juntas, lo que indica claramente que iban destinados a los andamios y cimbras. Y ocho días después concertaba con Pedro Ximénez de Embún el transporte de esta madera desde el monte hasta la catedral, bajo un cobertizo *donde no le de el agua*.<sup>13</sup> Debía entregarlas en dos tandas: Todos los Santos de 1598 y 28 de febrero de 1599. La obra debía estar ya iniciada en noviembre de 1599, pues el 4 de ese mes concertaba con el cantero Pedro Segalas las labores de retejado de las bóvedas a medida que las fuera terminando, *así como se acaben las capillas* (tramos de la nave). Debía revestir la cubierta de *tasca* o hierba seca y *liena*, es decir, losas. Y, siempre atento a los detalles, Hermosa pedía a su subcontratista que solo descubriera del techo lo que pudiera cubrir, para que *el pinzel de la boveda*, (= el enjalbegado de las crucerías), no sufriera daños.<sup>14</sup> En junio de ese año el maestro había alquilado la casa de Lena de Mur por tiempo de un año, con derecho a utilizar el patio bajo, donde debía tener almacenados los materiales, pues prometió reparar a la propietaria los daños que sus obreros causarían.<sup>15</sup>

La obra se desarrolló sin historia, lo que revela la competencia profesional y la excelente organización del maestro. Solo parece haberse producido un incidente al dañarse el órgano mayor por caer sobre él una piedra o cascote: en marzo de 1600 el cabildo deliberaba sobre la reparación del *organico pequeño*, pues el grande estaba maltratado. Poco después, decidía sustituir las ventanas proyectadas a los lados de la cúpula por un ensanchamiento de la ventana de la capilla.<sup>16</sup> El 14 de diciembre, con más de dos meses de adelanto sobre el plazo pactado, habían terminado las obras, pues el cabildo nombraba al guipuzcoano Miguel de Recondo y al italiano Angelo Bagut, maestro mayor de los castillos de Aragón, que a la sazón dirigía las obras del de San Pedro, para efectuar la visura prevista en la capitulación entre Hermosa y Bescós. Este documento nos proporciona nuevos datos sobre las modificaciones introducidas en el contrato primitivo. Finalmente no se hicieron las ventanas a los lados del cimborrio, que se sustituyeron por un óvalo sobre el arco del presbiterio, cegado en las obras del nuevo ábside, que sigue siendo perfectamente visible.<sup>17</sup> También se le pedía que abriera una ventana en la pared meridional con su puerta, encima de las dos capillas inmediatas al altar mayor, para permitir el acceso a las bóvedas. Los inspectores formularon algunas reservas sobre la responsabilidad de su colega en caso de goteras futuras, al no poder comprobar en ese momento si la cubierta era estanca, y recomendaban que se *encalcinara a rayz de las paredes encima el tejado de modo que escupa el agua fuera*. Por otra parte, elogiaban la inspección y reparaciones hechas por Segalas en los *leñados* de las capillas colaterales. También menciona el daño ocasionado en el órgano mayor, sin fijar responsabilidades, por no ser el tema de su competencia. En resumen, salvo pequeños detalles, una inspección positiva que debió confirmar la excelente reputación de que Bartolomé de Hermosa gozaba en la ciudad y su diócesis. El mismo día encargaba a su fiel colaborador Pedro Segalas que se ocupara de llevar a cabo las reparaciones prescritas por la visura, que este prometió tener acabadas en abril. Y el mismo día el notario Villanueva cobraba 39.000 sueldos, de los cuales dio 38.000 al cantero, que otorgó finiquito

13 AHPH: Juan de Villanueva, 1598 (Jaca, 11 de agosto de 1598 y 19 de agosto de 1598), ff. 122-125.

14 AHPH: Juan de Villanueva, 1599 (Jaca, 4 de noviembre de 1599), ff. 126r-127r.

15 AHPH: Mateo Conte, 1599 (Jaca, julio de 1599), f. 32r- 32v.

16 ADJ: *Libro de las determinaciones del cabildo de Jaca 1600-1615*, ff. 4-7.

17 SAN VICENTE PINO, Á. / CANELLAS LÓPEZ, Á.: *Aragon Roman*, Abadía de la Pierre qui Vire, 1971, fot. 43.



fig. 1. Interior de la catedral de Jaca.



a su amigo el notario, y mil al arquitecto, según lo pactado, con lo cual todos se dieron por contentos y la obra concluyó en el plazo pactado y a satisfacción de todos.<sup>18</sup>

### El retablo del altar mayor

Su historia no es tan tranquila y apacible como la de las bóvedas. Como he dicho, el contrato entre Herbás y Bescós se firmó el 26 de junio de 1598. El 28 de septiembre de 1599 ante el notario jaqués Lucas de Muro, Bescós subcontrató la obra escultórica con Francisco del Condado, mediante escritura que no se conserva. Por ello no sabemos si este se encargó solo de labrar las imágenes o de toda la obra del retablo. Lo que sí se desprende de la capitulación es que la primera traza, aneja a ella, no fue admitida: se trataba de una obra monótona y ya arcaizante. Por ello y siguiendo las indicaciones de Herbás, el arquitecto modificó la traza y la transformó en un mueble romanista, mucho más monumental y esbelto que el anterior, con sotabanco, tres calles de dos pisos y un remate con el Calvario sobre el frontón triangular. El primer piso de la calle central estaba presidido por un San Pedro sedente, coronado con tiara, flanqueado por dos apóstoles. Sobre este cuadro, rematado por un frontón curvo partido, se situaba otro compartimiento rectangular, en que se abría el óculo para la exposición del Santísimo, rodeado por cuatro ángeles orantes. Remataba en un frontón triangular con un Dios Padre y coronado por un Calvario, con el Cristo, que se proyectó que fuera de plata, la Virgen y San Juan. Según la traza, en el sotabanco figuraban dos retratos, al estilo de los retablos formentianos del Pilar de Zaragoza y de la Seo de Huesca, que fueron sustituidos por blasones del Camarero. A los dos lados de la predela se abrían dos nichos, cerrados con sendas rejas, que contenían las arcas con las reliquias de la santa, en la parte central figuraba una imagen sedente de Santa Orosia, patrona de Jaca, y a sus lados sus hermanos compañeros mártires: el obispo San Acisclo y San Cornelio, arrodillados. Bescós instaló su taller en Jaca donde empezó a trabajar en la labra de las piezas. Se le unió en 1599 Francisco del Condado, *un imaginero de Ateca (Zaragoza) por entonces todavía joven e inexperto*.<sup>19</sup> La desaparición de la escritura de su contrato con Bescós, nos impide fijar el reparto de tareas en la obra, quizás Condado tuviera a su cargo labrar las figuras mientras que Bescós y su taller se encargaban de la mazonería.

El trabajo escultórico se desarrolló lentamente: el 20 de diciembre de 1599 el consejo de la ciudad decidía desoir la petición del cabildo que pagara 100 de las 600 libras que había ofrecido, alegando escasez de medios económicos y que *no va la obra del retablo tan adelante como eso*.<sup>20</sup> No es difícil relacionar esta negativa con los disgustos mencionados más abajo.

Y mientras tanto, Juan Bescós contrató el 7 de agosto de 1600 la construcción de defensas contra las aguas del río Aragón a su paso por Canfranc. El concejo exigió una obra de gran calidad técnica: se le pedía que utilizara solo piedras, que debían estar tan ajustadas que *el agua no pueda tener en ellas asidero ni enquentro por donde la pueda dañar o derivar*.<sup>21</sup>

Parece que el taller jaqués comenzó a funcionar, pues el 26 de noviembre de 1600, el concejo decidió dar cien libras al cabildo como principio de pago, de las que los canónigos acusaban recibo el 15 de diciembre siguiente.

18 AHPH: Jerónimo de Arguis, ff. 130r-131r (Jaca, 14 de diciembre de 1600).

19 CRIADO MAINAR, J.: «Juan Miguel Orlens en el taller de Juan Rigalte», *Artigrama*, 23, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (2008), p.27.

20 AMJ: *Libro de las deliberaciones...*, 1598-1600, s/f, (Jaca, 20 de diciembre de 1599).

21 AHPZ: Jerónimo de Arguis, 1600, ff. 87r-89r (Jaca, 7 de agosto de 1600).

La obra escultórica debía estar muy adelantada en marzo de 1600, pues el día 11 se trasladaron solemnemente las reliquias de la Santa desde su emplazamiento en el armario del altar mayor a la sacristía de la capilla de la Trinidad, que fue cerrada con dos llaves, una en poder del sozdeán de la Seo y la otra del prior de jurados de la ciudad. Según el acta notarial este traslado se hizo con protesta de que, una vez hecho y asentado el retablo, se debía *restituir dicha arca y cuerpo a dicho armario de donde a seido sacado*.<sup>22</sup> En esa fecha debió comenzar la excavación de los cimientos previstos en la capitulación de 1598 para asentar el retablo en caso de que el suelo donde había de cargar no tuviera suficiente firmeza.

Tres meses después había comenzado el montaje del retablo: el 19 de junio el concejo jaqués pidió al de Canfranc que le prestase la sirga propiedad de Bescós y que sin duda utilizaba para las obras de los malecones, a fin de subir las figuras y columnas, a lo que los de la villa accedieron al día siguiente.<sup>23</sup> La obra se había retrasado respecto a lo pactado y se advierte que los ánimos se caldeaban: el 13 de agosto Juan de Bescós reconocía *que las figuras de piedra que están en mi casa labradas y otras piedras labradas y sin labrar en mi casa como fuera della*, estaban destinadas al retablo y eran propiedad del cabildo jaqués. Y dos semanas después, un procurador de este le entregaba una cédula de protesta contra él y sus avalistas en que hacía constar que había pasado el plazo pactado para acabar la obra sin que la hubiera concluido, por lo que el capítulo se reservaba el derecho a reclamarle los daños y perjuicios derivados de este retraso.<sup>24</sup>

Por fin, concluyó el montaje a principios de otoño de 1601. Los canónigos, jurados y ciudadanos quedaron aterrados ante lo que vieron. Por ello y aunque el último párrafo de la capitulación de 1598 estipulaba que no pudiera llevarse a cabo una visura hasta estar totalmente concluido, los canónigos persuadieron a Bescós, que accedió a ello con la mala gana que es de suponer, para que inspeccionasen la obra el escultor Diego Ximénez y el maestro en cantería Miguel de Garizábal, a los que el cabildo había hecho venir de la villa navarra de Viana, a fin de comprobar su coincidencia con lo pactado. Y así lo efectuaron los días 23, 24 y 25 de octubre. El acta resultó demoledora. Dictaminaron que se debía desmontar todo el retablo y dotarlo de dos columnas laterales que faltaban y que no quedaba espacio entre él y el ábside para la escalera de acceso a la capilla de detrás del óculo, donde se debería construir un altar. Las cajas que enmarcaban las figuras eran demasiado hondas, impidiendo la contemplación de estas, aconsejaban reforzar con una barra de hierro el arco plano que cerraba la hornacina del san Pedro. Las imágenes no salieron mejor paradas: los maestros rechazaron de plano la del titular y ordenaron que se hiciera una nueva y que las otras se remediaran por otro escultor *que se tenga sathisacion lo sabe hazer*, lo que constituye una condena sin paliativos de Francisco del Condado. Añadían que, una vez remediados estos defectos y asentada la obra, se volviera a inspeccionar. Tasaron las reformas de la capilla, escalera y columnas en 250 ducados. Y a esto hay que unir los honorarios de ambos maestros, que debían pagar a medias Bescós y el cabildo.

Ante esta necesidad de dinero, el capítulo recurrió de nuevo al concejo, que accedió a consignar las últimas 200 libras, además de otras 107 que ya había dado, poniendo como condición el otorgamiento de época por las 307 libras y que se fueran dando a Bescós las 200 de 50 en 50, lo que demuestra que la confianza en él estaba un tanto erosionada.<sup>25</sup>

Una vez desmontado el retablo, Bescós seguía trabajando en él, pero al parecer sin buenos resultados: el 21 de agosto de 1602 el concejo de Jaca deliberaba sobre la obra, que encontraba *muy*

22 *Ibidem*: ff. 18r-18v.

23 AMJ: *Libro de cartas misivas del concejo de Jaca 1600-1607*, caja 130, s.f., y doc. caja 162.

24 AHPH: Jerónimo de Arguis, 1600, ff. 62r-62v (Jaca, 27 de agosto de 1600).

25 AMJ: *Libro de las deliberaciones...*, 1601-1602, caja 832, s/f (Jaca, 28 de julio de 1602).



*imperfecta*. Incluso amenazó a los canónigos con no pagar el resto de la aportación prometida. El cabildo, que con los inesperados gastos antes citados y la prolongación de las obras empezaba a tener apuros económicos, decidió pedir a la ciudad esa cantidad, para ayudar con ella a Juan de Bescós y *que la obra no cese*.<sup>26</sup> Ya se habían agotado los legados y las donaciones de Herbás, por ello los capitulares decidieron pagar a Bescós con una deuda de cien libras que un tal Francisco Brunete tenía con la sacristía catedralicia.<sup>27</sup>

La ciudad debió insistir en su negativa a facilitar nuevos fondos si no se tomaban medidas terminantes para cumplir las instrucciones de la visura de Ximénez y Garaizábal. Y el 4 de agosto de 1603, la comisión mixta ciudad-cabildo decidió encomendar a Juan Miguel de Urliens la labra de una nueva figura de san Pedro y reparar las otras imágenes.<sup>28</sup> Cinco días después Juan Bescós pactaba con Agustín y Nicolás Xalón, pintores y artesanos de Jaca, el dorado, encarnado y estofado del retablo, salvo *las dos columnas grandes, pedestral y cornigiamientos de dicho retablo con todo lo demas que de nuevo se ha añadido*, lo que demuestra que el arquitecto y su equipo habían seguido trabajando. Los Xalones pidieron 12.000 sueldos por su trabajo, que Bescós aceptó, tras-pasándoles los créditos que decía tener contra el camarero Herbás. A continuación, ambos hermanos prometieron pagar a Rafael Pertús, pintor residente en Zaragoza, 2000 sueldos, no se dice en qué concepto, quizás por su ayuda en las labores susodichas.<sup>29</sup>

Y al día siguiente tuvo lugar una nueva visura del retablo, a cargo de Bartolomé de Hermosa como cantero y de Juan Miguel de Urliens como escultor. Este segundo reconocimiento resultó, aún más devastador que el primero. De nuevo censuraban el *arco a regla* sobre la caja central, afirmando que no había colocado la barra de hierro prevista, por lo que se le debían descontar diez escudos. El arquitrabe no era correcto, los fondos de las cajas central y del Calvario debían ser *espalmas*, debía reparar las juntas, afirmar los piramidones del remate del retablo, arreglar la cornisa junto a las columnas, reparar lo que estuviera desportillado en todos los elementos (lo que no es de extrañar, teniendo en cuenta los avatares sufridos por el retablo con tanto montaje y desmontaje) y señalaban que las esculturas del primer cuerpo se quedaban cortas respecto a sus cajas, lo que se debía disimular mediante sendos serafines. La parte escultórica no salió mejor parada: los bajorrelieves de los pedestales habían de ser reformados *delgaçando las ropas de las figuras de manera que estas queden en la proporcion que el tamaño de aquellas pide*, debían desbastarse las cuatro figuras de apóstoles en las calles laterales, rechazaban totalmente las imágenes de Santa Orosia y sus compañeros de la predela, *por quanto no tienen reparo que bueno sea sino haziendolas de nuevo*. E insistían en rehacer la figura de San Pedro, como en la primera visura. No es de extrañar que ante esta durísima crítica, Francisco del Condado *huyera cautelosamente* a Zaragoza, dejando en Jaca los modelos de barro, sus enseres e incluso su ropa de cama.<sup>30</sup> Por otros documentos, parece que Bescós se negó a pagarle la cantidad que le quedaba debiendo, por lo que Francisco del Condado entabló un pleito contra él.<sup>31</sup>

Se comprende esta crítica al contemplar las imágenes de santa Orosia y sus hermanos, hasta hace poco expuestas en el Museo Diocesano, son un chafarrinón escultórico: cabezas totalmente desproporcionadas respecto a los cuerpos e inclinadas en ángulos inverosímiles...

26 *Ibidem*: f. 29 (Jaca, 21 de agosto de 1602).

27 *Ibidem*: f. 31v.

28 AHPH: Jerónimo de Arguis, f. 3r-v (Jaca, 4 de agosto de 1603).

29 AHPH: Pedro Pomadera, ff. 139r-142v (Jaca, 9 de agosto de 1603).

30 GÓMEZ DE VALENZUELA, M.: *Arte y trabajo en el Alto Aragón (1434-1750)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006, docs. 142 y 161.

31 AHPH: Miguel de Pardinilla, ff. 342r-345r (27 de octubre de 1603). Dice: *de los que pago el dicho Luzuriaga en Çaragoça por el dicho Bescos e sus letrados e procuradores por el pleyto del Condado*.

El cabildo capituló esta obra con el mismo Juan Urliens que aceptó el encargo de rehacer la imagen del santo titular y repasar todas las otras. Los gastos correrían a costa del cabildo

Urliens trabajó hasta fin de año en arreglar las esculturas: su labor se centró en las cabezas, que al ser desbastadas disminuyeron de tamaño y hacen un extraño efecto comparadas con los cuerpos. Llamen la atención las desmesuradas dimensiones de las manos y de los pies, además de los desproporcionados ropajes que criticaban los inspectores. La dra. Oliván Jarque, al hablar de estas figuras, señala: *La intervención de dos manos diferentes, cuyos tratamientos se aprecian principalmente en el de los ropajes,*<sup>32</sup> y yo añadiría que en el de las cabezas y cuerpos de los personajes.

Cuando Urliens hubo terminado su trabajo, el pintor Rafael Pertús lo inspeccionó para valorarlo. Detalló que había hecho nuevas las esculturas de San Pedro y de Santa Orosia y sus compañeros y había reparado las figuras de los apóstoles, de acuerdo con lo dispuesto por Hermosa y Urliens. El total ascendió a 400 escudos (8000 sueldos), incluidos en ellos los gastos de piedra y de asentar la obra (¡una vez más!).<sup>33</sup>

Los gastos se iban acumulando y Bescós estaba agobiado de deudas, al igual que el cabildo. Y a esto se unió la deuda que mantenía con el artista navarro Juan Ruiz de Luzuriaga, por su colaboración. No he encontrado la capitulación entre ambos, pero sí una escritura por la que Juan de Bescós reconocía tener en comanda de Luzuriaga 1426 sueldos que debía pagarle antes de Pascua de Resurrección de 1603, sin duda como garantía del cumplimiento por parte de Juan del contrato firmado entre ambos.<sup>34</sup> En octubre de 1603 pasaban cuentas de nuevo: el maestro aragonés debía al navarro 3160 sueldos que prometía pagarle en enero de 1604.<sup>35</sup>

A partir de este momento, se aceleraron los acontecimientos. Se advierte que el Cabildo, literalmente harto del largo proceso de construcción del retablo, decidió acabar con el asunto cuanto antes. Como primera providencia, teniendo en cuenta *que falta dinero*, el 9 de enero de 1604 decidió deshacer el Cristo de plata y sustituirlo por uno de madera, del mismo color que la piedra, conforme al retablo. Y el 23 siguiente encargó su confección a Luzuriaga. El 3 de abril estaba terminado el jaqués, pero los señores canónigos resolvieron dos días después *que no se admita, por quanto no esta bien hecho*.<sup>36</sup> Las airadas reclamaciones del artista no surtieron efecto en el cabildo, que pocos días después daba la llamada por respuesta a su dura *requesta* para que se admitiera la polémica imagen. También dudaron de si efectuar una nueva visura de la obra, que finalmente parece no tuvo lugar, a causa del deseo de los canónigos de terminar de una vez. Y al acercarse la Pascua, deliberaron quitar los andamios y celebrarla ante el nuevo retablo, *pero haciendo requesta a Bescós o algun acto de protestacion, para que no crea que aprobamos dicha obra, por quanto creemos que hay en ella muchas faltas*.<sup>37</sup> En marzo de 1604 el concejo jaqués solicitó al oscense que permitiera que Nicolás Xalon, que tenía a su cargo acabar el retablo de San Jorge en esa ciudad, pudiera acudir a Jaca, pues había tomado a su cargo *poner en perfeccion* el retablo mayor. Insistía en su prisa por inaugurar el nuevo mueble para la Pascua.<sup>38</sup> Sin duda se referían al dorado y policromado de ambos retablos y constituye un dato nuevo que Nicolás estuviera ocupándose del de San

32 OLIVÁN JARQUE, M<sup>ª</sup>L.: «El retablo mayor...», *op. cit.*, p. 24.

33 GÓMEZ DE VALENZUELA, M.: *Arte y trabajo...*, *op. cit.*, doc. 143, pp. 293-294.

34 AHPH: Mateo Conte, ff. 172v-173r (Jaca, 10 de octubre de 1602).

35 AHPH: Miguel de Pardinilla, ff. 342r-345r (27 de octubre de 1603).

36 ADJ: *Libro de las determinaciones del cabildo...*, 1600-1613, ff. 35v-36r y 41v-42r.

37 *Ibidem*: f. 42.

38 AMJ: *Libro de cartas misivas...* (9 de marzo de 1604).



Jorge, en la iglesia del Pueyo de Sancho. Se solucionaron pequeños detalles, como el cubrimiento del altar durante la Semana Santa, la fijación de las rosas de la bóveda con mayor solidez, etc.

Tras la Semana Santa, siguieron las negociaciones con el arquitecto, que insistía en ser pagado por su trabajo. En julio seguían discutiendo: el cabildo había pasado cuentas con él y *habían resultado algunas diferencias*, por lo que los canónigos decidieron remitirlas al concejo.<sup>39</sup> En agosto Bescós seguía insistiendo y los canónigos, para quitárselo de encima, designaron al deán para que arreglara el asunto definitivamente. El 25 de septiembre, decidió darle 150 libras con las que el maestro se dio por contento y otorgó finiquito.

Pero con esto no acabaron los problemas de los canónigos, que debían solucionar el pago de los honorarios a los Xalón, a quienes en agosto de 1603 Bescós había encargado la pintura, estofado y dorado del retablo, por un total de 12.000 sueldos jaqueses. En enero de 1604, ya al fin de las obras, el cabildo resolvió, de forma harto imprecisa, que *doraran todo el retablo y las columnas y añadiencia y después pague quien debiere de justicia sin que se haga agravio a nadie y que se haga una requesta primero a Juan de Bescós*. Pocos días después les daban 50 libras por proseguir su trabajo (¿quizás interrumpido por falta de pago?). El 20 de febrero se les dieron otros 300 sueldos.<sup>40</sup> En junio de 1604, ya acabada su tarea, reclamaron el fin de pago al capítulo, que les aconsejó que lo pidieran a Bescós, *pues con el cabildo no tienen ningún concierto*.<sup>41</sup> Al año siguiente y quizás tras haberse recuperado la curia de los gastos causados por la peripecia del retablo, los Xalón acusaban recibo a los capitulares de 6030 sueldos: 4000 por el retablo y sus figuras y 2030 por las grandes columnas laterales.<sup>42</sup> La Dra. Jarque advierte sobre la desigualdad del policromado y su carácter incompleto: es muy probable que ello se debiera a la rapidez con que tuvieron que actuar los Xalón en la última fase de su trabajo.<sup>43</sup>

El pleito de Francisco del Condado contra Bescós siguió hasta 1619 y por su duración, debió resultar muy complicado. En 1618, Domingo Esporrín, canónigo obrero de la Seo, Ana Vidós viuda del notario Miguel de Pardinilla, Juan Abat Torrellas y el pintor Juan Beltrán, *caplevadores* y fiadores de los bienes inventariados de Bescós, lo que indica que habían sido embargados, se vieron obligados a pagar a Condado 8000 sueldos que aún le debía Bescós, a cambio de cederles este los derechos que tenían contra él, a quien habían avalado. Y en 1619 Juan Beltrán cedía a Francisco del Condado su crédito contra la primicia de San Julián de Basa por valor de 1600 sueldos y en octubre del mismo año 1750, en pago de los 3650 que le correspondían y Ana Vidós otros 1750. Así quedó zanjado el asunto.<sup>44</sup>

El retablo no satisfizo a nadie, pero siguió en su sitio durante casi dos siglos, hasta que en 1790 se desmontó para edificar el ábside actual. Sus piezas se dispersaron por las dependencias catedralicias, algunas figuras de apóstoles se colocaron en la lonja grande, otras en la capilla del Pilar. El titular, tras permanecer en el altar mayor, fue trasladado a San Pedro de Siresa, donde aún se conserva. Todos sus restos están agrupados en los almacenes diocesanos, en espera de una reconstrucción que deseamos se realice cuanto antes, para recobrar un monumento tan característico del estilo romanista aragonés.

39 ADJ: *Libro de las determinaciones del cabildo...*, 1600-1613, ff. 46v-47r.

40 *Ibidem*: ff. 35v-36 y 39v-40r.

41 *Ibidem*: f. 45r.

42 GÓMEZ DE VALENZUELA, M.: *Arte y trabajo...*, *op. cit.*, doc. 145.

43 OLIVÁN JARQUE, M<sup>l</sup>.: «El retablo mayor...», *op. cit.*, pp. 24-25.

44 GÓMEZ DE VALENZUELA, M.: *Arte y trabajo...*, *op. cit.*, docs. 171, 172 y 173.

## Conclusiones

1. Juan de Bescós, a quien se han venido atribuyendo las bóvedas y escultura del retablo, fue un *arquitecto*, es decir, director de la obra y autor de las trazas de las crucerías y del retablo, pero no ejecutor material de ellas, que confió a otros maestros.
2. La impecable ejecución de las bóvedas fue obra de Bartolomé de Hermosa, muy probablemente recomendado por Juan de Villanueva, su mecenas desde hacía años.
3. Las esculturas son obra de Francisco del Condado, revisadas por Juan Miguel de Urliens, probable autor de la imagen de San Pedro.
4. Desconocemos qué partes de la escultura corresponden a Del Condado, a Ruiz de Luzuriaga y a Urliens que quizás hizo el segundo grupo de Santa Orosia.
5. La iniciativa de construir las bóvedas y el retablo vino del obispo y cabildo de Jaca, que sentían el deseo de embellecer su catedral. De allí los legados del arcediano, del canónigo y de Herbás y las aportaciones de concejo y cabildo. Es decir, que contrariamente a lo que se pensaba hasta ahora, debe reconocerse a Herbás una participación muy meritoria en la gestión de estas obras, pero no su exclusivo mecenazgo.

En resumen: la obra de las bóvedas de la nave central constituye la historia de un éxito; la del retablo, la de un fracaso, debido a la desafortunada elección de Francisco del Condado, cuya inexperiencia y desconocimiento de la labra de la piedra, le impidieron llevar a buen fin el encargo.



# 24

**ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ**

Universidad de Zaragoza

**La intervención  
del arquitecto  
Fernando Chueca Goitia  
en la iglesia de San Miguel  
de los Navarros,  
Zaragoza  
(1971-1978)**

## Introducción<sup>1</sup>

Sin duda, el profesor Gonzalo M. Borrás Gualis a quien va dedicado este libro, es reconocido por su condición de experto en el arte mudéjar, tema al que ha dedicado prácticamente toda su vida profesional, pero es preciso añadir que su interés, de manera pionera en comparación con otros estudiosos, incluyó las restauraciones realizadas en estos monumentos, abriendo la puerta a un camino (la historia de la restauración monumental) que luego otros investigadores hemos transitado bajo su magisterio e inspiración.

De hecho, el profesor Borrás ha insistido siempre en sus clases, en sus textos y en sus numerosas conferencias, en la necesidad de tener en cuenta las restauraciones realizadas en la arquitectura histórica, para poder efectuar una crítica de autenticidad del monumento veraz y científica, sobre la que construir una sólida historia del arte. Su insistencia en este aspecto, junto con la defensa del papel de la historia del arte como disciplina profundamente implicada en todos los aspectos relacionados con la gestión del patrimonio cultural,<sup>2</sup> ha dejado una profunda huella en todos los que hemos tenido la oportunidad y la fortuna de escucharle.

De ahí que este artículo, centrado en la intervención en una iglesia mudéjar zaragozana (San Miguel de los Navarros) de un arquitecto fundamental para el patrimonio cultural aragonés como es Fernando Chueca Goitia, cuya tarea como restaurador todavía no había sido abordada, sea la continuación de un trabajo iniciado hace años por el profesor Borrás.

1 Este artículo es producto de mis investigaciones sobre el arquitecto Fernando Chueca Goitia realizadas en el marco de los siguientes proyectos: I+D+i «Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas», ref. HUM2007-62699, e I+D+i «Restauración monumental y desarrollismo en España 1959-1975», ref. HAR2011-23918, este último financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación. Y del Grupo Consolidado del Departamento de Historia del Arte «Patrimonio Artístico de Aragón» (cofinanciado por el Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo, Programa Operativo 2007-2013).

2 Su más reciente contribución al tema ha sido la lección magistral impartida con motivo de la celebración de San Braulio, patrono de la Universidad de Zaragoza, el pasado 26 de marzo de 2012, publicada con el título: BORRÁS GUALIS, G.M.: *Historia del Arte y Patrimonio Cultural: una revisión crítica*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 79-80.



## Las restauraciones de Chueca Goitia en Aragón como arquitecto de la 3ª zona

Fascinado por el arte mudéjar aragonés, estilo que consideró siempre único en su género y la aportación más específica del genio artístico español,<sup>3</sup> su condición de arquitecto conservador de la 3ª Zona desde 1952, cuando se incorporó a la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional dirigida por el arquitecto Francisco Íñiguez Almech, le permitió intervenir en el mismo. Como Arquitecto Ayudante de la 3ª Zona (delimitación que incluía Aragón, País Vasco y Rioja), Chueca completaba la tarea desarrollada por el Arquitecto de Zona Manuel Lorente Junquera. Sin embargo, su interés hacia la conservación del patrimonio monumental se había manifestado ya durante la guerra civil española, cuando colaboró con el Servicio de Recuperación de Obras de Arte en la protección y recuperación de monumentos y obras de arte amenazados durante la contienda, empeño en el que conoció y trató a grandes historiadores españoles como Diego Angulo y Manuel Gómez Moreno.<sup>4</sup>

Ser arquitecto conservador posibilitó a Chueca Goitia algo singular: no sólo completaba, desde el aspecto más práctico, el contacto directo con los monumentos, su faceta como historiador, sino que le permitía acceder a la restauración de algunos de los ejemplos más notables de la arquitectura mudéjar aragonesa, que a través de sus intervenciones recuperaron la fisonomía original. No es casual por tanto que después de haber manifestado que *Las verdaderas joyas de la arquitectura religiosa mudéjar en Aragón son, sin disputa, las iglesias de Maluenda, Tobed y Torralba de Ribota* porque eran *las mejor conservadas, las que guardan más unidad de estilo y armonía decorativa, las más originales en cuanto a estructura*,<sup>5</sup> Chueca restauró algunas de ellas como la iglesia de San Félix, en Torralba de Ribota, donde intervino entre 1953 y 1971, la de Santa Tecla en Cervera de la Cañada (1973) o la iglesia de Santiago en Montalbán (restaurada en colaboración con el arquitecto Rafael Mélida, entre 1963 y 1966). La mala situación de estos templos, que generalmente presentaban graves problemas en las cubiertas, ofrecía al arquitecto la oportunidad de estudiar y conocer en profundidad el arte mudéjar aragonés, que merecía ser rescatado y hechas evidentes sus formas y su tipología, ideas que subyacían en gran parte de sus restauraciones.

Hay que hacer notar que no fueron estos los únicos monumentos aragoneses restaurados por Chueca Goitia, puesto que su dilatada carrera profesional como arquitecto restaurador de más de 30 años, hace que la serie de edificios restaurados de su mano sea realmente notable. Entre ellos se encuentran la catedral y el Ayuntamiento de Tarazona, ciudad a la que se sintió muy ligado por ser su padre oriundo de esta localidad y donde también restauró las iglesias de San Atilano y de Nª Sª de la Merced, así como el convento de la Inmaculada Concepción, la casa de las Conchas de Borja y las iglesias de Santiago y Sto. Tomás de Zaragoza. Intervino también en numerosos monasterios de norte a sur de nuestra comunidad: desde el monasterio nuevo o moderno de San Juan de la Peña, en Huesca, los de Rueda y Veruela en Zaragoza, y el de Sª Mª de Sigena en Huesca. Sin mencionar la trascendencia que alcanza su trabajo en monumentos medievales como el castillo de Alcañiz en Teruel, las iglesias de San Caprasio y Santa María en Santa Cruz de la Serós, en Huesca, o una buena parte del patrimonio de la localidad zaragozana de Uncastillo (el castillo, el Ayuntamiento y la iglesia de Santa María). Sin olvidar que la demarcación de la 3ª Zo-

3 CHUECA GOITIA, F.: *Aragón y la cultura mudéjar*, Cuadernos de Arte Aragonés, XV, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1970.

4 SAMBRICIO, C.: «Fernando Chueca Goitia, historiador de la arquitectura», en *Fernando Chueca Goitia. Medalla de Oro de la Arquitectura 1998 1998*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 2000, pp. 54-63, esp. p. 54.

5 CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la arquitectura española: edad antigua y edad media*, Madrid, Dossat, 1965, p. 495.



fig. 1. Vista general de la iglesia de San Miguel de los Navarros, fachada norte, tomada aproximadamente antes de 1896. Archivo General de la Universidad de Navarra (fot. Coyne).

na incluía otros territorios como País Vasco y La Rioja, donde también acometió numerosas obras, entre ellas la restauración de la iglesia de Santa María de Laguardia (Vitoria).<sup>6</sup>

6 Estos datos proceden de la publicación *Fuentes Documentales para el estudio de la restauración de monumentos en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, y de las bases de datos correspondientes a la Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, accesibles en el Archivo General de la Administración (AGA: Alcalá de Henares), donde se conservan los proyectos de restauración. Hemos ido avanzando resultados de nuestra investigación sobre las restauraciones realizadas por Chueca Goitia en Aragón en los siguientes estudios: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: «La restauración de monumentos en Aragón (1936-1958)», en CASAR PINAZO, J.I. / ESTEBAN CHAPAPRÍA, J. (eds.): *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Valencia, Pentagraf, 2008, pp. 151-199; *idem*: «Precisiones sobre la arquitectura medieval aragonesa: la intervención del arquitecto Fernando Chueca Goitia en la iglesia de San Caprasio (Huesca, 1954-1958)», en *Artigrama*, 23 (2009). Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, pp. 733-755; *idem*: «La actuación de la Dirección General de Bellas Artes en Aragón», en *Restauración, reconstrucción e identidad nacional en la posguerra europea. Jornadas Técnicas Internacionales*, Gijón, Universidad de Oviedo, Trea editorial, 2010, pp 41-63; *idem*: «Guilty for association? Chueca's Goitia Stylistic Restorations under Franco's Dictatorship, 1953-1973», en *Future Anterior. Journal of Historic Preservation. History, Theory and Criticism*, vol. 8, núm 2, New York, Graduated School of Architecture, Planning and Preservation (Columbia University), 2011, 14 pp.; *idem*: «Algunas reflexiones en torno a la restauración monumental en la España de posguerra: rupturas y continuidades», en VV. AA.: *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Madrid, Abada, 2012, pp. 96-132.



Debe añadirse que Chueca compatibilizó este trabajo con otros como la terminación de las obras de la catedral de la Almudena o la ampliación del Museo del Prado en Madrid, con su labor docente como profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid, o con la dirección del Museo de Arte Contemporáneo del que fue nombrado director en 1958, cargo desde el que promocionaría a grupos de vanguardia artística como *El Paso*, además de artistas extranjeros rabiosamente modernos como Kline, De Kooning o Pollock.<sup>7</sup> Esta situación se explica, sin duda, por la curiosidad y amplitud de intereses del arquitecto, atraído no sólo por las manifestaciones del pasado, sino sensible también a la cultura de su tiempo como bien han sabido detectar los estudiosos de su obra.<sup>8</sup>

En cuanto al contexto histórico de la intervención, los años 70 fueron muy relevantes para el patrimonio local por diversas circunstancias. En primer lugar, se destruyeron importantes edificios históricos como la notabilísima capilla gótica de Pedro Cerbuna, único testimonio de la Antigua Universidad Literaria de Zaragoza;<sup>9</sup> de hecho, el propio Chueca afirmaba en su obra *La destrucción del legado urbanístico español*, publicada en 1977, que Zaragoza se encontraba, dentro del grupo de ciudades afectadas por este fenómeno, en un orden de deterioro elevado (un 7 sobre 10) calificando la destrucción de la misma de muy grave.<sup>10</sup> Por otro lado, en esta misma década se acometieron obras importantes, ya que además de la importantísima recuperación del palacio de la Aljafería emprendida desde mediados de los años 50, que continuaba en marcha a buen ritmo y con espectaculares resultados bajo la dirección del arquitecto Íñiguez Almech, otros singulares monumentos zaragozanos como los templos mudéjares de la Magdalena, San Pablo y San Gil fueron restaurados.

De todas ellas –en mi opinión– es de particular interés la restauración de la iglesia parroquial de la Magdalena, porque pudo influir en la propuesta de Chueca Goitia para la restauración de la torre mudéjar de la iglesia de San Miguel de los Navarros. La iglesia parroquial de la Magdalena (Monumento Nacional desde 1931), fue restaurada por los arquitectos Francisco Íñiguez Almech y Ramiro Moya Blanco entre 1966 y 1970, a instancias de la Dirección General de Arquitectura, Sección de Obras de *Ciudades Artísticas* del Ministerio de la Vivienda.<sup>11</sup> La intervención consistió en la restauración de la torre y del ábside, además de solucionar otros problemas como eran las humedades que afectaban la parte inferior de los muros de la iglesia; pero lo más significativo de la actuación de Íñiguez y Moya fue el desmonte del cuerpo barroco de la torre, por ser *desproporcionado y vulgar y carecer de todo interés histórico-artístico* como se afirmaba en la memoria del proyecto de 1967,<sup>12</sup> y su sustitución por un tercer cuerpo inspirado en el de la torre turolense de

7 ANÉS, G. (ed.): *Fernando Chueca Goitia, arquitecto, humanista y político*, Madrid, Academia de la Historia / Ayuntamiento de Madrid, 2007, esp. p. 23.

8 SAMBRICIO, C.: «Fernando Chueca...», *op. cit.*

9 Hemos estudiado este acontecimiento en HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: «El edificio fundacional. La Universidad Literaria de Zaragoza», en BIEL IBÁÑEZ, M.<sup>a</sup> P. / GONZÁLEZ MARTÍNEZ, C. / HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: *La Universidad de Zaragoza. Arquitectura y Ciudad*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008, esp. pp. 25-61. En cuanto a las destrucciones producidas en los años 60 y 70, hemos recogido toda la bibliografía sobre este proceso y lo hemos estudiado en HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: «De restauraciones, demoliciones y otros debates sobre el patrimonio monumental zaragozano del siglo XX», en GARCÍA GUATAS, M.; LORENTE LORENTE, J.P.; YESTE NAVARRO, I. (coords.): *La ciudad de Zaragoza 1908-2008. Actas del XIII Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, pp. 277-336.

10 CHUECA GOITIA, F.: *La destrucción del legado urbanístico español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 381.

11 Hemos estudiado esta restauración, ya mencionada por Gonzalo M. Borrás en su obra *Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, 1985, en HERNÁNDEZ MARTÍNEZ: «De restauraciones, demoliciones...», *op. cit.*

12 Proyecto de consolidación de la torre y reparación de las fachadas norte y sur en la iglesia de la Magdalena, 1967, arquitectos Íñiguez Almech y Moya Blanco, fondos correspondientes al Ministerio de Vivienda, Dirección General de Arquitectura, IDD (04)117.004 sign. 51/11934, Archivo General de la Administración [AGA], Alcalá de Henares, Madrid.



fig. 2. Vista general de la puerta del Duque y la iglesia de San Miguel de los Navarros desde la fachada sur, fuera del perímetro del centro histórico, anterior a 1911. Postal (Fototipia de Castañeira y Álvarez). Col. VML.

San Martín. Esta intervención, que tenía como objetivo tal y como manifestaban los arquitectos *devolver el templo a su estado originario*,<sup>13</sup> fue acogida con gran éxito en la prensa local y obtuvo el reconocimiento profesional al obtener el Premio a la Restauración de la Cátedra de Arquitectura Ricardo Magdalena de la Institución Fernando el Católico el año 1971.<sup>14</sup>

### La intervención de Chueca Goitia en San Miguel de los Navarros

Situada en uno de los bordes de la ciudad histórica, en el extremo de la popular calle de San Miguel, la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros se encontraba junto a la famosa Puerta del Duque de la Victoria, levantada en 1861 por el empresario zaragozano Juan Bruil, que fue demolida en 1911, cuando corrió la misma fortuna que el resto de entradas de la ciudad eliminadas a comienzos del siglo XX. Iglesia de extraordinario valor histórico-artístico en el contexto del patrimonio local, puesto que se trata de uno de los templos más antiguos de la ciudad del que hay noticias ya en 1260. Según Gonzalo M. Borrás

13 MOYA BLANCO, R.: «Restauración de las iglesias de la Magdalena y San Pablo y del Palacio Arzobispal de Zaragoza», en *Aragón Turístico y Monumental*, 301 (1977), pp. 19-20.

14 *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (21 de abril de 1971), p. 2.



la primera fase del edificio es mudéjar y debe situarse en el siglo XIV por analogía con otros monumentos de dicha centuria, en concreto las iglesias de San Juan Bautista de Herrera de los Navarros y de Nuestra Señora de la Piedad de Azuara.<sup>15</sup> En esta fase inicial, el templo presentaba un aspecto similar al de la iglesia de la Magdalena: una fábrica de ladrillo de nave única con capillas entre los contrafuertes y ábside poligonal de cinco paños, decorado con cruces con flor de lis, ventanas apuntadas con celosías y un paño de cruces de múltiples brazos formando rombos en resalte en su parte alta. De esta primera época constructiva hay que destacar la torre, adosada a la nave en el segundo tramo del lado norte, de planta cuadrangular y tres cuerpos de altura, similar en su disposición a la de la iglesia de la Magdalena. Pero en el siglo XVII, la iglesia como tantos otros templos zaragozanos (San Gil y la propia Magdalena entre otros), sufrió una profunda reforma, al transformarse profundamente el interior, que fue dotado de una nueva ornamentación, a la vez que se reorientaba el templo, dotándolo de una nueva portada monumental situada en el ábside original.

A finales del siglo XIX, la torre recibió un nuevo remate en sustitución del dieciochesco que se observa en las fotos tomadas por Coyne hacia finales del siglo XIX [fig. 1]. El esbelto chapitel en chapa de hierro forjado, de estilo modernista y conservado hasta la actualidad, fue realizado por el arquitecto municipal Ricardo Magdalena, como ha podido documentar la última restauración del mismo.<sup>16</sup> De hecho, su estructura y sus elementos decorativos, en los que hay una profusión de motivos vegetales y animales, remiten a modelos empleados en otras obras del arquitecto: los kioscos de música, así como la decoración en hierro forjado de la Casa Juncosa, o el coronamiento de la verja que circunda la Facultad de Medicina y Ciencias, que presenta unos dragones similares a los que coronan el borde del techo del chapitel de la torre de San Miguel. Es este un dato histórico puntual del edificio, desconocido hasta este momento, pero que viene a completar la rica historia constructiva de este templo.

A comienzos de la década de los años 70, cuando se pone en marcha el proceso de restauración dirigido por Chueca Goitia, la iglesia se encontraba bastante desfigurada, en especial al exterior. Rodeada de construcciones adosadas en ambas fachadas y en gran parte del ábside, la volumetría original del templo permanecía oculta. Conservamos numerosos testimonios gráficos que nos permiten describir de manera precisa su estado en el momento previo a la restauración. Las fotos tomadas por el fotógrafo Anselmo Coyne (1830-1896), además de las imágenes incluidas en el *catálogo monumental de Zaragoza* redactado por el historiador Francisco Abbad Ríos y publicado en 1957,<sup>17</sup> y, sobre todo, el extenso corpus gráfico tomado antes y durante las obras por el construc-

15 Además de por sus características artísticas, según el profesor Borrás: *Existe un motivo heráldico que ornamenta los paños de los ábsides, tanto al exterior como al interior que relacionan cronológicamente la fábrica de esta iglesia con otros dos monumentos mudéjares aragoneses de la provincia de Zaragoza, donde aparece este mismo motivo y a los que asimismo conviene la cronología relativa del siglo XIV*, cfr. BORRÁS GUALIS, G.M.: *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja / Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Zaragoza, 1985, p. 466.

16 En el transcurso de la restauración apareció una caja dentro del chapitel conteniendo un documento donde se incluía el nombre del autor del diseño, el arquitecto Ricardo Magdalena, y el artesano que lo ejecutó, el maestro hojalatero Santiago Fau. Este documento es guardado en la actualidad por el cura párroco del templo. Queremos dejar constancia aquí de nuestro agradecimiento a la arquitecto municipal Úrsula Heredia Lagunas, quien nos lo facilitó de su hermano, Jesús Heredia Lagunas, a su vez arquitecto responsable de la restauración del chapitel en los años noventa del siglo pasado. Un estudio contextualizado del mismo se incluye en mi tesis doctoral sobre el arquitecto municipal Ricardo Magdalena: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: *Vida y obra del arquitecto Ricardo Magdalena (1848-1910)*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, junio de 1995.

17 ABBAD-JAIME DE ARAGÓN RÍOS, F.: *Catálogo Monumental de España: Zaragoza*, Madrid, CSIC-Instituto Diego de Velázquez, 1957.

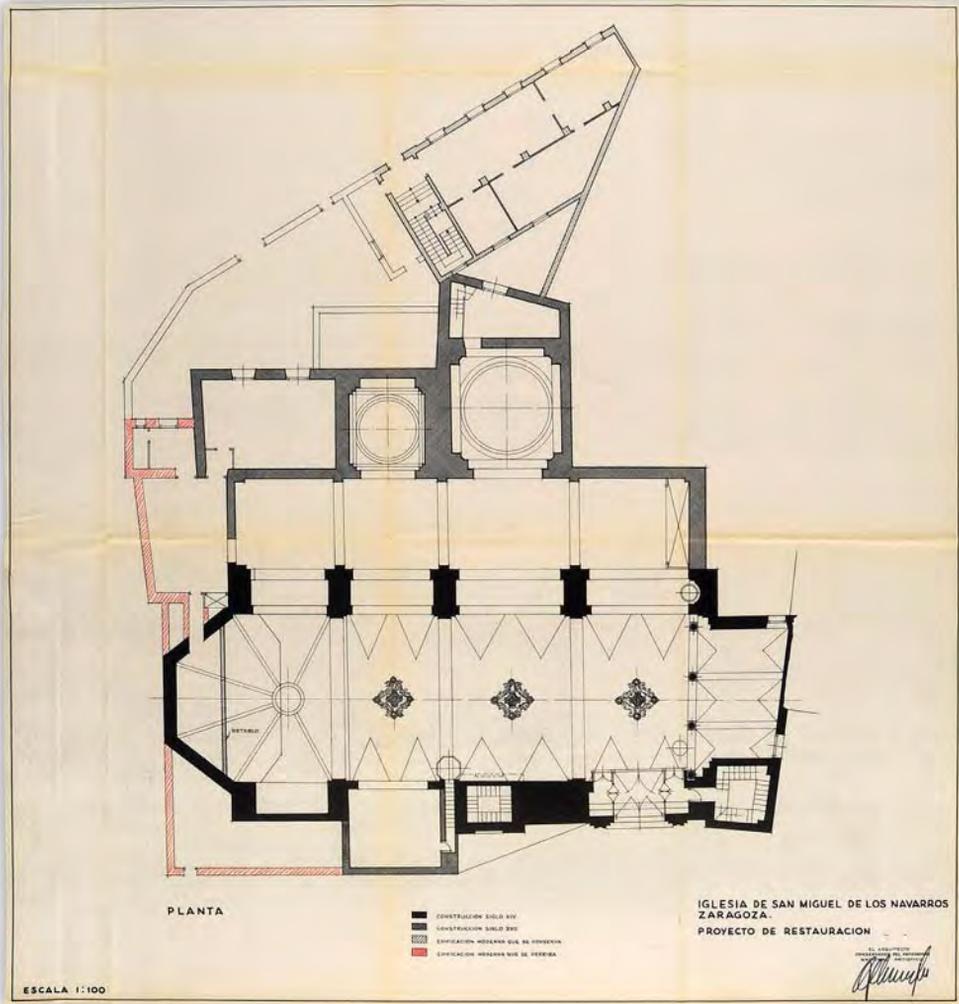


fig. 3. Planta del edificio. Proyecto de restauración parcial de la iglesia de San Miguel de los Navarros, arquitecto Fernando Chueca Goitia, 1971. Archivo General de la Administración [AGA], (03)116 26/24.

tor Jesús Tricás,<sup>18</sup> contratista responsable de las mismas, nos muestran las modificaciones, añadidos y daños que presentaba la construcción. La iglesia permanecía prácticamente envuelta por edificios adosados de aparente nulo valor [fig. 2]. En su lado norte, de los tres tramos de la igle-

18 Quiero agradecer al constructor Jesús Tricás, hijo y heredero de Manuel Tricás, quien trabajó tanto a las órdenes de su padre como de manera autónoma en los años 60 y 70 como responsable de la empresa constructora que realizó la práctica totalidad de las restauraciones acometidas en Aragón en este periodo, por su amabilidad al facilitarme documentación gráfica sobre la restauración de San Miguel de los Navarros conservada en el archivo familiar de esta empresa, y explicarme muchos aspectos relacionados con las obras, como ha hecho ya en anteriores ocasiones.



sia (uno de ellos con la torre adosada), dos permanecían ocultos por un edificio de tres plantas, estando la base de la torre también parcialmente oculta por una especie de cobertizo. Lo mismo sucedía con el ábside, del que sólo se advertía entero el paño central, que estaba cubierto por un revoco de yeso hasta más de media altura. Además las cubiertas inclinadas de estas construcciones añadidas apoyaban directamente sobre los muros del templo, ocultando las ventanas originales tanto de la nave como en el ábside. Esta situación condujo a abrir otros vanos a mayor altura en ambos lados de la nave, necesarios para iluminar al templo, como el que se advierte en el segundo tramo, cercano a la torre. Otros vanos abiertos arbitrariamente se encuentran, por ejemplo, en la parte baja del paño central del ábside (una ventana con un arco polilobulado) y en la parte superior de la torre, donde se rasgó el tercer cuerpo para instalar las campanas. En este mismo lugar, se cerró un vano para colocar un reloj. Esta era la compleja situación del templo a la que se enfrentó Chueca Goitia, a lo que hay que añadir los problemas estructurales (sobre todo de la cubierta) que no se advierten en las imágenes, pero que aparecen descritos en las memorias de los proyectos arquitectónicos.

Fernando Chueca Goitia intervino en la iglesia de San Miguel de los Navarros en un período de siete años, entre 1971 y 1978, en un proceso acometido a través de dos proyectos arquitectónicos realizados desde la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación, a la que pertenecía Chueca como arquitecto conservador de zona. El primer proyecto fue redactado en abril de 1971 y aprobado en mayo de ese mismo año, con un presupuesto de dos millones de pesetas (12.000 euros),<sup>19</sup> pero no eran las primeras obras acometidas en el edificio, ya que en julio de 1968, tres años antes, el arquitecto conservador Manuel Lorente Junquera había realizado unas obras de reparación urgente del ábside<sup>20</sup> (en realidad se trataba de la sacristía apoyada sobre el ábside) que tenían como objeto apejar los muros interior y exteriormente y reparar las grietas aparecidas, sin realizar proyecto arquitectónico de las mismas, que fueron aprobadas en noviembre de aquel año. La dotación económica de las mismas (100.000 pesetas, es decir alrededor de 600 euros), permite calibrar su puntual alcance.

Chueca Goitia, en su primer proyecto (1971), proponía el derribo de las edificaciones para liberar el ábside y restaurar su ornamentación en ladrillo, así como los ventanales góticos con sus yeserías que se encontraban tabicados. Además, sugería hacer prospecciones en el interior para ver si era posible sacar a la luz el abovedamiento gótico original y, por último, expresaba el deseo de sustituir el remate de época modernista que atribuía, erróneamente, al arquitecto Félix Navarro (hoy sabemos que se trata de un añadido diseñado por Ricardo Magdalena). Es significativo el hecho de que el presupuesto destinaba 45.000 pesetas (271 euros) para *información fotográfica, toma de datos y estudio del monumento para futuras restauraciones*,<sup>21</sup> una actividad que no solía incluirse en otros proyectos y una novedad que pone de manifiesto la atención y el cuidado que ponía Chueca en este monumento, quien consideraba la restauración como una oportunidad para conocerlo mejor.

Junto con la memoria descriptiva, los pliegos de condiciones y mediciones y el presupuesto, el análisis de los planos que acompañaban al proyecto, nos permite averiguar las intenciones de

19 Memoria de reparación urgente de la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, arquitecto Manuel Lorente Junquera, 1968, fondos correspondientes al Ministerio de Cultura, IDD (03) 116, sign. 26/134. Archivo General de la Administración [AGA], Alcalá de Henares, Madrid.

20 Proyecto de obras de restauración de la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, arquitecto Fernando Chueca Goitia, 1971, fondos correspondientes al Ministerio de Cultura, IDD (03) 116, sign. 26/24. Archivo General de la Administración [AGA], Alcalá de Henares, Madrid.

21 Estos datos están tomados de la memoria del proyecto, documento citado en la nota precedente.



fig. 4. Alzado de la fachada norte, a la plaza de San Miguel. Proyecto de restauración parcial de la iglesia de San Miguel de los Navarros, arquitecto Fernando Chueca Goitia, 1971. AGA, (03)116 26/24.

Chueca respecto al templo. En la planta general [fig. 3] se señalaba en rojo las edificaciones a derribar, y en el alzado de la fachada norte se advertían otros cambios [fig. 4]: la reconstrucción de los ventanales góticos, la construcción del volumen externo de la capilla del Cristo *que puede configurar un contrapunto pintoresco con la torre mudéjar* según el arquitecto, pero sobre todo la gran diferencia respecto al estado precedente a la restauración era la restauración de la torre mudéjar, que se restituía según el arquitecto a su estado original, cerrando las aberturas practicadas para colocar las campanas y coronándola con *una cornisa semejante a la de los tres cuerpos inferiores y se remate con un almenado y un pequeño cuerpo octogonal para salida de la escalera*.<sup>22</sup> Junto a la portada de edad moderna, Chueca proponía la construcción de un pequeño campanil donde recolocar el remate modernista desmontado de la torre mudéjar. Una construcción (el campanil) que ya en los planos resultaba un tanto extraña.

De todo lo previsto en esta primera fase, sólo se llevó a cabo la liberación y restauración del ábside y de la fachada que daba a la calle de San Miguel, una intervención importante porque cam-

22 Memoria del proyecto de restauración, documento citado en n. 19.



bió notablemente la imagen del templo, recuperando el ábside en su integridad; sin embargo no se materializó ni la construcción de la capilla, ya que al desmontar las construcciones añadidas aparecieron unos arcos apuntados en muy buen estado que fueron conservados tal y como se ve en la actualidad, ni la propuesta para la torre. En nuestra opinión, la restauración de Íñiguez y Moya de la torre de la Magdalena, concluida y premiada en 1971 y calificada por el mismo Chueca Goitia, como *perfecta*,<sup>23</sup> pudo influirle a la hora de diseñar este nuevo remate almenado que no llegó a ver la luz, sin que hasta el momento hayan aparecido documentos que expliquen por qué se abandonó esta idea. Puede que sea acertado avanzar la hipótesis de que Chueca quería llevar a cabo algo similar a lo realizado por Íñiguez y Moya, con su propuesta para la torre mudéjar de San Miguel: es decir, *mudejarizar* aún más la torre, completando el elemento que en su opinión le faltaba. Es curioso que no pasara inadvertido a la opinión pública, puesto que algunos ciudadanos expresaron en la prensa su oposición al mismo.<sup>24</sup>

Las fotografías conservadas en el archivo de la empresa Tricás nos permiten reconstruir la marcha de las obras: la primera fase se llevó a cabo entre septiembre de 1972 y marzo de 1973; pero la intervención no concluyó aquí, ya que a partir de julio de 1975 se puso en marcha la sustitución de la cubierta de madera, que se encontraba en mal estado, por una nueva estructura metálica, operación concluida en torno a diciembre de 1975, que fue realizada siguiendo el segundo proyecto firmado por el mismo arquitecto en septiembre de 1974.<sup>25</sup> En el mismo se indicaba que la cubierta original *muy pesada, casi imposible de conservar y con un maderamen en gran parte podrido*, debía ser sustituida por una nueva metálica, *mucho más ligera* según el arquitecto, *a base de cerchas metálicas con perfiles soldados apoyados en los muros perimetrales, que previamente recibirán en la nave central un zuncho o cadena de hormigón armado para atar toda la fábrica y para que sirva de apoyo a las cerchas y se repartan mejor los esfuerzos [...]. Entre las cerchas se colocarán las correas a base de viguetas de doble T apoyadas y soldadas que servirán para recibir unas bovedillas dobladas por un tablero que constituirán los planos o vertientes de las cubiertas.*<sup>26</sup> Asimismo, se incluía la restauración de la concha que en forma de tejazos cubría la portada barroca y que se encontraba en muy mal estado, puesto que como muestran las fotos de Tricás, la estructura de rollizos de madera que la sostenía se había desprendido del muro, razón por la cual Chueca preveía su refuerzo con una estructura metálica. En cuanto a la cubierta de la nave lateral, el proyecto preveía levantar la cubierta existente, reforzando las bóvedas y levantando luego *unas tabiquillas a la palomera [de ladrillo] para sostener el tablero de la cubierta.*<sup>27</sup>

No consta hasta el momento que Chueca redactara un tercer proyecto de restauración, si bien la intervención en el templo continuó en los años siguientes, ya que a juzgar por las fotos tomadas por el constructor Tricás, entre enero y octubre de 1978 se abordó la restauración de los paños decorativos de la torre mudéjar, una parte que aparecía incluida en el primer proyecto (1971), pero que todavía no había sido llevada a cabo. La torre presenta un cuerpo inferior desornamentado, paños de arcos mixtilíneos entrecruzados y de cruces de múltiples brazos formando rom-

23 CHUECA GOITIA (1977): *op. cit.*, p. 236.

24 Nos referimos en concreto a la carta de protesta publicada en el diario *Andalán*, 13, Zaragoza (15 de marzo de 1973), p. 13, en la que se rechazaba la propuesta de remate almenado para la torre, similar a la de la Magdalena, recordando que existían otras torres mudéjares en la provincia que requerían atención inmediata.

25 Proyecto de restauración parcial de la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, arquitecto Fernando Chueca Goitia, 1974, fondos correspondientes a Cultura, IDD (03) 116, signatura 26/89, Archivo General de la Administración [AGA], Alcalá de Henares, Madrid.

26 Memoria del proyecto de restauración citado en la nota precedente.

27 Memoria del proyecto de restauración citado en la nota precedente.



bos en el cuerpo medio que alcanza hasta el tejado, y un tercer cuerpo de campanas, dividido en dos pisos, donde se sitúan en la parte inferior un vano en arco apuntado cobijando dos arcos gemelos, recuadrado todo él por una faja de lazo de cuatro octogonal,<sup>28</sup> y en la superior un paño de arcos lobulados entrecruzados y cruces de múltiples brazos, que había sido roto en época moderna para abrir huecos para las campanas, al mismo tiempo que se le superponía un pequeño cuerpo. Desechada la idea de sustituir el remate modernista, en esta última fase Chueca acomete la restauración de los paños decorativos de los cuerpos 2º y 3º de la torre, restaurando los motivos desaparecidos, completando el ladrillo donde faltaba y reponiendo las tramas dañadas [figs. 5 y 6], para lo cual se eliminaron los vanos abiertos arbitrariamente, pero sin llegar a quitar las campanas, actuación que inicialmente estaba prevista en los planos del proyecto de 1971, con el objetivo de devolver íntegramente la decoración al segundo cuerpo.

fig. 5. Detalle de la restauración de la torre mudéjar: el segundo cuerpo antes de la restauración, enero 1978. Archivo Tricás.

fig. 6. Detalle de la restauración de la torre mudéjar: el segundo cuerpo después de la restauración, octubre 1978. Archivo Tricás.

En síntesis y para concluir, la intervención de Chueca Goitia en la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros tuvo como resultado recuperar la volumetría original del edificio, eliminando volúmenes añadidos; dio asimismo solución a graves problemas estructurales que podían amenazar la estabilidad de la fábrica (cambio de la cubierta de la nave central, consolidación y refuerzo de la portada y refuerzo de los muros perimetrales a través de un zuncho de hormigón armado); por último, restauró los elementos mudéjares más llamativos del templo: los ventanales, con sus características celosías en yeso, y la decoración en ladrillo en los paños y cornisas de la torre, completando y rehaciendo todos los motivos desgastados o desaparecidos, en el alero que remataba los

28 Para Gonzalo M. Borrás: *la solución ornamental del recuadro de vanos a base de lazos de cuatro octogonal relaciona la torre con las de Longares, Quinto de Ebro y Torralba de Ribota, entre otras. Cfr. BORRÁS (1985): op. cit., p. 466.*



muros y en las cruces del ábside. Esta actuación perseguía hacer del templo el prototipo de iglesia mudéjar que había sido en su momento, y está en la línea de intervenciones similares acometidas en estas mismas fechas por el arquitecto en otras iglesias mudéjares aragonesas como San Félix de Torralba de Ribota.<sup>29</sup> Su actuación sirvió para recuperar la fisonomía original sin comprometer la historia del edificio, puesto que la reforma de edad moderna fue conservada y los añadidos eliminados no parecen haber tenido importancia histórica y sin duda sentó cátedra, puesto que décadas después se realizarían restauraciones en la misma línea, como la acometida por Joaquín Soro y Roberto Benedictino en la zaragozana iglesia de San Gil entre 1994 y 1999.

Deberíamos añadir en aras a una valoración crítica y precisa de esta intervención, que en la restauración realizada por Chueca Goitia no existe notoriedad visual, ni reversibilidad ni mínima intervención, nociones asentadas hoy dentro de los criterios científicos actuales, pero que ya se tenían en cuenta en un momento en los años 70, cuando las teorías de restauración habían ya cambiado en el panorama internacional. Sin embargo, hay que añadir matices: el primero, la restauración de la arquitectura mudéjar siempre ha planteado especiales problemas al aplicar criterios que, en origen, fueron concebidos para la restauración de monumentos realizados en piedra como eran las catedrales e iglesias medievales, puesto que los elementos más significativos de esta arquitectura (los motivos ornamentales en ladrillo) requieren la continuidad y el completamiento de las partes perdidas para no perder su esencia y su autenticidad. Bien es cierto que la diferencia se encuentra en utilizar ladrillos de un tono diferente o no repasar morteros para igualar los muros; un arquitecto actual quizás actuaría de esta manera, pero también es cierto que la actuación realizada por Chueca respondía a una manera de restaurar la arquitectura en ladrillo desde los años 30, que ha continuado hasta la actualidad.<sup>30</sup>

El segundo matiz tiene que ver con la propia concepción de la arquitectura y la restauración del arquitecto. Chueca es, en este edificio, fiel a sí mismo y restaura de manera coherente a lo realizado a lo largo de su trayectoria profesional, puesto que su objetivo frente a la restauración de la arquitectura histórica fue devolver la condición arquitectónica a restos que a menudo se encontraban en ruinas o estaban muy transformados, poniendo orden y claridad en edificios a veces tan deteriorados que resultaban casi ilegibles, asegurando además su estabilidad con operaciones de consolidación que garantizaron su pervivencia hasta el presente. Por último, no puede olvidarse el hecho de que sus propias intervenciones forman parte ya de la biografía de estos edificios y, por tanto, deben ser estudiadas, difundidas y conservadas como parte de la historia del monumento.

29 Gonzalo M. Borrás ha incluido el proceso de restauración de este templo en un reciente estudio histórico sobre el edificio. BORRÁS GUALIS, G.M.: «La iglesia mudéjar de San Félix de Torralba de Ribota», en *Torralba de Ribota. Remanso del mudéjar*, Cuadernos de Aragón, 50, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011, pp. 65-104.

30 Hemos abordado estas cuestiones relacionadas con la restauración de la arquitectura mudéjar en HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: «El muro de la parroquia de la Seo: el tapiz de Penélope de la restauración de la arquitectura mudéjar aragonesa», en *Actas del XI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 2009, pp. 161-184.

25

**PEDRO LUIS HERNANDO SEBASTIÁN**

Universidad de Zaragoza

**Patrimonio aragonés  
emigrado  
en los Estados Unidos**

En el año 1988, el profesor Gonzalo Borrás Gualis, publicaba un trabajo titulado «Arte medieval aragonés en los Estados Unidos», como capítulo del libro *Aragón en el mundo*, publicado por la Caja de Ahorros de la Inmaculada.<sup>1</sup>

Este estudio, puede considerarse pionero tanto en la investigación sobre el patrimonio aragonés emigrado fuera de nuestras fronteras, como en la labor de concienciar a la sociedad de la necesidad de protegerlo y conservarlo. En él, además del análisis de las piezas medievales, se ponía de manifiesto la larga historia del expolio de nuestro legado histórico-artístico.

En el año 2008, por iniciativa de la Diputación General de Aragón, a través de su Dirección General de Patrimonio Cultural, se procedió a catalogar todo ese patrimonio aragonés disperso por el mundo. Dentro del equipo de investigadores seleccionado, pudimos participar en la catalogación de las obras ubicadas en los museos y colecciones de los Estados Unidos, siendo mi primera referencia el trabajo citado del profesor Borrás.

El procedimiento de trabajo para el estudio encargado consistió en la búsqueda de referencias bibliográficas y de fotografías antiguas, el seguimiento de las transacciones comerciales realizadas, la referenciación de su ubicación actual, y la consulta todos los datos históricos conservados en los archivos de los respectivos museos.

En esta difícil investigación, se ha contado con innumerables problemas como la necesidad de desplazarse físicamente para estudiar algunas colecciones o la falta de información existente sobre la mayoría de las piezas, sin embargo, también se han producido hechos afortunados, como la puesta en marcha del *Nazi-Era Provenance Research*. Ese proyecto, que consiste básicamente en ofrecer toda la información disponible en los museos sobre la adquisición de obras de arte tras la segunda guerra mundial, ha supuesto que también fuera accesible la consulta de los datos de otras obras de arte europeas, como las aragonesas, aunque su adquisición fuera anterior a esas fechas.

No ha resultado tan sencillo ofrecer imágenes de estas piezas, pues la política de cesión de los derechos de imagen de la mayoría de estos museos, aunque sea para publicaciones de carácter científico, es muy restrictiva. Por ello, se ha incorporado la dirección de la página web de los museos estudiados y el número de inventario de la pieza en cuestión. El lector sólo tendrá que introducir el código indicado de cada pieza en el buscador de la página para poder ver la imagen deseada.

1 BORRÁS GUALIS, G.: «Arte medieval aragonés en los Estados Unidos», en VV.AA.: *Aragón en el mundo*, Zaragoza, CAI, 1988.



Comenzaremos la investigación sobre el patrimonio aragonés conservado en los museos de Estados Unidos, en el *Isabella Stewart Gardner Museum* de Bostón ([www.gardnermuseum.org](http://www.gardnermuseum.org)). Allí se expone la famosa tabla de Santa Engracia (P19e25), pieza central del retablo de la iglesia de Santa María de Daroca realizada por Bartolomé Bermejo entre 1474 y 1477. El retablo fue desmenuado y sus tablas se encuentran en diversos lugares. La que se conserva en Boston fue comprada en 1904 en la subasta de la colección Somzée de Bruselas, donde habría llegado, probablemente, desde Zaragoza antes de 1899.<sup>2</sup>

En la misma ciudad, pero en el *Museum of Fine Arts* ([www.mfa.org](http://www.mfa.org)), se conserva el retablo de la Virgen con San Valero y San Vicente (52.1523a) atribuido a Bonanat Zaortiga. Se trata de un retablo gótico de tres calles. La calle central está ocupada por la escena de la Virgen con el Niño. En la calle lateral derecha se dispone San Valero, y en la lateral izquierda, San Vicente. Destaca esta obra por la tracería de madera que decora los enmarques de cada escena, y del conjunto del retablo. Se trata de un legado realizado al museo por Keith McLeod el 16 de octubre de 1952. Unos años antes, en 1913, había pertenecido a la sra. de Henry D. Burnham, de Boston.

Junto a estas, aparecen otras obras góticas aragonesas como las tres realizadas por el pintor Martín de Soria, también conocido como Maestro de Belmonte, documentado entre 1471 y 1478.

Una de ellas es la escena de San Martín partiendo su capa con el pobre (24.338). La obra fue donada al museo por la *Herbert James Pratt Fund.* en el año 1924. Según los datos consultados, en 1919 era propiedad de un distribuidor de Barcelona llamado Valenciano que la vendió a la fundación por 3070 dólares en la citada fecha de 1924.<sup>3</sup>

La segunda obra de este pintor es el retablo de San Miguel y San Antonio Abad (42.42). Los datos consultados procedentes de los registros del museo indican que se encontraba en propiedad de la familia madrileña Madrazo hasta aproximadamente 1941. Fue comprado por el barón Raoul Kuffner de Diószegh. En 1941 pertenecía a Paul Drey de Nueva York, y en 1942, fue vendido por Drey a la AMF por 5.750 dólares.<sup>4</sup>

La colección de obras de Martín de Soria en Boston se completa con el retablo de San Pedro (46.856). La documentación del museo dispone de referencias bastante antiguas sobre sus distintos propietarios. Hasta 1904 estaba en la Colección Somzée, de Bruselas. Entre el 24 de mayo y el 11 de junio de 1904, fue vendido en la *Fievez Galerie*, también en Bruselas. En 1924, como mínimo, hasta 1925, estuvo depositado en el *Archiepiscopal Museum* de Utrecht. En 1928, se vendió por la *Wildenstein and Co.* a William Randolph Hearst para el Estudio Internacional Corporation de Nueva York, donde se conservará hasta al menos 1939. En 1946, lo adquiere Robert Hall McCormick, y finalmente será donado por Miss Elizabeth McCormick.<sup>5</sup>

También se conservan obras de escultura, como el relieve de alabastro (46.459), referenciado con un escueto *Anónimo. Escuela Aragonesa*, que representa a un músico, sin duda procedente de un antiguo sepulcro de escultura gótico. En 1932, estaba en posesión de D. Joseph Pijoan. El 16 de di-

2 GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pp. 111-112. BORRÁS GUALIS, G.: «Arte medieval aragonés en los Estados Unidos», en VV. AA.: *Aragón en el mundo*, Zaragoza, CAI, 1988, p. 158. BERMEJO, E.: «Las obras de Bartolomé Bermejo fuera de España», en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.): *Arte Español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, p. 175.

3 GUDIOL, J.: *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1971, p. 271. GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, op. cit., p. 306.

4 GUDIOL, J.: *Spanish Painting*, p. 33. POST, R.: *A History of Spanish Painting*, vol. VIII, núm. 1, Cambridge, Massachusetts (1941), p. 354. GUDIOL, J.: *Pintura medieval en Aragón*, op. cit., pp. 265-268. GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, op. cit., p. 306.

5 GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, op. cit., pp. 306-307.

ciembre de 1932, es vendido por Pijoan a la galería Brummer de Nueva York. En 1946, es vendido por Brummer a la AMF por 1650 dólares.

Sin embargo, la obra de escultura más conocida de las conservadas en Boston procedentes de Aragón es la portada de la Iglesia de San Miguel de Uncastillo (28.32). Junto a ella, una ventana de medio punto, 12 capiteles con sus respectivas columnas, 2 basas y 38 canecillos, conformando un total de 215 piezas, entre las que también se encontraba el ara y la pila bautismal. Todas estas piezas se encontraban en su ubicación original hasta 1915, momento en el que la iglesia fue vendida a un particular y permitida su destrucción. En 1928 se encuentra en la colección S. Babra de Barcelona, desde donde se vendió, el 2 de febrero, a la AMF por 42.782.25 dólares.<sup>6</sup> En su salida hacia los Estados Unidos se contabilizaron 250 cajas con los distintos fragmentos, con un peso total de 24 toneladas.

No obstante, no se trata de la única obra aragonesa de gran tamaño que embarcó hacia el mismo destino. En la Colección George Steedman de Santa Bárbara, California, se puede contemplar una de las techumbres medievales de madera de procedencia turolese que se desmontaron y recolocaron en territorio estadounidense. En su estado actual presenta unas dimensiones de 3 x 6 m. La techumbre fue adquirida por Arthur Byne y comprada por George Steedman en 1925.<sup>7</sup>

Lo mismo se puede decir de la techumbre de la Casa del Judío, también de Teruel, actualmente en la *Morning Room* de la Colección Hearst en California.

En su estado original era una estructura de 10,4 x 5,05 m dividida en tres secciones por dos grandes vigas de madera. Fue comprada entre 1910 y 1915 a Antonio García López por 28.000 pesetas. Llegó a manos de William Randolph Hearst desde la empresa *French and Company* el 25 de julio de 1921 por 16.500 dólares. Recrecida para acomodarla al espacio actual, el recrecimiento parece que se hizo con fragmento de otra techumbre de procedencia desconocida.<sup>8</sup>

En la misma mansión se localizan los restos de otra techumbre medieval turolese, posiblemente la del palacio de los Sánchez-Muñoz. En este caso se trata principalmente de las tablas decoradas, y no de la estructura completa. Estas pasaron por varios propietarios hasta verse colocadas en el dormitorio principal de la casa. Ya había sido modificada por el Conde de las Almenas con la intención de colocarla dentro de su palacio. Posteriormente fue vendida por Arthur Byne el 28 de marzo de 1924 a William Randolph Hearst por 1750 dólares.<sup>9</sup>

Junto a estas, hay que citar también la procedente de Barbastro, con unas dimensiones de 4,80 x 12,16 m, y que también se encuentra en la mansión Hearts de California.

En el *Art Institute of Chicago* (<http://www.artic.edu/aic/>) se conserva el retablo de San Atanasio, Blas y Ágata (1911.201), catalogado como del Maestro de Riglos, o también como de Martín de So-

6 CAHN, W. / SEIDEL, L.: «La escultura románica en las colecciones de América», en *Museos de Nueva Inglaterra*, vol. 1, Nueva York, 1979, p. 115. BORRÁS GUALIS, G.: «Arte medieval aragonés...», *op. cit.*, pp. 152-162.

7 BRUN GABARDA, F.: *Artesonados mudéjares de Teruel en el extranjero*, Teruel, 2003, pp. 141-162; MERINO DE CÁCERES, J.M.: «El techo de la Casa del Judío en Norteamérica», *Teruel*, 74, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, pp. 142-165; MERINO DE CÁCERES, J.M.: «Siete techos aragoneses en Norteamérica», *Aragón Cultural*, 5 (1987), pp. 101-108; BORRÁS GUALIS, G.: «Arte medieval aragonés...», *op. cit.*, pp. 152-162.

8 BRUN GABARDA, F.: *Artesonados mudéjares...* *op. cit.*, pp. 21-42; BORRÁS GUALIS, G.: «Arte medieval aragonés...», *op. cit.*, pp. 152-162; MERINO DE CÁCERES, J.M.: «Siete techos aragoneses...», *op. cit.*, pp. 101-108; BORRÁS GUALIS, G.: «Arte medieval aragonés...», *op. cit.*, pp. 152-162.

9 BRUN GABARDA, F.: *Artesonados mudéjares...* *op. cit.*, pp. 43-88; BORRÁS GUALIS, G.: «Arte medieval aragonés...», *op. cit.*, pp. 152-162; MERINO DE CÁCERES, J.M.: «Siete techos aragoneses...», *op. cit.*, pp. 101-108; BORRÁS GUALIS, G.: «Arte medieval aragonés...», *op. cit.*, pp. 152-162.

ria, y fechado entre 1440-1445. Fue un regalo de *The Antiquarian Society* para el museo de Chicago documentado en el año 1911.<sup>10</sup>

Catalogados por el Museo como procedentes del Monasterio de Piedra, encontramos dos fragmentos de un retablo con escenas de la vida de San Cristóbal. En el primer fragmento (1962.964), la escena superior representa a San Cristóbal y la huida del demonio. En la escena inferior, San Cristóbal compareciendo ante el rey de Licia. En el segundo fragmento (1962.964) puede verse a San Cristóbal hablando con el Rey, con el milagro de Licia al fondo. En la escena inferior, el episodio del bautismo del converso.

Ambas piezas, de 156,2 x 92,1 cm, se atribuyen a Martín de Soria, y se encontraban en el Palacio Marycel, cerca de Sitges, antes de 1921, cuando pasaron a manos de Charles Deering. Estas pinturas y otras obras de la colección de Deering se dejaron en préstamo en el *Art Institute* en 1921.<sup>11</sup>

En el *Cleveland Museum of Art* ([www.clevelandart.org](http://www.clevelandart.org)), se expone una tabla con la escena de la Coronación de la Virgen referenciada como procedente de la iglesia de Rubielos de Mora (1947.208). Según la información proporcionada por el museo, formaba parte de la Colección del Conde de Asalto, de Madrid. Fue adquirido para la colección Brunner, de Nueva York, y comprado para el museo por el *Hanna Foundation* en 1948.<sup>12</sup>

Al *Denver Art Museum* llegó a parar la escena de la Anunciación, procedente de un retablo aragonés, atribuido al llamado Maestro de Retascón (K-1712). Juan Antonio Gaya Nuño ubica esta tabla en la colección *Jacques Seligmann and. Co.* de Nueva York. Posteriormente debió ser adquirida por la *Kress Foundation* ([www.kressfoundation.org](http://www.kressfoundation.org)) que la donó al Museo de Denver.<sup>13</sup> Mide 117,5 x 64,2 cm y al menos otra tabla del mismo retablo, que representa la escena del beso de Judas, puede verse en España, en el Museo de Arte de Cataluña.

En el *Philadelphia Museum of Art* (<http://www.philamuseum.org/>) procedente de la Iglesia de Santa María la Mayor de Tamarite de la Litera, se encuentra la tabla de San Miguel Arcángel (inv. 183), del pintor Juan Ximenez. Se conservan fotografías de este retablo en el archivo fotográfico de la casa Amatller de Barcelona. En el año 1917 pertenecía a la John G. Johnson Collection.<sup>14</sup>

En el mismo espacio, la *Gallery 205, European Art 1100-1500*, se puede contemplar un fragmento de un retablo catalogado como *Retablo de San Miguel del Maestro de Siresa*. La escena representada es la del milagro del castillo de Sant'Angelo (inv. 798). Mide 94 x 74 cm, aparece atribuida a la Escuela

10 W. AA.: *Year Book of the Antiquarian Society of the Art Institute of Chicago*, Chicago, 1924, p. 35; POST, Ch.R.: *A History of Spanish Painting*, op. cit., vol. VIII, pp. 378-380, fig. 169; GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, op. cit., p. 308, núm. 2703; *Paintings in The Art Institute of Chicago: A Catalogue of the Picture Collection*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1961, p. 420; CAMÓN AZNAR, J.: *Pintura medieval española*, en *Summa Artis*, 22, Madrid, 1966, p. 474; GUDIOL, J.: *Pintura medieval en Aragón*, op. cit., p. 83, núm. 273; BERG SOBRÉ, J.: *Behind the Altar Table: The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1502*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, p. 52, n. 12; y *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 2008, pp. 92-95.

11 VV. AA.: «Two Panels Illustrating the Legend of Saint Christopher», *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, 21, Chicago (1927), pp. 5-7; POST, Ch.R.: *A History of Spanish Painting*, op. cit., pp. 354-356, 368 y 378; GUDIOL, J.: *Pintura gótica*, en *Ars Hispaniae*, 9, Madrid (1953), p. 302; GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, op. cit., pp. 43 y 307, núms. 2679-2680; GUDIOL, J.: *Pintura medieval en Aragón*, op. cit., pp. 58, 83, núm. 280; MAÑAS BALLESTÍN, F.: *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, 1979, p. 134.

12 POST, Ch.R.: *A History of Spanish Painting*, op. cit., vol. IX, p. 759, y vol. X, p. 310.

13 GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, op. cit., pp. 272-273.

14 GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, op. cit., p. 214; NAVAL MAS, A.: *Patrimonio emigrado*, Huesca, Diario del Alto Aragón, 1999, p. 162; ALCOY, R. / PALOMARES, A.: «Arte gótico religioso en La Litera: pintura y escultura», *Comarca de la Litera*, Zaragoza, DGA, p.160.

Aragonesa, y datada en torno al año 1500. Pertenecía a la *John G. Johnson Collection* en el año 1917. No se ha encontrado ningún otro dato que pueda ayudar a establecer una procedencia más clara.<sup>15</sup>

Gracias al estudio de los datos proporcionados por el museo, conocemos la existencia de una tabla procedente de la iglesia de Santa María de Monzón (inv. 759). Representa la escena de la Virgen con el Niño acompañados por tres ángeles a cada lado, se atribuye al pintor Bernat Martorell y se data en 1437. En el citado año de 1917 también pertenecía a la colección de John G. Johnson.

Al pintor Miguel de Alcañiz se atribuye las escenas de la Dormición de la Virgen (inv. 757) y la Natividad (inv. 756) aunque no está clara su procedencia. En el Museo Provincial de Zaragoza también puede verse una tabla de este retablo, catalogado como de escuela aragonesa.<sup>16</sup>

Bajo el mismo epígrafe, y con la referencia más concreta de Miguel Ximénez y Martín Bernat, encontramos el fragmento de un retablo en el que se representa la escena de la Misa de San Gregorio (inv. 799).<sup>17</sup>

De procedencia aragonesa se cataloga el fragmento de otro retablo, de en torno a 1480, con la escena de la Resurrección de Cristo (1977-167-1041). Había sido propiedad de Bashford Decan antes de 1928. Posteriormente perteneció a Martine Harriet Decan, de Riverdale-on-Hudson, Nueva York, antes de 1941. Pasaría como herencia a Mary Alice Decan antes de 1950. Pudo ser comprado finalmente por Carl Otto Kretschmar von Kienbusch de Nueva York, desde cuya propiedad se legó al museo en 1977. Una fotografía de postal, anterior a 1928, muestra la obra colgada en una estancia de la residencia de Bashford.<sup>18</sup>

En la *University of Kansas, Spenser Museum of Art* (<http://www.spencerart.ku.edu/>), se expone la tabla del Martirio de Santa Catalina (1960.0069), realizada por Juan de la Abadía en torno a 1491. Mide 80 x 49,5 cm y procede del segundo piso de la calle izquierda del retablo de Santa Catalina de la iglesia de la Magdalena de Huesca. En el año 1913 el retablo del que procede esta tabla todavía se encontraba en la iglesia de la Magdalena de Huesca.<sup>19</sup> Gaya Nuño lo localizaba en New Haven (Connecticut), *Yale University Art Gallery*.<sup>20</sup>

Procedente de Puertomingalvo se expone el retablo de la Virgen y el Niño (32.207) de Pere Nicolau. Es una obra de 3,96 x 2,88 m, semejante a la tabla de Rubielos de Mora, pero con participación del taller. En el año 1928, figuró en la Exposición Internacional de Barcelona, como perteneciente a la colección Rómulo Bosch.<sup>21</sup>

En *Los Angeles County Museum of Art* (<http://www.lacma.org/>) se considera como de escuela aragonesa un retablo medieval de buena factura. Es un tríptico con escenas de la vida de San Jorge (50.28.8). Se data entre 1425-1450 y procede de la *William Randolph Hearst Collection*.

De la escuela de Andrés Marzal de Sas (49.32.1) conserva una tabla de un antiguo retablo de 170,82 x 71,12 x 21,59 cm con la representación de San Miguel expulsando al demonio. Pertenecía a la colección del doctor Armand Hammer, quien en 1949 la regaló al museo.<sup>22</sup>

15 GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, op. cit., p. 305.

16 POST, Ch.R.: *A History of Spanish Painting*, op. cit., vol. III, p. 66.

17 POST, Ch.R.: *A History of Spanish Painting*, op. cit., vol. VIII, pp. 1 y 182.

18 POST, Ch.R.: *A History of Spanish Painting*, op. cit., vol. VIII, pp. 238 -240, fig. 106.

19 ARCO, R. del: *Catálogo Monumental de España*, Huesca, Madrid, 1962, p. 136. LACARRA DUCAY, M.C.: «Pintura gótica en el Alto Aragón», en *Signos*, Huesca, 1993, p. 185.

20 Gaya Nuño la localiza en New Haven (Connecticut), *Yale University, Art Gallery*. GAYA NUÑO, J.A.: «Retablo de Santa Catalina», en *La Campana de Huesca*, año II, núm. 38,2 (7 de octubre de 1894).

21 GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, op. cit., ficha 2038.

22 GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, op. cit., p. 302.



Una de las joyas, del arte y de la historia de Aragón, un ejemplar del texto legal conocido como Vidal Mayor, se conserva también en la ciudad de Los Ángeles, concretamente en *The Getty Center*. Fue adquirido en subasta en el reciente año de 1983.<sup>23</sup>

En el *Museo de Grand Rapids*, Michigan, se conserva un fragmento del retablo de la Capilla de Don Juan de Lobera de Santa María del Pilar de Zaragoza, pintado por Martín Bernat en colaboración con Bartolomé Bermejo entre 1477 y 1479. Sería la tabla principal, dedicada a la Virgen de la Misericordia.<sup>24</sup>

En el *Joslyn Art Museum* (<http://www.joslyn.org/>) puede verse un fragmento del conjunto de pintura mural que decoraba el interior de la iglesia de San Fructuoso de Bierge (Huesca) realizado entre 1275 y 1300. En la escena, aparece San Juan Evangelista en su destierro en la isla de Patmos.

Este fragmento es uno más de los que se encuentran dispersos en varias colecciones y museos. El conjunto de pintura mural fue arrancado de su soporte original y ahora se custodia en el Museo de Arte de Cataluña, en Nebraska, Toronto, Nueva York. También hay fragmentos en colecciones privadas.<sup>25</sup>

No conocemos las circunstancias por las que esta obra salió de su iglesia parroquial en Aniés, pero en la actualidad pertenecen a la Colección Schinasi, de Nueva York. Nos referimos a los fragmentos del retablo realizado sobre 1486 para esta iglesia parroquial oscense por Juan de la Abadía el viejo.<sup>26</sup>

Sin duda, en la *Hispanic Society of America* (<http://www.hispanicsociety.org/>), existen más obras de arte aragonesas de las que podemos ver o consultar, y que saldrán a la luz tras culminar el proceso de revisión de sus fondos, actualmente en curso. Con todo, se han localizado dos obras curiosas. Una es un bargeño o escritorio catalogado dentro del Renacimiento aragonés y fechado entre los años 1575-1600.<sup>27</sup> La segunda es un pequeño retablo portátil, de madera de boj, que abierto mide 24,6 x 31,5 cm, atribuido al círculo de Gabriel Joly.

En el *Metropolitan Museum of Art* ([www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)) se exponen las tapas del Evangelario de la reina Felicia (17.190.134), otra de las joyas aragonesas emigradas en Estados Unidos. En 1892 se encontraban en la catedral de Jaca. Pudieron pasar al monasterio de Benedictinas de Jaca. La siguiente referencia se sitúa en París, en la colección Charles Stein, luego en la de Sir Thomas Gibson Carmichael. En el año 1902 se subastaron en *Christie's*, siendo compradas por Heyman. Luego las vendió a G. Brauer, a quien las adquirió John Pierpont Morgan, por 460.000 francos el 6 de julio de 1906. Como podemos ver, lo más granado de la compra-venta de objetos artísticos de la Europa del momento. Finalmente, este coleccionista las donó en 1917 al Museo Metropolitano.<sup>28</sup>

23 VV. AA.: *Vidal Mayor, un libro de fueros del siglo XIII*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca / Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1989; PÉREZ MARTÍN, A.: «La primera codificación oficial de los Fueros de Aragón: las dos compilaciones de Vidal de Canellas», en *Glossae. Revista de Historia del Derecho Europeo*, 2, Murcia, Universidad de Murcia (1989-1990), pp. 9-80.

24 LACARRA DUCAY, M.C.: *Pintura gótica aragonesa en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2004, pp. 79-80.

25 ARCO, R. del: *Catálogo Monumental...* op. cit., p. 214; GUDIOL, J.: *Pintura medieval en Aragón*, op. cit., pp. 37-138; GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, op. cit., pp. 111-112; NAVAL MAS, A.: *Patrimonio emigrado...*, op. cit., pp. 42-48.

26 LACARRA DUCAY, M.C.: *Pintura gótica aragonesa...*, op. cit., p. 55; NAVAL MAS, A.: *Patrimonio emigrado...*, op. cit., pp. 21-23.

27 Existe otra pieza similar en el Museo Franz Mayer de Ciudad de México también catalogada como aragonesa.

28 BRECK, J.: «The Spanish ivories of the XI and XII centuries in the Pierpoint Morgan Collection», *American Journal of Archaeology*, 11 series, vol. XXIV, Boston (Massachusetts), Archaeological Institute of America, 1920, p. 223; ZAPKE, S.: «Manuscritos litúrgicos de la Diócesis de Jaca-Huesca fuera de Aragón», en *Signos*, Huesca, pp. 133-135. NAVAL MAS,

Peor es lo que ocurre con el fragmento de pintura mural de la iglesia de San Fructuoso de Bierge, antes citada, y que representa a San Juan y el filósofo (50.162), ya que en la actualidad no se encuentra expuesto, sino en los almacenes del museo.<sup>29</sup>

Otra obra importante es la tabla que representa a la Virgen Dolorosa (52.35), habitualmente considerada como una de las cinco que pertenecían al banco del retablo de San Martín de Riglos. La escena de San Martín partiendo su capa se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, la Crucifixión en la *National Gallery* de Londres, la Visión de la Virgen en la Fundación Barnes, Merion, Pensilvania, y la Muerte de la Virgen en la *Pinacoteca Nazionale*, Bolonia. No obstante existen investigadores que piensan que esta tabla no procede realmente de ese retablo.<sup>30</sup>

Pertenecería a Tomás Harris, en Londres, luego, en 1932 a Adam Paff en New York y a Joseph Brummer, New York, 1932. Entre 1932 y 1946 pertenecería a Mr. and Mrs. Walter C. Baker, y finalmente a Walter C. Baker de New York, quien la donó al museo en 1952.

En el Metropolitan se conservan otras obras aragonesas excepcionales como el plato de cerámica con la decoración de las armas de la familia turolense Sánchez Muñoz. Se desconoce el procedimiento por el cual esta pieza turolense acabó formando parte de esta colección americana.<sup>31</sup>

Muy conocido también es el caso del altar, predela y zócalo del Arzobispo Don Dalmau de Mur (16,79) procedente de la Capilla del Palacio Arzobispal de Zaragoza, que se puede ver en la sección *The Cloisters del Metropolitan*. Vendido por el arzobispo de Zaragoza, en 1909 era propiedad de J. Pierpont Morgan. En 1914, se encontraba en la Fundación Frederick C. Hewitt. Finalmente, fue regalado al museo por Emile Pares en 1916.<sup>32</sup>

En una posición preeminente en una de las grandes salas de arte medieval del Metropolitan, se encuentra un retablo de la Virgen, atribuido al Maestro de Morata (41.190.28a-d). La escena central con la Virgen con el Niño, la Coronación de la Virgen en la tabla superior de la calle central, la Anunciación y Nacimiento en la calle lateral izquierda, y la Epifanía y Resurrección de Cristo en la calle lateral derecha.

Fue propiedad de Jacques Seligmann, Nueva York, hasta 1917. Vendido a George y Florence Blumenthal, Nueva York (en su propiedad desde 1917 hasta su muerte en 1941). En 1941 fue donado al museo.<sup>33</sup>

Finalmente cabe citar una tabla con la escena de la Resurrección de Cristo (1982.60.40) atribuida a la Escuela Aragonesa de pintura medieval. Perteneció a Sir Frederick Lucas Cook en 1901, siendo heredado por su hijo. Propiedad de Sir Herbert Cook, Frederick, Doughty Cámara, y su nieto, Sir Francis Ferdinand Maurice Cook, quien lo vendió en 1958. La venta se realizó en *Sotheby's*, Lon-

A.: «Evangeliario de Jaca, en Nueva York», *Cuadernos Altoaragoneses*, 190 (16 de junio de 1991); BORRÁS GUALIS, G.: «Arte medieval aragonés...», *op. cit.*, pp. 152-162.

29 GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, *op. cit.*, pp. 111-112. NAVAL MAS, A.: *Patrimonio emigrado...*, *op. cit.*, pp. 42-48.

30 NAVAL MAS, A.: *Patrimonio emigrado...*, *op. cit.*, pp. 140-146.

31 VV. AA.: *Operis Terre Turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel*, Teruel, Museo de Teruel, 2002.

32 JANKE, S.R.: «The Retable of Don Dalmau de Mur y Cervelló from the Archbishop's Palace at Saragossa: A Documented Work by Franci Gomar and Tomás Giner», *The Metropolitan Museum Journal*, 18 (1983), pp. 65-80; BARNET, P. / WU, N.: *The Cloisters, Medieval Art and Architecture*, Nueva York, Yale University Press, 2005, pp. 131-132; BORRÁS GUALIS, G.: «Arte medieval aragonés...», *op. cit.*, pp. 152-162.

33 RUBINSTEIN-BLOCH, S.: «Paintings—Early Schools», *Catalogue of the Collection of George and Florence Blumenthal*, 1, París, 1926, s.p.; POST, Ch.R.: «The Aragonese School in the Late Middle Ages», *A History of Spanish Painting*, vol. VIII, Cambridge (Massachusetts), 1941, 2ª parte, pp. 402 y 404, fig. 182.



dres, el 25 de junio de 1958. Posesión del Sr. y la Sra. Jack Linsky, Nueva York (hasta 1980) y de la *Jack and Belle Linsky Foundation*, Nueva York, desde la que se dona al museo en 1982.<sup>34</sup>

En la *Nathan Ottinger collection de New York*, las tablas de Santa Bárbara y San Juan Evangelista del retablo del Maestro de Riglos. El itinerario de esta obra comienza el Londres, donde pertenecía a Tomas Harris, y fue vendida a Adam Paff, de Nueva York, en 1932. Ese mismo año aparece como propiedad de Joseph Brummer también de Nueva York. En 1946 pertenecería a Walter C. Baker, que la donó al museo en 1952.<sup>35</sup>

En la *Barnes Foundation de Merion*, Pennsylvania (<http://www.barnesfoundation.org>), encontramos otra pieza del ya citado retablo del Maestro de Riglos. En este caso se trata de la escena de San Martín y la visión de la Virgen. Tiene las mismas medidas que la tabla de la Virgen Dolorosa (47,6 x 40,3cm).<sup>36</sup>

De la misma fundación son la tabla de Santa Catalina, atribuida a Blasco de Grañén (BF842) y la escena de Santa Catalina de Alejandría ante el Emperador, atribuida a Nicolás Solana (BF872).

En el *Carnegie Museum of Art de Pittsburgh* (<http://web.cmoa.org>) se custodia una tabla consignada como de escuela aragonesa y atribuida a Miguel Alcañiz, con la escena de la Crucifixión (64.11.14). Es una pieza de 72 x 34 cm, panel derecho de un díptico. El panel izquierdo, en la actualidad se encuentra en una colección privada, representa a la Virgen y el Niño entronizados. Fue legada al museo por Howard A. Noble, pero no existen otros datos que puedan explicar mejor la adscripción aragonesa de la obra.

En el *Art Museum de la Princeton University* (<http://artmuseum.princeton.edu>), puede verse la escena de la Entrada de Cristo en Jerusalén (y1963-60), fragmento de un retablo atribuido al Maestro de Perea, donación de Emmet John Hughes.

También una escena de Santa Engracia, atribuida al Maestro de Armisén, escuela aragonesa (y1960-32). Esta, fue donada por la Fundación *National Forge Foundation* a instancias de Duane Wilder en 1951.

Además, hay una tabla procedente de un retablo de Calatayud, con la escena de San Miguel Arcángel pesando las almas (y1936-3). Dicho retablo se pintaría por Juan Rius y Domingo Ram, y la tabla central se encuentra en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

En el *City Art Museum de Saint Louis* (<http://www.slam.org>), encontramos un autorretrato de Francisco de Goya (14.28) que procedería del Casino de Zaragoza. Mide 62 x 42 cm, y habría sido realizado hacia 1776-1778. Posteriormente pasaría a la propiedad de Don Carlos Haes, de Madrid, de las colecciones Bohler de Munich, de Gimpel y de Wildenstein de París.

En el *San Diego Museum of Art* (<http://www.sdmart.org>), se encuentra otra de las tablas pertenecientes al retablo de Santa Engracia procedente de la iglesia de Santa María de Daroca. La escena representada es la del arresto de Santa Engracia (1941:101). Perteneció a las colecciones Garet, de Lille, y Walters, de Baltimore. Ingresó en el museo en el año 1941.<sup>37</sup>

En el *Fine Arts Museums of San Francisco*, se ubican las escenas de la aparición de Cristo a María Magdalena y la Resurrección de Cristo (61.44.28), atribuido a la escuela aragonesa del siglo XV. Fue donada al museo por la *Samuel H. Kress Foundation*.

34 BROCKWEL, M.W.: *A Catalogue of the Paintings at Doughty House, Richmond, Et Elsewhere in the Collection of Sir Frederick Cook, Bt., visconde de Monserrate*, 3, London, 1915, p. 42, no. 423, il. p. 40. POST, CH.R.: «The Catalan School in the Late Middle Ages», *A History of Spanish Painting*, vol. VII, Cambridge (Massachusetts), 1938, 1ª parte, p. 170, fig. 40A.

35 NAVAL MAS, A.: *Patrimonio emigrado*, op.cit., pp. 140-146.

36 NAVAL MAS, A.: *Patrimonio emigrado*, op. cit. pp. 140-146. LACARRA DUCAY, M.C.: *Pintura gótica aragonesa...*, op.cit., pp. 42-43.

37 GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, op. cit., p. 111. BORRÁS GUALIS, G.: *Arte medieval aragonés...*, op. cit., pp. 152-162.

En el *Seattle Art Museum Downtown* (<http://www.seattleartmuseum.org>), se expone una imagen de la Virgen con el Niño (63.49), en cuya ficha catalográfica aparece como de mediados del siglo XII y de procedencia jaquesa. Sus medidas son 57,15 x 32,39 x 22,23 cm. No ofrece ningún otro tipo de información, sólo que llegó al museo desde la *Eugene Fuller Memorial Collection*.

Fuera de los museos y colecciones conocidos, también hay otras obras cuyos últimos datos las ubican en Estados Unidos, pero no se sabe con certeza su localización actual. Así, en la *Philbrook Art Center de Tulsa*, Oklahoma se conservaba un retablo de San Miguel atribuido a Juan de la Abadía, y procedente de la iglesia de Bagüeste. Fue vendido por Raimundo Ruiz a *Clarke Galleries* de Nueva York. En mayo de 1924 fue subastado, pasando a la propiedad de William Randolph Hearst. Posteriormente, en 1942, fue adquirido por el *Philbrook Museum of Art de Tulsa*, Oklahoma. Subastado en 1994 en la Sala *Christie's* de Nueva York, fue adquirido por un particular.<sup>38</sup>

El retablo de San Bartolomé de la Iglesia parroquial de Capella, pintado por Despallargues salió de la parroquial en circunstancias desconocidas antes de 1903. En ese año ya estaba en manos de Salvador Sampere Miquel. La última referencia conocida es que estaba en la *Marie Sterner Gallery* en 1942.<sup>39</sup>

El retablo de San Sebastián y San Julián, de la iglesia parroquial de Perarrúa, atribuido a Pedro Despallargues fue comprado en 1924 por la *Spanish Art Gallery* de Londres (Lionel Harris) con permiso del Obispo de Barbastro. Posteriormente por el *Fitzwilliam Museum*, donde se encontraba en 1938. Se subastó en el año 1959 por la *Sotheby's* de Londres, momento en el que un comprador anónimo lo adquirió, pudiendo ser americano (J.K. Betts).<sup>40</sup>

Las tablas de San Pedro, San Miguel y Santa Engracia de la iglesia parroquial de Marcén (Huesca), atribuidas a Juan de la Abadía, se encontrarían en 1945 en una colección privada de Palm Beach, Florida.<sup>41</sup>

En el año 1913 el retablo del que procede esta tabla que representa al Padre Eterno, se encontraba en la iglesia de la Magdalena de Huesca. Ricardo del Arco lo fotografió (*Catálogo Monumental de España. Huesca*, Madrid, 1962, p. 136.), imagen que se reproduce en el trabajo de Naval (Patrimonio emigrado... p. 85). La última referencia la sitúa en New Haven, *Yale University, Art Gallery*.<sup>42</sup>

En la Colección Lady Lever, de Port Sunlight, una escena del Nacimiento de la Virgen atribuida al Maestro de Retascón.<sup>43</sup>

En la Colección Walter R. Hovey, de Pittsburgh, la Presentación de la Virgen del Maestro de Retascón que antes había estado en la Colección Demotte, de París; después de la de *Seligmann, Rey and Co.* de Nueva York.<sup>44</sup>

38 POST, Ch.R.: *A History of Spanish...*, op. cit., vol. VIII, p. 465; *Christie's Catalogue*, New York (10 de junio de 1994), p. 43, lot. 48; GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, op. cit., p. 101; NAVAL MAS, A.: *Patrimonio emigrado*, op. cit., pp. 30-32.

39 POST, Ch.R.: *A History of Spanish Painting*, op. cit., vol. IX, p. 857, fig. 365. NAVAL MAS, A.: *Patrimonio emigrado*, op. cit., pp. 58-59.

40 CONSTABLE, W.G.: *The Burlington Magazine*, XLI (1922), p. 1922, lám. XXIV; CONSTABLE, W.G., *Catalogue of Pictures in the Marlay Bequest*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1927, p. 62; POST, Ch.R.: *A History of Spanish Painting*, op. cit., vol. VII, pp. 248-253; CAMÓN AZNAR, J.: «Pintura medieval española», en *Summa Artis*, XXII, Madrid, 1966, p. 401; NAVAL MAS, A.: *Patrimonio emigrado*, op. cit., pp. 135-136.

41 ARCO, R. del: *Catálogo Monumental...*, op. cit., p. 388; POST, Ch.R.: *A History of Spanish Painting*, op. cit., vol. VIII, p. 452; *Sotheby's catalogue*, New York (15 de noviembre 1945); NAVAL MAS, A.: *Patrimonio emigrado*, op. cit. p. 118.

42 GAYA NUÑO, J.A.: «El Retablo de Santa Catalina», *La Campana de Huesca*, año II, núm. 38 (7 de octubre de 1894); ARCO, R. del: *Catálogo Monumental...*, op. cit., p. 136; LACARRA DUCAY, M.C.: «Pintura gótica en el Alto Aragón», en *Signos*, Huesca, 1993, p. 185; BROWN, E. (ed.): *Handbook of the Collection: Helen Foresman Spencer Museum of Art. Lawrence, Kansas*, Spencer Museum of Art / The University of Kansas, 1978; STOCKSTAD, M. (ed.): *The Handbook of the Museum of Art. Lawrence, Kansas*, The University of Kansas, 1962.

43 GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, op. cit., pp. 272-273.

44 POST, Ch.R.: *A History of Spanish Painting*, op. cit., vol. V, p. 278.



En la Colección Bickerton de Nueva York se conservaba la tabla de San Joaquín y Santa Ana expulsados del templo, del Maestro de Retascón.

Un fragmento del conjunto de pintura mural que decoraba el interior de la iglesia de San Fructuoso de Bierge (Huesca), con el tema del Asesinato del Emperador Domiciano, se conservaba en una colección particular de Nueva York.

El retrato de Juanita Moya de Mazarredo, de Francisco de Goya, realizado hacia 1787, y procedente de la colección Antonio de Mazarredo, de Zaragoza, se conservaba en Nueva York. Colección Havemeyer.<sup>45</sup>

Finalmente, citaremos la escena de la Visión de San Martín, del Maestro de San Quirce, procedente de San Martín de Riglos (Huesca), que se encontraba en la *Barnes Foundation de Merion* (Pensilvania).<sup>46</sup>

45 MAYER, A.: *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928, núm. 343.

46 GAYA NUÑO, J.A.: *La pintura española...*, *op. cit.*, ficha 2546.

# 26

MARÍA DEL CARMEN LACARRA DUCAY

Universidad de Zaragoza

**Dos tablas góticas  
del pintor darocense  
Martín del Cano  
en el Museo Diocesano  
de Zaragoza**

En el Museo Diocesano de Zaragoza se exponen dos pinturas realizadas al temple sobre tabla pertenecientes a un mismo retablo que proceden de la iglesia parroquial de Villafeliche (Zaragoza).<sup>1</sup> La localidad de Villafeliche, de ocupación mayoritariamente morisca durante la Baja Edad Media, fue un importante centro de fabricación de pólvora, cuya elaboración era la principal industria de su población, documentada desde comienzos del siglo XVII hasta que sus Reales Fábricas se mandaron desmontar por el gobierno central en el año 1831.<sup>2</sup> Otra actividad popular fue la de la alfarería (*alfareros* y *vajilleros*) cuya primera actividad arranca, cuando menos, del siglo XVI.<sup>3</sup>

La iglesia parroquial, de la advocación de san Miguel Arcángel, es un edificio de notable tamaño que pertenece al siglo XVII. Sustituye, sin duda, a uno más antiguo de origen medieval, al que pudo pertenecer el retablo mayor gótico del que formaban parte las tablas que aquí se analizan.<sup>4</sup>

A comienzos de los años ochenta del siglo pasado las dos pinturas se encontraban en la casa parroquial de la citada villa, donde pudo verlas por primera vez, en muy mal estado de conservación, la autora de estas líneas. Pasado algún tiempo fueron objeto de una cuidadosa restauración que permitió la recuperación de su belleza primitiva, siendo trasladadas, por razones de seguridad, al Palacio Arzobispal de Zaragoza, lugar en el que han permanecido hasta su reciente ingreso en el Museo Diocesano.

Ambas son de similares proporciones y sin duda formaban parte del cuerpo del retablo mayor de la parroquia, de la advocación de San Miguel Arcángel, como se deduce por su iconografía. En la

1 Villa con Ayuntamiento de la provincia de Zaragoza de la que dista 94 kilómetros, de la diócesis de Zaragoza. Situada a la derecha del río Jiloca, entre dos elevados cerros sobre un terreno escarpado. Confina el término al norte con Montón y Miedes; al este con Murero; al sur con Atea, y al oeste con Atea y Montón. Perteneció a la Comarca de la Comunidad de Calatayud, lindante con la del Campo de Daroca.

2 MADRIZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. T. XVI, 1850, pp. 125-126. También ÁLVARO ZAMORA, I.: «La alfarería y producción de pólvora en Villafeliche (Zaragoza): su interrelación y proyección hacia América (Nueva España)», *Artígrama*, 5 (1988), pp. 167-183.

3 *Los alfareros-vajilleros de Villafeliche se relacionaron además con las Reales Fábricas de Pólvora, al producir para ellas los recipientes que precisaban algunos de sus envasados e incluso algunos otros útiles necesarios en su proceso de producción*. Obra citada, p. 169. Y también, de la misma autora: «Inventario de moriscos de Villafeliche en 1609: su condición social, localización de las viviendas, tipología y distribución interior y ajuar», *Artígrama*, 2 (1985), pp. 95-109.

4 ABBAD RÍOS, F.: *Catálogo Monumental de España, Zaragoza*, Madrid, 1957, pp. 539-541.



parte alta de las tablas quedan vestigios de su mazonería original, en madera dorada finamente tallada.

San Miguel, el más popular de todos los arcángeles, es también el que tiene una personalidad más definida. Es el caudillo de las milicias celestiales y también el encargado de pesar las almas de los muertos en una balanza para calibrar sus culpas en el día del Juicio Universal. Es también quién en el *Apocalipsis* (12, 13-17) salva a la Mujer que acaba de parir, símbolo de la Virgen y de la Iglesia, combatiendo contra el dragón de siete cabezas. Numerosas corporaciones y cofradías estaban bajo su patronato, basado en sus atributos iconográficos: la espada y la balanza.<sup>5</sup>

En la primera pintura se representa *La Batalla de San Miguel contra los ángeles rebeldes* (79 x 58 cm).

El tema se ha tomado del *Apocalipsis* (12, 7-9):

*Hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles, y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamada Diablo o Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra, y fue precipitado en la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados.*

San Miguel se representa como guerrero o condestable de las milicias celestiales (*princeps militiae angelorum*) dirigiendo a pie el combate contra los ángeles rebeldes a los que precipita en el abismo, secundados por dos parejas de ángeles fieles con vestiduras blancas que toman parte en la batalla. Se muestra sobre un suelo de rocas agrietadas, luce armadura como soldado de la primera mitad del siglo XV, lleva manto de color encarnado sobre los hombros, y se protege con un escudo de perfil recortado blasonado con una cruz del mismo color. En su mano derecha tiene una lanza que clava en el cuerpo vencido de Lucifer en figura de fantástico dragón, con cuernos, rabo, garras y alas de murciélago.

Su extrema fealdad contrasta con la juvenil belleza del arcángel, de melena dorada que sujeta en la frente con una diadema cruciforme, y grandes alas a la espalda de plumas multicolores.

En la segunda pintura se muestra *El Milagro de la aparición de San Miguel arcángel en el monte Gargano* (79,5 x 58 cm), según se describe en la *Leyenda Dorada*.<sup>6</sup> Este tema, que relata la primera aparición milagrosa de San Miguel, está particularmente presente en el arte de la Corona de Aragón de finales de la Edad Media.

*En el año 490 vivía en Siponto un hombre llamado también Gargano. Según unos libros este hombre tomó su nombre del monte vecino; y, según otros, fueron las gentes quienes dieron al monte el nombre del mencionado varón. Este hombre era dueño de muchísimos rebaños de ovejas y de numerosas manadas de bueyes. Un día uno de sus toros se apartó de la boyada, que pacía por las laderas de la montaña y, descarriado, fue a dar a la cumbre de la misma. El dueño de la res, al llegar a casa el conjunto de sus bueyes, contarlos y advertir que faltaba uno, reunió a buen número de sus criados, salió en su compañía al campo en busca del animal y, después de haberlo buscado cuidadosamente por los parajes más intrincados, lo hallaron al fin en la cima del monte, justamente a la entrada de una cueva. Gargano, que se hallaba indignado por el proceder del descarriado toro que había tenido la osadía de separarse del resto de la manada, al verlo, disparó contra él una flecha envenenada. La flecha salió del arco, pero, antes de llegar a donde iba dirigida, el viento modificó su curso de tal manera que fue a clavarse en el arquero que la había disparado.*

5 REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. I, vol. 1, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pp. 67-76 (París, P.U.F., 1957).

6 SANTIAGO DE LA VORÁGINE: *La leyenda Dorada*, vol. 2 (fray José Manuel MACÍAS, trad.) Madrid, Alianza, 1972, cap. CXLV, p. 621.

fig. 1. Retablo de la Virgen con el Niño. Iglesia parroquial de Retascón, Zaragoza (fot. Archivo Mas).



*Este hecho produjo extraordinaria impresión entre los habitantes de la ciudad, algunos de los cuales acudieron al obispo y le preguntaron qué interpretación podría darse a tan extraño fenómeno. El obispo ordenó a sus diocesanos que ayunaran durante tres días seguidos y pidieran a Dios que se dignara darles a conocer el significado de tan insólito suceso. Al término de aquel triduo de rogativas san Miguel se apareció al obispo y le dijo: —Quiero que sepáis que la flecha se volvió contra quien la había disparado y le hirió, porque así lo dispuse yo, que soy el arcángel Miguel, y he decidido morar en este lugar de la tierra y ampararos con mi protección. Yo hice que el animal se descarriara y que la flecha retrocediera, para daros ocasión de que os enterarais de que soy el vigilante y custodio de esa cueva que hay en la cima del monte.*

*Tras esta manifestación del arcángel, el obispo y los habitantes de la ciudad subieron en procesión hasta la cumbre de la montaña, llegaron hasta la entrada de la cueva, pero no pasaron más adelante, sino que se quedaron frente a ella prostrados reverentes en oración.*

Se representa al ganadero Gargano, elegantemente ataviado a la moda del gótico internacional,<sup>7</sup> que acaba de disparar con su arco una flecha contra un toro escapado de su rebaño que le contempla desde una escarpada montaña a la puerta de una cueva. El pintor ha elegido el momento en que la flecha invierte su dirección y se clava en el ojo izquierdo de Gargano ante el asombro de

7 SIGÜENZA PELARDA, C.: *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, pp. 162-165.



fig. 2. *Resurrección de Cristo y Aparición de Cristo a María Magdalena.* Museo Diocesano, Zaragoza (fot. Luis Pomarón).

todos sus acompañantes. El suceso tiene lugar al aire libre con un paisaje montañoso poblado de árboles entre los que se encuentran unos bueyes.

Este suceso extraordinario de la aparición de San Miguel Arcángel habría sucedido en la Puglia hacia el año 557, y reflejaría un episodio de la batalla que habría enfrentado a los Napolitanos *paganis adhuc ritibus oberrantes* con los Sipontinos y Beneventinos cristianos y su obispo, llamado Lorenzo, que habrían resultado vencedores merced a la intervención del arcángel San Miguel. Esta tradición legendaria apoya el hecho de que en la segunda mitad del siglo VI fuera consagrado en la cima gargánica, promontorio rocoso situado a orillas del Adriático, un santuario en honor del Arcángel que, con el tiempo, se convertiría en el lugar de peregrinación más célebre de la Italia meridional.<sup>8</sup>

Estas dos pinturas pertenecen a un pintor de la primera mitad del siglo XV residente en la ciudad de Daroca (Zaragoza) que hasta ahora se identificaba con el apelativo de *Maestro de Langa* por el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Pedro Pontifice de la localidad zaragozana de Langa del Castillo, en la comarca de Campo de Daroca, según denominación dada por el profesor Chandler R. Post.<sup>9</sup>

El retablo de Langa del Castillo, recientemente restaurado por la Diputación Provincial de Zaragoza, es una obra grandiosa por sus proporciones, constituida arquitectónicamente con un banco de sie-

8 PETRUCCI, A.: «Aspetti del culto e del peregrinaggio di S. Michele arcangelo sul monte Gargano», en *Peregrinaggi e culto dei santi in Europa fino alla 1ª Crociata*, Todi, Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità medievale, 1963, IV, pp. 145-180.

9 *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1934, vol. V, p. 304, y también, vol. IX, 1947, pp. 778-783.

te casas, cuerpo de cinco calles, de tres pisos cada una, y ático o coronamiento de dos pisos superpuestos.<sup>10</sup> La mazonería dorada se enriquece con cuatro entrecalles que enmarcan la calle central y los costados del retablo, decoradas con figuras erguidas de profetas, sibilas y apóstoles.

En el banco, de izquierda a derecha del observador, se representan escenas de la Pasión y muerte de Cristo: Prendimiento o beso de Judas, Pilatos lavándose las manos, Flagelación, espacio vacío que contuvo el sagrario, Vía Crucis o Camino del Calvario, Lamentaciones ante Cristo muerto depositado al pie de la cruz, y Resurrección de Cristo.

En el cuerpo del retablo las escenas situadas en el lado izquierdo del observador se dedican a la Leyenda de San Pedro, tomando como fuente de inspiración el Nuevo Testamento, los Evangelios Apócrifos y la Leyenda Dorada de Jacobo de Vorágine.

El relato se inicia por el piso de arriba, con la vocación de Simón Pedro o llamada de Cristo a San Pedro cuando pescaba con su hermano Andrés en el mar de Galilea (Mateo, 4, 18), que se combina con la escena de Jesús andando sobre las aguas (Mateo, 14, 24-32). Y el encuentro de Pedro con Cristo cargado con la cruz auestas en la Vía Appia, a quien pregunta: *¿Señor, donde vas?* Y Cristo responde: *A Roma, para hacerme crucificar una segunda vez*. Continúa en el piso de en medio, cuando San Pedro, que había sido encarcelado en Jerusalén por orden de Herodes Agripa, recibe la visita de un ángel que se introduce de noche en su celda para liberarle milagrosamente (Hechos, 12, 3-11), y después, cuando San Pedro en Roma es conducido en presencia del emperador Nerón para ser interrogado por los jueces. Concluye en el piso inferior con San Pedro arrodillado mientras contempla cómo los verdugos yerguen la cruz para martirizarle y, luego, con la crucifixión de San Pedro con la cruz invertida a petición suya.

Y las que se encuentran en el lado derecho, las dos del piso superior incluyen las últimas esce-



fig. 3. *San Pedro Pontífice*, retablo de San Pedro. Iglesia parroquial de Langa del Castillo, Zaragoza (fot. Archivo Mas).

10 LACARRA DUCAU, M<sup>o</sup>C.: «Retablo de San Pedro Pontífice», *Joyas de un Patrimonio. Restauraciones de la Diputación Provincial de Zaragoza (2003-2011)*, Zaragoza, 2012, pp. 39-46.



nas posteriores a la muerte de San Pedro, como su descenso de la cruz y su entierro por los discípulos. Y las cuatro pinturas restantes se dedican a la vida de la Virgen María: las del piso intermedio representan la Anunciación a María y el Nacimiento de Cristo; las del piso inferior, la Virgen de la Misericordia o *Mater omniun* y la Epifanía o Adoración de los Reyes Magos a Jesús niño.

La calle central está presidida por una grandiosa imagen de San Pedro Pontífice entronizado, revestido de los atavíos pontificales, que tiene una llave, su atributo habitual, en la mano derecha, y el libro de los evangelios en la izquierda. Encima, en el segundo piso, hay una composición dedicada a Cristo resucitado en posición erguida que sale del sepulcro con el torso desnudo y las heridas de su pasión patentes en su anatomía. Luce corona de espinas y tiene detrás la cruz de la crucifixión. Es el tipo iconográfico conocido como Cristo *Varón de Dolores* o *Cristo Piedad* que alcanzó una notable popularidad en la Europa cristiana durante la Baja Edad Media. Le flanquean la Virgen María y Juan evangelista, asociados al sufrimiento de Cristo en la Cruz, a quien contemplan conmovidos por su dolor.<sup>11</sup> Y como punta o coronamiento del retablo, se encuentra el Calvario, con Cristo crucificado de tres clavos, acompañado por María Dolorosa, Juan evangelista, María Magdalena y las otras mujeres, transidos de dolor, entre otros testigos.

De acuerdo con las noticias de que se dispone, su autor se puede identificar con Martín del Cano, pintor de retablos documentado en la ciudad de Daroca desde 1411.<sup>12</sup> Es a este mismo maestro al que hay que atribuir además el grandioso retablo de San Miguel arcángel que presidía la capilla mayor de la iglesia parroquial de San Miguel de Daroca y que en 1933 fue trasladado a la Basílica de Santa María de los Sagrados Corporales, actualmente iglesia parroquial, y colocado en la cuarta capilla del lado derecho o de la epístola, próxima a la cabecera, donde se encuentra hoy.

Pintado al temple sobre tabla se constituye con un banco de siete casas cuerpo de cinco calles de tres pisos cada una y ático o coronamiento. La mazonería se enriquece con cuatro entrecalles que enmarcan la calle central y los costados del retablo, decoradas con pinturas de ángeles y santos.

En el banco de izquierda a derecha del observador se representan los cuatro evangelistas, Lucas, Juan, Marcos y Mateo, ante sus respectivos escritorios y el recado de escribir propio de los autores de la primera mitad del siglo XV, acompañados en cada extremo por los apóstoles Pablo y Pedro. Hay que hacer notar la pervivencia, en el centro del banco, del tabernáculo original del retablo, magnífica obra de carpintería gótica en madera dorada.

En el cuerpo del retablo las escenas situadas en el lado izquierdo del observador se dedican a la Leyenda de San Miguel Arcángel, tomando como fuente de inspiración el Apocalipsis y la Leyenda Dorada. Comenzando por el piso de arriba, y de izquierda a derecha, se encuentran: Milagro de la Aparición de San Miguel en el Monte Gargano, Batalla de San Miguel contra los ángeles rebeldes, San Miguel armado caballero como general de los ejércitos por Cristo, Aparición de San Miguel en lo alto de la tumba del emperador Adriano, en Roma, y rogativas del pontífice San Gregorio Magno (590-625), Derrota de los ángeles rebeldes, y Juicio Universal con San Miguel encargado de pesar las almas de los resucitados.

Y las que se encuentran en el lado derecho, están dedicadas a la vida de la Virgen María, con la Anunciación, el Nacimiento de Cristo, la Epifanía, la Presentación de Jesús en el templo, Dormición de la Virgen y su Coronación.

11 En el retablo gótico de la Virgen con el Niño de la localidad de Encinacorba (Zaragoza), de la comarca de Campo de Cariñena, encima de la tabla titular se encuentran dos tablas superpuestas con estas mismas escenas, es decir, Cristo Varón de dolores entre la Virgen María y Juan evangelista, y el Calvario.

12 El 19 de diciembre de 1411, actúa como testigo en un documento que figura en el Registro de Órdenes del obispo Teldense, Fr. Jaime Olzina, *Martinus del Cano, scol. fil. Martini del Cano, civitatis Daroca*. Véase FERNÁNDEZ SERRANO, F.: «El último obispo Teldense, Fr. Jaime Olcina, en 1411», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 6, Las Palmas de Gran Canaria (1970), p. 37.

La calle central está presidida por una grandiosa imagen del arcángel San Miguel, como jefe de las milicias celestiales, vencedor de Satán, y encima, en el segundo piso, se encuentra la escena de la Virgen María con el Niño Jesús en brazos sentada sobre un almohadón.

Y como punta o coronamiento, la calle central la ocupa el Calvario de tres personajes, con el Crucificado flanqueado por su madre y san Juan evangelista, y las cuatro laterales figuras de ángeles mancebos en posición erguida que llevan en sus manos las armas de la Pasión de Cristo.

A este respecto conviene recordar que desde febrero del año 1205, por donación del obispo de Zaragoza, don Ramón de Castrocol (1201-1216), la iglesia de Langa dependía de la parroquia de San Miguel arcángel de Daroca, lo que justifica que se contratara al mismo pintor para la realización de ambos retablos.<sup>13</sup> Por lo que no debe sorprender la similitud que se aprecia en la disposición arquitectónica de su traza y el hecho de que las dos escenas de la vida de la Virgen María que se repiten, Anunciación y Nacimiento de Cristo, sean parecidas.

Hay además algunas tablas sueltas procedentes de retablos desmontados que se custodian en el Museo Comarcal de Daroca que pertenecen a Martín del Cano. Así, por ejemplo, cinco tablas que formaron parte de un mismo retablo dedicado a la Virgen María, procedente del Hospital Municipal de Daroca: una del banco, con las escenas de Flagelación y Vía Crucis, y cuatro del cuerpo del retablo, con la Epifanía, Dormición, Coronación y Calvario.<sup>14</sup>

Junto con ellas hay tres tablas de un retablo que estuvo dedicado a San Bernardo, con la escena titular del santo entronizado



fig. 4. Resurrección de Cristo, retablo de San Pedro. Langa del Castillo, Zaragoza (fot. Archivo Mas).

13 CANELLAS LÓPEZ, A.: *Inventario de los fondos del Archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca*, col. Fuentes Históricas Aragonesas, 16, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, doc. 6, p. 11.

14 ESTEBAN LORENTE, J.F.: *Museo Colegial de Daroca*, Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural (Ministerio de Educación y Ciencia), 1975, pp. 20-22, láms. VII-XI.



como abad mitrado del monasterio de Claraval (1115-1153), y dos tablas menores del cuerpo del retablo con escenas de su biografía, su fallecimiento, con la elevación de su alma al cielo, y la veneración de su cuerpo, ubicado en un suntuoso mausoleo, por algunos devotos, hombres, mujeres y niños.<sup>15</sup>

Y en la localidad de Retascón, perteneciente a la comarca de Campo de Daroca, el mismo autor habría colaborado en la pintura del retablo de la Virgen con el Niño que se encuentra en su iglesia parroquial de San Blas y San Cristóbal.<sup>16</sup> Su estilo se identifica en las cuatro escenas dedicadas a la Infancia de Cristo, situadas en el cuerpo del retablo en el lado izquierdo del observador: Anunciación, Nacimiento, Epifanía y Presentación de Jesús en el templo, en la escena de la Presentación de la Virgen niña en el templo, en los Esponsales de María y José, y en las dos escenas posteriores a la Pasión, dedicadas a la Resurrección de Cristo y a la Aparición de Cristo a María Magdalena. Estas dos últimas se encuentran hoy en el Museo Diocesano de Zaragoza.<sup>17</sup>

Hay que advertir que en las cuatro primeras escenas mencionadas, de la Anunciación, el Nacimiento, la Epifanía y la Presentación de la Virgen en el templo, se repiten con escasas variantes, aquellas composiciones que se encuentran en el cuerpo del retablo de San Pedro de la iglesia parroquial de Langa del Castillo.

Y que la tabla dedicada a la Resurrección de Cristo es similar a la que figura en el banco del retablo mayor de Langa del Castillo.

Un pergamino custodiado en el Archivo parroquial de Daroca nos dice que don Gonzalo Gómez de Mengucho, ciudadano de Daroca, difunto, había ordenado en su testamento, fechado en Daroca el día 28 de abril de 1419, que todas las tierras que poseía en el lugar de Luco (aldea situada en su término) fueran vendidas al mejor postor, y del producto de su venta, la mitad se diera a la iglesia de San Miguel de Daroca, de la que era parroquiano, y la otra mitad a la iglesia de Santiago de la misma ciudad, para hacer dos retablos, uno en el altar mayor de la iglesia de San Miguel, y el otro en el altar de Santa Cecilia de la iglesia de Santiago, en los que se pondrían sus armas.<sup>18</sup>

Las tierras fueron vendidas por Francisco Sánchez de Ravanera, ciudadano de Daroca, sobrino suyo y heredero universal, a Jaime Monfort y Jaime Calzón, vecinos de Daroca, por la cantidad de 1500 sueldos jaqueses.<sup>19</sup> Y dado que el encargo de obra de los dos retablos, el retablo mayor de la iglesia de San Miguel y el de Santa Cecilia de la iglesia de Santiago fue simultáneo, se puede creer que se encomendaran al mismo pintor ya que era igual el precio que debía abonarse por su realización.

15 Creemos, como Chandler R. Post, que se trata de la iconografía de San Bernardo, aunque posteriormente algunos autores hayan propuesto su identificación con San Gil abad o San Martín de Tours, a todas luces imposible, por vestir el hábito blanco de la orden del Cister. La identificación propuesta hace ya algún tiempo por Esteban Lorente de que se trate de San Gilberto de Sempringham, religioso inglés del siglo XII, discípulo de San Bernardo, no convence, si se tiene en cuenta la escasa popularidad alcanzada por este monje inglés en tierras hispanas. ESTEBAN LORENTE, J.F.: *Museo Colegial de Daroca*, 1975, pp. 22-232. Sobre la identificación hecha por Ch. R. Post como San Bernardo, véase: *A History of Spanish Painting*, vol. X, 1950, pp. 318-323.

16 LACARRA DUCAY, M<sup>o</sup>C.: «Retablo de la Virgen con el Niño», *Joyas de un Patrimonio. Restauraciones de la Diputación Provincial de Zaragoza (2003-2011)*, Zaragoza, 2012, pp. 47-51.

17 Las seis casas del banco, con las figuras de San Pedro, San Andrés, San Juan Bautista, San Juan evangelista, Santiago el Mayor y San Pablo, la imagen titular de la Virgen entronizada con el Niño sentado en su regazo, entre los profetas Isaías y Jeremías, y las cuatro escenas del lado derecho del cuerpo del retablo, dedicadas a las escenas de Pentecostés, Ascensión de Cristo a los cielos, Dormición de la Virgen y su Coronación pertenecen a otro pintor, contemporáneo del primero, de tendencia expresionista, conocido como *Maestro de Retascón*.

18 La iglesia de Santiago de Daroca se mantuvo abierta al culto hasta el 1 de agosto de 1902, fecha en que se ordenó su cierre por amenaza de ruina. Y en agosto de 1911 se procedía a su derribo.

19 CANELLAS LÓPEZ, Á.: *Inventario de los fondos del archivo de la Colegiata de los Corporales de Daroca*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, p. 129, doc. 995. Con errores de transcripción.



fig. 6. Milagro de la aparición de San Miguel arcángel en el Monte Gargano. Procedente de Villafeliche, Zaragoza. Museo Diocesano, Zaragoza (fot. Luis Pomarón).

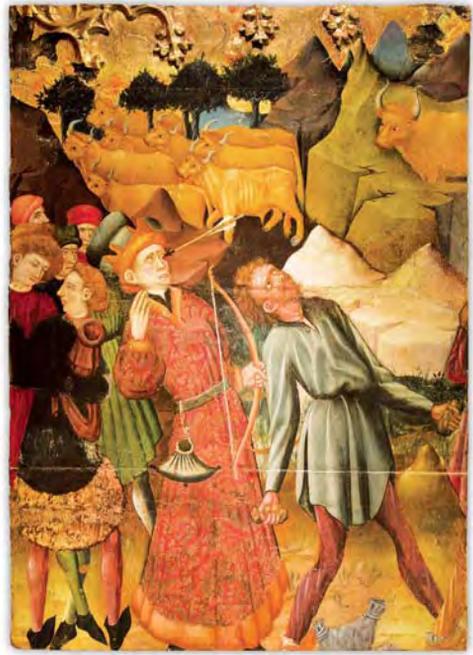


fig. 5. Batalla de San Miguel contra los ángeles rebeldes. Procedente de Villafeliche, Zaragoza. Museo Diocesano, Zaragoza (fot. Luis Pomarón).

Y en otro documento, de la misma procedencia, datado el 21 de noviembre de 1421, se dice que don Francisco Martínez Sebastián, bachiller en decretos, clérigo y vicario, y Jaime Calonge, ambos terceros de la fábrica de la iglesia de Santiago de la ciudad de Daroca, encargaban un retablo para el altar de Santa Cecilia de dicha iglesia, a Martín del Cano, pintor vecino de Daroca, por el precio de 110 florines de oro de Aragón.

Este, a su vez, se comprometía a terminarlo en un plazo máximo de dos años a partir de la fecha de la firma del contrato, es decir, para el día 21 de noviembre de 1423, víspera de la festividad de Santa Cecilia, patrona de los músicos.

Dado el abundante número de obras conservadas de Martín del Cano y el ámbito geográfico bastante restringido de su localización, se puede pensar que era un pintor que disfrutaba de la estima de los habitantes de Daroca y su entorno.

Dotado de notable personalidad, al que se identifica fácilmente por la frecuencia con que repite sus modelos iconográficos, pertenece al estilo Gótico Internacional de la llamada *escuela de Daroca*. Dibuja con elegancia y corrección sus figuras que destacan sobre fondos dorados y sus colores, aplicados con la técnica del temple, son atractivos por su variada gama cromática.

A través de las tablas que proceden de Villafeliche, Retascón, Langa y Daroca, se puede valorar la valía profesional de un pintor gótico aragonés que hasta ahora había permanecido en el anonimato.



# 27

**PEDRO J. LAVADO PARADINAS**

Dirección General de Bellas Artes,  
Bienes Culturales, Archivos y Bibliotecas.  
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

**Maleta didáctica  
de arte mudéjar**

**Una oferta para el aula  
y el público en general**

### **A manera de homenaje y justificación**

La dedicación del profesor Gonzalo Borrás Gualis a la docencia y a la investigación del arte y en especial del mudéjar me permite traer en estas páginas de homenaje a su dilatada labor un trabajo en cuya base e inspiración está él, como responsable en su momento del Centro de Estudios del Mudéjar en Teruel y luego miembro del Comité Científico. Se trata del proyecto de una maleta didáctica que contemplara una presentación acerca del arte mudéjar español en todas sus técnicas y manifestaciones para uso de escolares y estudiantes y como una embajada cultural de este Centro acerca de sus objetivos y fines científicos.

La idea era llevar fuera del aula universitaria algunas de estas manifestaciones artísticas, para que tanto escolares y bachilleres, futuros universitarios, o el gran público conocieran, manipularan y estudiaran de forma amena y desenfadada, pero sin perder su valor científico, lo que era el arte mudéjar en cuanto a sus obras más representativas, técnicas constructivas y ornamentales y en compañía de objetos que incluso aún hoy forman parte de la artesanía y las artes aplicadas del mundo hispanomusulmán sirvieran para hacer tomar conciencia de esa parte del arte español, que por desconocimiento y ciertos estereotipos no gozan de gran atracción.

En el año 2004, recibí por parte del Comité Organizador del X Simposio Internacional de Mudejarismo de Teruel de 2005 el encargo de llevar a cabo tal maleta y prepararla para el mes de septiembre de 2005, recogiendo durante doce meses un considerable caudal de materiales y objetos manipulables para esa labor didáctica con escolares y gran público. Recorrí varios puntos donde el mudejarismo dejó sus obras tempranas y aún hoy perviven las manifestaciones de artesanía en algunos campos como la cerámica, la madera o las artes aplicadas. Tuve la suerte de contar con algunos artesanos que no sólo han dedicado su tiempo a ayudarme a documentar algunas técnicas, sino que han reproducido algunas piezas de museos o del patrimonio mudéjar más popular.

Mi gran sorpresa fue encontrar que la mayoría de las artes mudéjares han desaparecido de nuestro país, si se exceptúa el ladrillo en la zona de Arévalo-Olmedo, o la cerámica en Levante, Aragón y Andalucía. Me las he visto y deseado para abordar y encontrar temas relativos a la madera y yesería. Tan sólo, los viajes realizados en aquellos años a países como Marruecos, Yemen o Siria, me han permitido obtener algunas piezas similares y ver trabajar a artesanos en este oficio. Mas también imagino que esto tiene sus días contados por la invasión del plástico y de los productos ma-



nufacturados chinos de gran baratura. Piénsese, que ya hace algunos años era difícil encontrar en la Tala'a Kabir y la Tala'a Sagir de Fez artesanos de la madera o del metal, y la prueba es que son siempre los mismos los que vienen en Fitur todos los años a España. Las piezas de mocárabes de madera de la maleta proceden de un tallercito de reproducciones turísticas de Chauen y las piezas de alicatado de uno de los tres talleres que quedaban extramuros de Fez. Y eso hace varios años. Sólo dos carpinteros he encontrado en el zoco yemení de Sana'a, uno había montado una escuela taller de carpintería y a él debo los modelos de los alumnos y algunas de las tablas con temas decorativos y otro que se dedicaba a fabricar puertas y ventanas tradicionales con maderas viejas e instrumentos modernos. Afortunadamente aún se fabrican o venden puertas y ventanas con decoración de lacería en Shibam y los famosos comaria en las ciudades de Ta'iz y Jibbla.

Cuando uno ve la media de edad y el número de trabajadores de algunos talleres turolenses, por poner un ejemplo, piensa que los días de los objetos que aparecen en esta maleta están contados y basta mirar los escaparates de algunas tiendas para ver que el poliéster y el poliuretano han desbancado a las reproducciones de torres mudéjares, como pasa en Sevilla con la Giralda y la Torre de Oro, o con la Alhambra granadina, por poner un ejemplo similar, porque aquí no he podido encontrar, ni una sola reproducción de iglesias mudéjares o palacios sevillanos y la cerámica que he localizado de La Rambla, Fajalauza o Níjar no se aproximan a modelos que yo tenía en mente.

Una segunda propuesta sería la elaboración de pequeñas maletas y kits para llevar a institutos o escuelas, tal y como ha hecho recientemente la Junta de Castilla y León para lo que atañe a su espacio histórico-geográfico y en relación con el Camino de Santiago y la celebración del Año Jacobeo en el 2004. Posiblemente esta sería la mejor forma de difusión al menos de manera extensiva para dar a conocer los valores del arte mudéjar en España y su proyección en Iberoamérica.

## **Programa didáctico de la maleta**

### **Justificación**

La idea de la que parte esta maleta didáctica de arte mudéjar es recopilar un conjunto de materiales didácticos en relación con esta manifestación artística y propiciar un conocimiento directo y manual sobre las técnicas de construcción y decoración que caracterizaron este estilo en España y llevar a sus usuarios a la realización de una serie de actividades en el aula, centro cultural o centro de encuentro. Por una parte hay una cierta aproximación al nivel educativo y curricular del alumnado y que se justifica como elemento motivador y punto de arranque de propuestas escolares, pero también pretende la maleta servir como indagación en las formas culturales y sociales, que partiendo de una minoría activa artesanal pasan a formar parte de una manifestación histórico-artística muy importante en el arte español y que hoy día puede servir como motivo de reflexión y extrapolación en algunos aspectos de mestizaje cultural actual.

### **Objetivos**

Es evidente que lo que se pretende con la maleta mudéjar no puede encerrarse en unos objetivos y contenidos del programa escolar, si es que existe dentro de todas las regiones educativas de nuestro Estado Español, ya que indudablemente el fenómeno del arte mudéjar tiene una mayor importancia y trascendencia en zonas como Aragón, Levante, Andalucía, Extremadura, ambas Castillas y Canarias. Siendo principalmente desconocido en las restantes comunidades, más por ignorancia, que por trabajos de campo o por características constructivas diferentes.

## Contenidos

Los materiales que acompañan las maletas didácticas no han de ser una muestra más, fija y repetitiva, sino que según su utilización en el aula o en un espacio cultural pueden desarrollar acciones diferentes atendiendo a los conocimientos y demandas del público al que se presenta. Por lo general, se dice que las maletas didácticas pretenden desarrollar un tratamiento globalizado y multidisciplinar de cuanto en ellas se contiene. Se trata pues de hacer que la maleta sea un generador de estímulos motivadores durante el corto período de estancia en su lugar de utilización. Dicho en términos pedagógicos, que articule una serie de contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales que tocan a otras disciplinas del conocimiento, caso evidente de la Historia y las Ciencias Sociales o Antropológicas, la Geografía y Ciencias espaciales o de la Naturaleza y la Religión o Ética a las que alude y puede interesar el fenómeno mudéjar como un elemento más de un reflejo religioso en una sociedad, sus valores y su iconografía específica, pues como se verá, en la maleta hay piezas que hacen relación a usos religiosos del mundo musulmán o judío.

Evidentemente otros campos de la educación son difíciles de establecer en este fenómeno artístico que denominamos el mudejarismo y sin embargo, siempre se puede animar al educador a establecer algunas pautas de trabajo de forma multidisciplinar, caso de la geometría y la cerería del arte mudéjar y su valoración matemática o simbólica, así como los objetos en cuanto a su uso ritual, gastronómico y sanitario dentro del mundo mudéjar.

Si alguien se pregunta acerca del núcleo y eje vertebrador de esta maleta didáctica hay que remitirle en primer lugar a la valorización de la cultura y el arte mudéjar dentro de la formación de una propia identidad histórica y cultural española que trasciende al período medieval tan solo y que conformó una forma de expresión artística que aún hoy tiene sus reflejos en distintas zonas de España en manifestaciones artísticas y urbanísticas. Segundo, todo lo que atañe a la proyección artística española en Hispanoamérica y las variantes que allí se acomodan y tercero la reflexión acerca de un patrimonio artístico, en muchos casos en peligro por desconocimiento y falta de un reflejo real en los textos al uso para el estudio y sensibilización de escolares y adultos en el tema de un arte hispánico que por motivos de su fragilidad en los materiales usados, el paso inapelable del tiempo y los cambios de gusto estéticos se plantea en precario y con múltiples ataques que lo mutilan y abandonan.



fig. 1. Maleta didáctica de arte mudéjar (fot. Pedro Lavado).



Es también importante la reflexión de cómo unos integrantes de la cultura hispánica como los mudéjares, nos ofrecen en estos tiempos de mestizaje cultural y religioso una respuesta de cómo abordó dicho problema la España medieval y renacentista, asimilándolos en unos casos y rechazándolos en otros. Es curioso el planteamiento didáctico que hizo José Antonio Labordeta, cuando nos cuenta en la entrevista recogida por el suplemento de *El País* cómo aborda un día en el aula su reflexión sobre los mudéjares ante sus alumnos, con la singular comparación de lo que ha pervivido en nuestra cultura hispánica de mudejarismo o de hibridismo cultural: *el mudéjar está también en el fútbol... ¿No decís alabí, alaba, alabibombá? Pues en esos momentos estamos utilizando el lenguaje de estos mudéjares.*

Claro está que un fenómeno social de este tipo, aunque fuera una minoría, muy amplia y mantenida a lo largo de siglos, tenía que tener su reflejo en la lengua y el arte y por ello las manifestaciones artísticas del arte mudéjar son un buen punto de partida para abordar una reflexión y estudio de este fenómeno desde diversos ángulos.

Quizás haya que trabajar mucho la motivación de unos escolares desconocedores del tema y de un público un tanto receloso actualmente con todo lo que suene a árabe. Urge establecer un nivel de conocimiento emotivo en su origen y que haga que los receptores de la maleta mudéjar empiecen a sentir una cierta empatía con aquellos personajes del mundo medieval. Aparte de la propuesta motivadora, hay que concretar conceptos y contenidos claros y definidos y ayudar a desarrollar un gusto por el análisis de las obras artísticas en cuestión y las recogidas en maqueta o reproducción en la maleta, así como de algunos documentos históricos y gráficos que acompañan. Los contenidos conceptuales y procedimentales han de ser complementados por otros de tipo actitudinal, en los que la valoración y descubrimiento del entorno patrimonial sean una continuación de la actividad, que llevaría a escolares, profesores y público en general al conocimiento, sensibilización y protección del entorno artístico mudéjar existente en museos, iglesias y espacios urbanos.

El fenómeno del arte mudéjar acompaña en nuestro país a manifestaciones artísticas que se desarrollan desde el siglo XI, fecha establecida tras la conquista de Toledo, hasta el siglo XVII, fecha de la expulsión morisca. Y sin embargo, somos conscientes de que muchas manifestaciones en el arte gótico final o en el renacimiento español habían convivido y se habían multiplicado en España y tuvieron una latencia curiosa en el mundo barroco, perviviendo en algunas decoraciones arquitectónicas y artes aplicadas caracterizadas por un diseño aséptico, para luego renacer con los movimientos historicistas del siglo XIX y surgir bajo un cierto estilo neomudéjar más vital y fuerte en algunas ciudades con amplia tradición popular, caso de Teruel, Toledo y Sevilla y llegar hasta otras más modernas, caracterizadas por estilos modernistas o regionalistas, ya que en algunos casos la albañilería y carpintería resurgieron con fuerza entonces, casos de Barcelona o Madrid.

### Evaluación

No se trata de una evaluación escolar, sino de una comprobación sobre si los objetivos y contenidos propuestos han tenido su repercusión y en qué medida. De la misma forma que tratamos más de valorar la motivación y sensibilización ante la existencia de obras de arte mudéjar en el entorno del usuario y su compromiso en lo que atañe a protección y conservación de ese patrimonio artístico y cultural.

A través de encuestas, trabajos en grupo y actividades plásticas creativas o dinámicas en las que se pueden incluir redacciones escenificadas, dramatización de textos y recreación de momentos históricos pasados puede el monitor y dinamizador de la maleta conocer el grado de interés suscitado y las conclusiones obtenidas de una forma práctica. Muchas veces más atractivas y simpáticas para los escolares y público en general que las usuales de carácter académico.

fig. 2. Iconografía mudéjar  
(fot. Pedro Lavado).



## Metodología

Por lo que respecta a la metodología empleada en esta maleta didáctica, se contemplan los siguientes apartados:

- Lista y descripción de materiales empleados en la maleta, viendo sus propuestas de uso, mantenimiento, conservación o restauración en caso de algún accidente.
- Sugerencias y Propuestas didácticas entre las que se contemplan talleres de expresión plástica y de dinámica y la interrelación con otras áreas de enseñanza.
- Temas curriculares.
- Documentación que acompaña.
- Acerca de la maleta en sí, su montaje y desmontaje y el empleo en el aula, junto a la documentación y paneles que acompañan.
- El efecto de retroalimentación que puede hacer que la maleta adquiera nuevas aportaciones en materiales y experiencia de sus usuarios.
- El kit o pequeña maleta para uso individual o de grupos pequeños y que permite tanto al profesor como a los usuarios llevar a cabo una serie de experiencias personales.

## Descripción de materiales

La maleta didáctica de arte mudéjar contiene los siguientes materiales y reproducciones. En el carro-maleta van:

- Las maquetas arquitectónicas de Euromonumenta (Aguilar de Campoo): Puerta del Sol de Toledo, mezquita-iglesia del Cristo de la Luz de Toledo, castillo de Arévalo (Ávila), Puerta de San Esteban de Burgos, iglesia de San Lorenzo de Sahagún (León) y templete del monasterio de Gualupe (Cáceres).
- Torres mudéjares de Teruel: San Pedro, San Martín, El Salvador y Catedral (Taller de Laureano Cruzada).
- Reproducciones de detalles de muro turolense (torre del Salvador) y muro toledano (palacio arzobispal de Toledo) (Taller de Fernando Torrent).



fig. 3. Yesería mudéjar y geometría (fot. Pedro Lavado).

- Cerámica de Valencia (Taller de Alejandro Barberá, Alfarp): Plato, Jarra, Jarro, Picher, Melero, tipos de Manises. Salero, cuenco, escudilla, tipos de Paterna. Azulejos de arista en proceso de fabricación, trípode y prueba de reflejo metálico en horno.
- Cerámica de cuerda seca toledana de Juan Antonio Lancha (azulejos geométricos y vegetales, proceso y holambrillas)
- Jarra, mortero y orza turolenses (Taller de Laureano Cruzada, Teruel).
- Pieza geométrica de cerámica vidriada de la torre de San Martín (Taller de Domingo Punter, Teruel).
- Alfardones de cerámica con representación de personajes de la vida cotidiana en Teruel del siglo XIII, según la techumbre mudéjar de la catedral (Jesucristo, moro carpintero y moras en el trabajo, guerreros medievales, recolección... Estrellas y crucetas de cerámica (Taller de Fernando Torrent).
- Yesería y comaria yemeníes (Jibbla y Ta'iz), con proceso de construcción y vidrios.
- Caja de taracea geométrica de Siria, con mocárabes de madera de Chauen (Marruecos).
- Cinco reproducciones de platos turolenses y un baccini del taller de Laureano Cruzada, en las dos bolsas amarillas externas
- Ladrillos de dos tamaños de DomusKit. Adobes y reproducciones en cerámica de estrellas y diferentes tipos de ladrillos, en el soporte semicircular amarillo,
- Fragmentos de platos de cerámica y trípodes de Villafeliche. Botes de Farmacia del tipo de Paterna, en las dos cajas de plástico de la tapa superior.
- Reproducciones de armas mudéjares toledanas –espada de Fernando III, Mío Cid y de Boabdil (damasquinado)–, placa de damasquinado de tipo geométrico.

En la segunda maleta van:

- Pieza de madera con inscripción cursiva árabe por ambos lados, pieza de madera con lacería, pieza de madera con tema vegetal, panel de aprendizaje de talla en madera, procedentes todas de Sana'a. Celosía de estrellas y crucetas, de Madrid. Puerta de lacería con dos batientes y ventanita de lacería, procedentes de Shibam.
- Maquetas del Palacio del Infantado en Guadalajara y del Alcázar de Segovia. (Euromonumenta, Aguilar de Campoo).
- Torre de El Salvador de Teruel en terracota y relieve (Taller Fernando Torrent).
- Ábside de San Pedro y cimborrio de la Catedral de Santa María de Mediavilla en Teruel (Taller de Laureano Cruzada, Teruel)

- Torre de Santo Domingo de Daroca (Taller el Patio, Alhama de Aragón, Zaragoza).
- Torre mudéjar poligonal en cerámica y torre mudéjar mixta en escayola (Taller el Patio, Alhama de Aragón, Zaragoza).
- Olla y botes de farmacia con y sin tapa, tipo cerámica de Teruel (Taller de Domingo Punter, Teruel).
- Socarrat con ángel, tipo Manises (Taller de Alejandro Barberá, Alfarf).
- Tres alfarzones de tema figurativo, Manises.
- Lámpara judía de Hanuka, cerámica de Teruel (Taller Domingo Punter, Teruel).
- Torre mudéjar de San Gil en Zaragoza (Cerámica el Patio. Alhama de Aragón, Zaragoza).
- Facsímil del *Libro de Carpintería de lo Blanco* de Diego López de Arenas y de San Andrés de San Miguel.
- Libros de arte mudéjar de Gonzalo Borrás Gualis, María Isabel Álvaro y María del Carmen Fraga González.
- DVD sobre arte mudéjar, editado por Dolmen, *La aventura de la Historia* y realizado por Gonzalo Borrás.
- CD con presentación en Power Point sobre la maleta por materiales, técnicas y temas decorativos
- Copias de CD de música de *Alarifes mudéjares* (Eduardo Paniagua), el canto litúrgico judeo español (Alia Música, Miguel Sánchez) y *Música de la España medieval cristiana*.
- Guía didáctica de la maleta de arte mudéjar.

La maleta lleva no sólo un material informativo y documental, como es la propia guía didáctica, el CD con información sobre esta y los objetos que contiene. Dentro hay una presentación en Power Point que sirve para motivar y explicar los temas científicos a desarrollar con los usuarios, así como libros y material audiovisual, caso de un DVD comercial que ofrece una visión del arte mudéjar. En el caso de libros, imágenes o material audiovisual se pueden utilizar para el trabajo didáctico, pero teniendo en cuenta la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Los materiales tienen como objetivo propiciar la manipulación de los objetos que hay en la maleta con el fin de poder observar de cerca cómo fueron hechos dichos objetos, su técnica y algunos temas llamativos como la decoración, la simbología y la función de cada pieza.

Las maquetas tienen como fin acercar y hacer accesibles de forma tridimensional algunos monumentos mudéjares existentes en España, así como una reflexión sobre su papel en el ámbito urba-



fig. 4. Carpintería mudéjar (fot. Pedro Lavado).



no en su origen y en la actualidad. Antes que ser monumentos, algunas de esas iglesias, castillos o palacios, fueron lugares de culto y de vivienda. Muchos sufrieron cambios y transformaciones a lo largo del tiempo. Se recomienda que el monitor haga ver los cambios de alguno, como la mezquita toledana de Bibalmardún, convertida en iglesia mudéjar del Cristo de la Luz, incluso la leyenda que da origen a esta es un buen motivo de arranque de interés sobre la pieza. Lo mismo puede verse en la evolución de algunos edificios, caso de la Puerta del Sol de Toledo y del Alcázar de Segovia o del castillo de Arévalo.

### **Mantenimiento, conservación y restauración**

La mayoría de las piezas recogidas en el carro-maleta y la maleta son *frágiles* por el material en que han sido realizadas (arcilla, yeso, vidrio o madera) por lo que aparte de avisar en cuanto a la manipulación que puede causar daños irreversibles a la pieza, está el problema de poder dañarse con los picos o esquivarlas. Por ello, se pide que la manipulación se haga con el monitor o responsable de la maleta y con los profesores, no aventurándose alegremente a descubrir, cosa que es frecuente a la llegada de la maleta a centros escolares, por la curiosidad que despierta y por el querer todos los participantes ver y tocar indiscriminadamente.

Con el fin de que la conservación de las piezas sea la mejor y además en caso de algún accidente no haya daños personales, se recomienda en el caso de caída o rotura de una pieza o reproducción, proceder a recoger todos los fragmentos en una bolsa de plástico y cerrarla, para evitar la pérdida de alguno, que haría imposible la restauración. No proceder a pegar los fragmentos con un adhesivo corriente o buscar alguno más sofisticado. Es mejor dejar al profesional la labor ante una pequeña catástrofe, antes que agravarla más, con la buena intención de que no se note el daño.

Las piezas de madera han de ser protegidas de la humedad o sol e iluminación fuerte ya que esto alteraría su forma, al igual que conviene estar asegurados de que en donde se mantenga la maleta no hay insectos o xilófagos.

El material documental y en especial el audiovisual debe ser cuidado respecto a su cercanía con aparatos electromagnéticos que puedan dañar las imágenes o sonido, y evitar someterlo a calor o roces con materiales duros y abrasivos. Tanto el CD y el DVD llevan sus estuches para evitar estos problemas y el polvo y suciedad.

### **La maleta en sí**

#### **Transporte y montaje-desmontaje**

La maleta didáctica de arte mudéjar es simplemente un contenedor de objetos y reproducciones de arte mudéjar destinados a pequeños grupos escolares y público en general en trabajos de sensibilización, conocimiento y difusión, pero que también permite a estudiantes universitarios de historia del arte, arquitectura, expertos del tema y técnicos o conocedores de la cultura española y del mundo latinoamericano abordar temas referentes a uno de los estilos más genuinamente español e identificable con el proceso de mestizaje étnico, religioso y cultural que determinó a España durante el medievo.

La maleta está pensada para moverse por diferentes lugares y en primer momento se pensó con una cierta movilidad en un estuche de plástico con ruedas, compacto, cerrado que albergase y protegiese a las piezas en su desplazamiento. Este no es un contenedor a prueba de golpes y más



fig. 5. Tipos cerámicos y torres mudéjares de Teruel (fot. Pedro Lavado).

de manipulación indiscriminada. Conviene hacer su transporte en un coche y bajo la supervisión y control de una persona que evite impactos o golpes incontrolados. Las piezas en su interior sólo están protegidas por plástico de burbujas y acopladas con el fin de ganar espacio, por lo que no se trata en ningún momento de un transporte de seguridad, sino un sistema de transporte ocasional y que precisa de cuidados, aparte de una protección antihurto.

En muchos casos el abrir la maleta y exponer los objetos tiene la singular atracción de la curiosidad para el gran público, al que encandilan algunas piezas y al que otros llaman la atención por sus formas y diseño. He experimentado muchas veces en el aula con escolares que locos de contento ayudan al profesor o monitor a colocar y desembalar los objetos. Es un momento importante para conocer sus intereses, conocimiento y grado de sensibilización.

### Exposición en el aula-centro cultural

Esta muestra en el aula tiene como motivo servir a contenidos académicos y curriculares, pero también puede ser integrada en demandas de otro tipo que contemplan un uso multidisciplinar y establecer relaciones con otros temas desarrollados a lo largo del curso académico o que viene a complementar el conocimiento del entorno y de temas genéricos de la cultura española.

La exposición en el aula se contempla también dentro de un proyecto que engloba a diferentes grupos escolares y que hace que durante una semana o un tiempo determinado las piezas de la maleta mudéjar puedan ser contempladas, estudiadas y sirvan para elaborar materiales de trabajo.



Otro tanto puede ser en un centro cultural donde la exposición se hace tanto en presentación de grupos que reservan hora y día o a través de una minie Exposición temporal que permite visualizar al gran público asistente a estos lugares un tema monográfico, que cuenta con el atractivo de las maquetas y reproducciones, pero que tampoco descarta la actividad de esos grupos visitantes en talleres o las prácticas que se sugieren en el apartado siguiente y que según edades, demandas o interés se ajustarán a los participantes de esa visita y usuarios de la maleta didáctica.

### Paneles e información

Con el fin de ayudar en el conocimiento y lectura de información sobre el arte mudéjar para el gran público se puede disponer de unos paneles sobre cartón pluma o médula que faciliten la presentación de los puntos de más interés de esta manifestación artística y que de forma sencilla, didáctica y muy legible permitan en una breve ojeada conocer lo relativo a: ¿qué es el arte mudéjar? ¿dónde se encuentra en España? ¿quiénes elaboraron estas formas artísticas? ¿para qué las utilizaron? ¿cuándo vivieron y actuaron los mudéjares? y ¿cuáles han sido sus repercusiones dentro del arte español?

### Difusión

La difusión atañe más a la infraestructura y movimientos de la maleta, pues gracias a los documentos elaborados y enviados a medios de comunicación particulares y locales podemos tener una mayor o menor respuesta de público, de la misma forma que con respecto a la incidencia en las enseñanzas regladas y que profesores o centros de enseñanza soliciten la maleta y las actividades hay que hacer un envío de correo y sugerir fechas de utilización, rutas de circulación de la maleta y los modos de solicitar tales servicios. Tanto instituciones culturales, centros o casas de cultura, como museos o espacios expositivos de grandes y pequeñas poblaciones, pero en las que haya el suficiente interés por ofrecer al público nuevas exposiciones y actividades interactivas pueden sumarse a este apartado y no hay que olvidarles en los procesos iniciales de difusión. Para esta información sugiero imágenes y temas muy concretos y a poder ser localizados en el propio entorno: algún monumento de estas características, alguna imagen de artesanos en labores similares a las desarrolladas por los mudéjares españoles, o la visión contrastada e impactante de algún monumento en peligro o perdido en el pasado.

### Documentación incluida

La documentación que forma parte de la maleta de arte mudéjar no puede ser extensa, dado el tamaño y la abultada colección de objetos, reproducciones y material de trabajo que ya alberga. Aparte de ello, ya están las bibliotecas públicas y la propia escolar o particular para ofrecer al usuario de la maleta una información suplementaria durante los días y trabajos que se desarrollen con este elemento didáctico. Ni que decir tiene que en los centros bibliográficos citados es fácil encontrar algún libro o publicación que toquen el tema del arte mudéjar y si no siempre cabe buscar en las páginas de enciclopedias, manuales de arte generales o folletos que tocan el tema turístico o artístico de determinadas zonas para encontrar no sólo textos, sino imágenes al uso.

En la maleta se han incluido algunos textos singulares, incluso la publicación facsímil de uno de los clásicos de la carpintería mudéjar, la edición del *Libro de la Carpintería de lo Blanco* de Diego López de Arenas. La propia guía de monumentos mudéjares en España, publicada por Museo sin Fronteras y en la que se señala tanto la forma de llegar a los más significativos, como sus características y sus datos horarios o de quien tiene la llave, es otra documentación importante.

### Bibliografía

Una bibliografía más detallada y en la que aparecen los más importantes libros por comunidades o por regiones artísticas se suma a la guía al final, pero siempre puede ser incrementada y actualizada con los datos que pueden extraerse personalmente en bibliotecas del entorno o el uso de los navegadores de Internet.

### Material audiovisual: videos, DVD, CD

Dentro del material audiovisual he incluido uno reciente, como es el caso del DVD editado por Dolmen que ofreció la revista *La Aventura de la Historia* en fechas cercanas y que distribuye esta revista del Grupo El Mundo. Hay otros materiales audiovisuales como el librito que realizó la profesora Pérez Higuera para la editorial La Muralla y que está dedicado al arte mudéjar con un centenar de diapositivas para uso escolar. Hay algún programa de Televisión Española, en especial tocando Teruel y otros lugares emblemáticos del mudéjarismo, como el que se emitió dentro de la serie Patrimonio de la Humanidad y que dentro de ciudades como Toledo, Sevilla o Granada deja ver alguna de las manifestaciones más singulares de este arte español. También el Legado Andaluz en su programa y publicaciones produjo un video sobre el arte mudéjar y su legado en Hispanoamérica con el trabajo de los profesores López Guzmán y Henares Cuéllar. Una selección de estos programas en formato DVD acompaña a la maleta.

Hay que señalar la edición de un disco de música medieval en CD editado en Cuéllar y realizado por Eduardo Paniagua que recoge bajo el título de *Alarifes mudéjares* una creación que a su vez forma parte de la sonorización y ambientación del Centro de visitantes existente en la iglesia de San Martín de Cuéllar. Otros temas de ambientación musical contemporánea son los relativos a la música judía y cristiana editados por Harmonía Mundi o incluso patrocinados por RTVE.

### Cartillas de arte mudéjar

Usando el término acuñado por el profesor Borrás, hay que hacer mención de algún texto que a la manera de cartilla escolar ofrece una introducción sobre el tema del arte mudéjar de forma sencilla y de uso general. El propio profesor Bo-

fig. 6. Azulejos, armas y maquetas arquitectónicas (fot. Pedro Lavado).





rrás y las profesoras Fraga González, Mogollón Cano o Álvaro han realizado algunos de estos trabajos publicados en Canarias, Extremadura y por el Centro de Estudios Mudéjares de Teruel como una serie aparte que trata el arte o la cerámica mudéjares.

### Vínculos Internet

Una somera y rápida búsqueda en la red, que naturalmente ha de ser actualizada frecuentemente, nos ofrece la selección que aquí se acompaña. Quizás un trabajo para realizar con usuarios de la maleta es buscar textos e imágenes de obras mudéjares almacenadas en Internet a través de un tesauro en el que a los nombres de lugar o de persona que pueden vincularse con obras conocidas pueden sumarse voces como: mudéjar, mudejarismo, morisco, hispano-musulmán, neomudéjar, artesonado, techumbre, yesería, alicatado...

Una primera muestra sería:

- [http://es.wikipedia.org/wiki/Arte\\_mud%C3%A9jar](http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_mud%C3%A9jar)
- <http://www.arteguias.com/mudejar.htm>
- <http://www.youtube.com/watch?v=xLuE7w1Zszo>
- <http://www.aragonmudejar.com/>
- <http://www.slideshare.net/brianboru/arte-mudejar-4513445>

### Sugerencias y propuestas didácticas

Las actividades que se pueden generar a partir del uso y estudio de los materiales y documentación contenidos en esta maleta de arte mudéjar cuentan ante todo con la imaginación y creatividad del profesor o profesora que han demandado esta visita cultural y de su mejor conocimiento sobre las expectativas del público infantil o adulto que forman su aula. Lo que aquí se ofrece es un ramillete de sugerencias y algunas propuestas prácticas para desarrollar en la hora y media posterior al descubrimiento y manipulación inicial de la maleta.

Pienso que la recepción en el aula de la maleta didáctica va a suponer una media temporal de una hora completa para ver, tocar y escudriñar los objetos en ella contenidos, a la vez que el monitor o profesor realizan una clase muestra en la que se van presentando los materiales artísticos, las técnicas y las reproducciones o maquetas de forma progresiva y haciéndolas mover de mano en mano, a la vez que se explican las funciones y contenidos de los objetos cerámicos, su decoración y simbología, las técnicas constructivas en cuanto a la madera, el yeso, el tapial u otros materiales, la volumetría y función artística o urbanística de las maquetas arquitectónicas y para concluir su detalle, ornamentación y símbolos.

Esta presentación de una hora permite descubrir uno o varios aspectos del arte mudéjar en España y ayuda a establecer de una forma discursiva que lleva a cabo el animador de la sesión algunos aspectos artísticos del entorno, donde se dan similares o idénticas manifestaciones de arte mudéjar. También en este tiempo el diálogo establecido con los participantes, permite descubrir sus conocimientos reales, si han visitado algún museo del entorno o si conocen alguno de los monumentos o maquetas presentados, gracias al turismo, visitas escolares o familiares. Ello es importante, porque permite establecer comparaciones y narrar experiencias personales sobre ese lugar, objetos o visita a un museo donde vieron cosas similares. También en ello ayuda mucho la memoria visual de los participantes, que a menudo conocen muchos sitios y cosas a través de los documentales de tele-

visión Es evidente que esto aumenta y se hace más importante, a medida que aumenta la edad de los participantes y debido a su experiencia acumulada.

Bueno es también que el grupo se prepare en días anteriores con la visión de algún programa específico sobre el arte mudéjar o sobre ciudades en las que se dan numerosos ejemplos de esta arquitectura o arte: Teruel, Toledo, Zaragoza, Sevilla... es evidente que aunque los programas televisivos y de tipo documental han incidido principalmente en estos lugares, hay muchos más dentro de España que permiten establecer esa motivación siempre necesaria.

### Talleres prácticos

Con el fin de facilitar el trabajo de profesores y monitores con la maleta didáctica de arte mudéjar sugiero algunos de los talleres que se pueden hacer con alumnos en:

- Conocimiento y análisis estilístico del arte mudéjar.
- Análisis y valoración del Patrimonio artístico y cultural relacionado con el Arte Mudéjar.

Describir todos y cada uno de los objetivos, talleres, propuestas de trabajo, actividades concretas y otras sugeridas, aplicadas a la enseñanza primaria, secundaria, bachillerato, e incluso estudios universitarios o para el gran público abarcaría otras tantas páginas que hay que dejar aquí para otra ocasión. Tan solo he pretendido recuperar y presentar esa maleta didáctica para que no quede en el olvido, de la misma forma que espero que la enseñanza y obra del profesor Borrás queden en nuestra memoria.

28

**CONCEPCIÓN LOMBA SERRANO**

Universidad de Zaragoza

**El maniquí en el vértice  
de la plástica española**

*Ante la orientación cada vez más materialista y pragmática de nuestra época... no es ninguna aberración pensar para el futuro en un estado social en que el hombre, el único que vive para los placeres espirituales, ya no tendrá derecho a reclamar su lugar al sol. Escritores, pensadores, soñadores, poetas, metafísicos, observadores... quien plantee y valore enigmas terminará siendo una figura anacrónica, destinada, como el ictosaurio y el mamut, a desaparecer de la superficie de la Tierra.*

La frase resume bien el estado de ánimo que animaba en Giorgio de Chirico, allá por 1914, inmerso como estaba en la pintura futurista que desde hacía algún tiempo caracterizaba su lenguaje artístico. Fue precisamente ese mismo año cuando compuso *El filósofo y el poeta*, un sugerente lienzo en el que introdujo por primera vez uno de sus elementos compositivos más significativos: el maniquí, que se expandió rápidamente entre la vanguardia artística.

Porque, con independencia de los precedentes que se quieran señalar para tan innovadora imagen, y los espantajos de Goya, con los que alegoriza la sinrazón y el oscurantismo, son una buena muestra de ello, concebidos precisamente cuando Descartes elevó este concepto a categoría científica en su *Tratado del hombre* al describir el funcionamiento del cuerpo humano como una máquina.<sup>1</sup> Con independencia de que la literatura decimonónica pusiera de moda el maniquí y el autómatas entre sus escritos, en el terreno de la plástica hubo que esperar a que De Chirico lo incorporara como protagonista de sus composiciones metafísicas.

A partir de ese momento, coincidiendo con la gran crisis que asoló Europa durante la gran guerra, y hasta casi el estallido de la segunda guerra mundial, el maniquí se convirtió en una de las imágenes predilectas para las dos corrientes artísticas que se fueron sucediendo en el seno de la vanguardia europea: los nuevos realismos<sup>2</sup> y el surrealismo.

Cual síntoma evidente de la modernidad, su inquietante y ambivalente definición, tantas veces ambigua, oscilaba entre la crítica irónica y la desolación, aunque en ocasiones se empleara como mero objeto icónico.



- 1 Charo PREGO en su *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX* (Madrid, Abada, 2007) plantea una síntesis de la exaltación de las máquinas al hilo del progreso que trajo consigo la Ilustración, como preludio a su ensayo sobre el empleo de los maniqués en el arte internacional. Omite, eso sí, lo acontecido en el territorio español.
- 2 No sólo Frank Roh, el padre teórico de los nuevos realismos, considera al grupo de *Valori plastici*, con Carrà y De Chirico como parte esencial del movimiento, sino que reconoce la importancia de... *los hombres como máquinas, como autómatas, empotrados en el bostezo vacío de la oficina de la urbe mundial...* Vid. ROH, F.: *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea mas reciente*, Madrid, Revista de Occidente, 1927 p. 139.



Teniendo como telón de fondo *Les chants de la mi-mort* que el hermano de De Chirico, Alberto Savinio, publicó en 1914 en la revista de Apollinaire,<sup>3</sup> el *poeta* fue concebido como un maniquí, con cuerpo de hierro y cabeza oval, sin rostro, que evidencia la incertidumbre del hombre, también de los poetas, en la sociedad tecnológica moderna, que tanto atormentaba a los intelectuales. A esta primera imagen siguieron muchos otros maniqués representando a gentes distintas, de profesiones diversas, ubicados en diferentes lugares..., nada ni nadie, ni tan siquiera la familia del artista –*La familia del pintor*, 1926–, los héroes de la Antigüedad –*Héctor y Andrómeda*, 1917– o las propias musas –*Las musas inquietantes*, 1925– parecen ajenos a ese vacío existencial en el que el ser humano se hallaba inmerso, en opinión del italiano.

Guiado por semejante premisa, De Chirico convirtió al maniquí en una metáfora icónica de la parálisis del tiempo, incluso de pulsión de muerte, que llevó al paroxismo tres años más tarde en *El gran metafísico*, concebido cual monumento al hombre autómatas que la civilización contemporánea había creado.

Para De Chirico el mundo se había convertido en un escenario repleto de marionetas, protagonistas de un teatro de lo absurdo. Y otro tanto sucedió con Carlo Carrá, su gran compañero de viaje en la pintura metafísica, que al inicio de la primera guerra mundial abandonó la sugestión de la velocidad, las imágenes industriales de su etapa futurista, para sumergirse en un universo lento y pausado en el que los maniqués o los autómatas semejan personajes paralizados en medio de escenarios urbanos en los que el tiempo también se ha detenido. Fue así como surgieron de su paleta *La Musa Metafísica* –1917–, esa jugadora de tenis a medio camino entre una muñeca y una estatua, cuya quietud semeja contrapuesta a su propia esencia, u *Óvalo de las apariciones*, pintada un año después, protagonizada por dos muñecas que parecen confrontarse semánticamente.

Una enorme diferencia conceptual con los maniqués metafísicos desvelan, a mi juicio, los *Autómatas republicanos* o *El jugador de diábolo*<sup>4</sup> de George Grosz, dos obras fechadas en 1920; precisamente la época en la cual aquel portaestandarte del expresionismo abrazó los nuevos realismos, en los que por cierto militaban los más insignes intelectuales de izquierdas, al tiempo que su pesimista consideración sobre una sociedad en degradación se concretó en esta nueva figura que fueron los autómatas.

Porque, aunque es evidente que la imagen del maniquí, del hombre mecánico sin rostro empleado por Grosz, parte del imaginario icónico de los italianos, su significado trasciende la mera representación metafísica para ahondar en la crítica feroz del alemán contra una sociedad, la suya, que, amparada bajo el paraguas de la modernidad, se muestra insensible a los problemas que la aquejan, a esos mutilados de guerra tan abundantes en el arte berlinés del momento. Igual que lo hiciera con sus desoladoras imágenes sobre la guerra.

Una opinión compartida por Daniel Lesmes<sup>5</sup> y, lo que es más importante, por el propio Grosz, quien al comenzar su nueva andadura artística, en 1920, escribía:

*Intento de nuevo producir una imagen absolutamente realista del mundo. Pretendo que me entiendan todos, pero sin la profundidad exigida hoy en día, a la que no se puede descender sin un verdadero traje de buzo, atiborrado de metafísica y de mentiras espirituales cabalísticas. Con los esfuerzos*

3 Me refiero a *Les Soirées de Paris*, la revista fundada por G. Apollinaire en 1912, en cuyo tercer número –junio-agosto de 1914–, publicó Savinio la composición mencionada.

4 *Jugando al diábolo* es una de las pocas obras de Carrá que aparece citada en el ensayo de Roh.

5 [...] *Los maniqués de Grosz* –escribe Lesmes– trascienden con mucho las reflexiones existenciales de los metafísicos hasta convertirse en elocuentes símbolos de una reflexión que sitúa al hombre y la sociedad moderna en las antípodas de la solidaridad. Vid. LESMES, D.: «Georges Grosz y los malos humos de Moloc», *Anales de Historia del Arte*, 16, Madrid (2006), pp. 339-354.

*por crear un estilo sencillo y claro se acerca uno de forma involuntaria a Carrà. Sin embargo, todo me separa de él, que quiere ser disfrutado de manera muy metafísica y tiene una posición burguesa. ¡Mis trabajos se tienen que reconocer como trabajos de entrenamiento –trabajar sistemáticamente al pie del cañón– sin vistas a la eternidad! Intento, en mis así llamados trabajos artísticos, construir una plataforma completamente real.*

*El ser humano ya no se representa como un individuo, con psicología refinada, sino como un concepto colectivo, casi mecánico. El destino individual ya no importa...<sup>6</sup>*

Al mismo tiempo, otras importantes figuras de la vanguardia artística europea se sumaron a esta nueva *moda*. Kokoschka en 1919 y Hans Bellmer años después construyeron sus propias muñecas,<sup>7</sup> en el contexto dadaísta Hanna Höch confeccionó con trapos sus *Dada-Puppen* en 1920, John Heartfield y Rudolf Schlichter hicieron lo propio ese mismo año con *El arcángel prusiano*. Y con independencia de las, en ocasiones, contradictorias interpretaciones que sobre la mujer manifestaron los surrealistas, comenzando por el propio Breton, también ellos se sirvieron de idéntico motivo en muchas de sus composiciones, elevándolo a la categoría de fetiche cuando en el pabellón surrealista de 1938 se incorporó *Le rue surréaliste*, una galería de maniqués convenientemente fotografiada, y por lo tanto difundida, por Man Ray; al tiempo que Dalí y Duchamp hicieron lo propio hasta los años cuarenta en algunas de sus más publicitadas creaciones.

Se entenderá, por lo tanto, que en este contexto, la plástica española no podía permanecer al margen.



*Entonces se fijó en la mujer inmóvil, que parecía esperarle con su esbelta rigidez y sus ojos de vaga mirada, como empañados por lágrimas. Era un artístico maniquí que guardaba cierta semejanza con Enriqueta...<sup>8</sup>*

*...Yo, Venus mecánica, maniquí humano, transformista de hotel...<sup>9</sup>*

Entre ambas frases, entresacadas de *El Maniquí*, un cuento publicado por Vicente Blasco Ibáñez en 1919, y *La Venus Mecánica*, la novela que Jorge Díaz presentó en 1929, median una decena de años. Aproximadamente los que delimitan el desarrollo del maniquí como elemento icónico entre la vanguardia española; un asunto que, hasta la fecha, no había merecido la atención necesaria.

Ambos relatos reflejan también la singladura histórica que atravesaba España por aquel entonces: el lánguido despertar de un país que pretendía retomar su rumbo y la convulsa situación que al final de los años 20 vivía nuestro país, inmerso en plena Dictadura de Primo de Rivera, anhelante por sumergirse en la modernidad que restallaba en Europa.

Un panorama similar al que vivía la plástica, cuyos más avanzados protagonistas fueron introduciendo el maniquí al tiempo que ensayaban nuevos lenguajes artísticos, partiendo de ciertas especificidades, en ocasiones, difícilmente entroncables con la vanguardia europea. Me refiero a esa sugerente ecuación lograda entre el realismo negro de Gutiérrez Solana; los nuevos realismos que

6 El artículo fue escrito en noviembre de 1920 y publicado en enero de 1921. Vid. GROSZ, G.: «Zu meinen neuen Bildern» («Sobre mis nuevas pinturas»), en *Das Kunstblatt*, Berlín, 1921, pp. 10-13, en GÓMEZ, J.J.: *Crítica, tendencia y propaganda: Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Sevilla, Círculo de Cultura Socialista, 2004, pp. 5-7.

7 En 1919 Kokoschka creó una muñeca, de tamaño real, que encargó a la diseñadora Hermine Moos tomando como referente a Alma Mahler; mientras que Hans Bellmer encargó *La Poupée*, una figura en madera articulada de menos de metro y medio, cuya primera versión de 1934 fue modificada unos años después, difundiéndose a través de fotografías publicadas en la revista *Minotaure* en posturas a medio camino entre la provocación y la sensualidad.

8 BLASCO IBÁÑEZ, V.: *El Maniquí*, en *La condenada: cuentos*, Valencia, Prometeo, 1919.

9 La frase la pronuncia Obdulia, *una mujer alienada*. Vid. DÍAZ FERNÁNDEZ, J.: *La Venus Mecánica* (César de VICENTE HERNANDO, ed.), Stockcero, 2009 (1.ª ed. Madrid, 1929) cap. XVII.



se fueron abriendo paso a partir de los años veinte y que en el caso que nos ocupa cuentan con Maruja Mallo, Francisco Borey y al primer Dalí como algunos de sus mejores representantes; y el surrealismo que se abrió paso con fuerza entre los creadores españoles al finalizar esa década impregnando la etapa republicana.

En los vértices de ese hipotético triángulo, se desarrolla un relato en tres actos que tiene al maniquí como protagonista de la vanguardia plástica española.

### En los inicios: el maniquí romántico de Gutiérrez Solana

*...Yo tuve una muñeca de cera, entrañable, dramática, fascinante... Era como una esclava, desnuda y desmenada, que se vendía en el mercado. Su amarillez era, en medio de aquel ocaso, no como había de ser al día siguiente en mi casa, sino ambarina, como de verdadera árabe.*

*Yo la compré sin regatear...*

*No recuerdo día de más emoción que ese...*

*Pasado el tiempo, siempre con la nostalgia de la muñeca de cera, adquirí otra, más linda, pero no tan bella ni tan dramática...que representaba, con una hermosura inmortal, a todas las muertas...*

*Esa es la que convive hoy conmigo. La he vestido bien...*

*Le he comprado joyas...*

*Me da tranquilidad ...*

*Puedo no hacerla ningún caso sin sentir sus quejas. Completo así a la mujer que quiero sin mas que tenerla y verla de reojo.*

*Tiene algunas ventajas...<sup>10</sup> [fig. 1].*

Cuando en 1923 Ramón Gómez de la Serna narraba en *La sagrada Cripta del Pombo* la felicidad que le producía su compañera ideal, hacía ya tiempo que los maniqués que observaba en los escaparates del Madrid castizo ejercían una fuerte atracción para él. Hacía tiempo que los observaba en manos del tendero que... *la transporta en brazos al escaparate y un día se niega a que comparta con él la tarea otro compañero... sabe cosas inefables de ella, como, por ejemplo, qué día es su día menstrual, el día en que ella se cae de languidez, tiene unas ojeras más moradas y sus manos se ponen más amarillas que la cera.*<sup>11</sup> Hacía ya tiempo que su muñeca ocupaba un lugar privilegiado en su famoso Torreón, que había aparecido fotografiado con ella, cual pareja habitual.

Casi tanto como el que había transcurrido desde que uno de sus más admirados amigos, el pintor José Gutiérrez Solana, que compartía semejante interés, llenara su casa de... *juguetes mecánicos – de... esa muñeca vestida de azul Nattier, que mueve la cabeza y el abanico al andar, y va dejando una estela de notas de música detrás de su polizón, y a la que llama Eva Futura, en recuerdo de la de Villiers de Lisle Adam. Tiene dos clowns...*<sup>12</sup>

10 GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *La sagrada Cripta del Pombo*, Madrid, Trieste, 1986, pp. 585-588. La 1ª edición data de 1923.

11 GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Pombo*, Madrid, Imprenta Mesón de Paños, 1918.

12 GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *La sagrada...*, op. cit., p. 269.

La fascinación que ambos sentían por los maniqués, por las muñecas mecánicas, hizo que Solana, dedicase sabrosas e hirientes páginas a las figuras de cera y a los maniqués desvencijados que podían contemplarse en el Madrid de 1913,<sup>13</sup> en sus relatos sobre el museo de figuras de cera en *La España negra* que salió a la calle en 1920, o al referirse al Museo Granero en *Madrid callejero* editado tres años después.

No es extraño, por lo tanto, que tales imágenes formaran parte de su imaginario personal. Más si tenemos en cuenta que ese inclasificable pintor que rompió con los academicismos al uso, fue quien mejor plasmó, con gesto seco y una empastada paleta de colores oscuros, los barrios y las gentes menos favorecidos de aquel Madrid de los grandes contrastes; de ese Madrid que describía con añoranza y melancolía...

*La Gran Vía es ya casi un hecho; el sueño de aquel notable escritor y gran concejal, Mesonero Romanos, se va terminando...*

*A las antiguas calles ha sucedido esta nueva red, llena de edificios a la moderna... Las tiendas son del mismo estilo pretencioso que las casas: gran derroche de luz, en que se muestran, sobre maniqués de cera, ropas de bazar...*

*En otros se exhiben los automóviles lujosos...*

*Grandes escaparates con pianolas, gramófonos, música mecánica...*

*Las víctimas de todos estos lujos y adelantos han sido los antiguos vecinos de estas viejas calles, que han tenido que irse con los trastos a otra parte...*

*Ahora que el primer trozo de la Gran Vía está ya terminado, sentimos todos, como un vago temor, la inutilidad de esta obra...*

*Lo único que ha compensado a la vista este bárbaro derruir de la piqueta ha sido la belleza misma de la destrucción, las horas románticas entre los escombros...<sup>14</sup>*

Fue esa postura melancólica y descreída que compartía, aunque desde otro punto de vista, con los artistas europeos, la que fomentó su predilección por los temas populares, las máscaras, las procesiones, los objetos relacionados con la muerte... y por los maniqués que caracterizaron su *España negra*.

Fue así como en 1910, una fecha realmente temprana, concibió *Las vitrinas* y *El visitante* y *las vitrinas*, ambos inspirados en las colecciones y el mobiliario que por aquel entonces exhibía el Museo Arqueológico Nacional.<sup>15</sup> En el primero los dos maniqués encerrados en una vitrina decimo-



fig. 1. Ramón Gómez de la Serna con su muñeca en su Torreón.

13 Gutiérrez Solana en su *Madrid. Escenas y costumbres*, publicado en 1913, dedicó interesantes descripciones de los maniqués en títulos como *Exposición de figuras de cera, El ortopédico*. Vid. «Madrid. Escenas y costumbres» en GUTIÉRREZ SOLANA, J.: *Obra literaria*, Madrid, Taurus, 1961, pp. 118 y ss., y 191, entre otras.

14 GUTIÉRREZ SOLANA, J.: *Madrid callejero*, en *Obra literaria, op. cit.*, pp. 467-469.

15 Han sido varios los autores que han señalado el Museo Arqueológico Nacional como fuente de inspiración para ambos lienzos, pero la documentación aportada por Antonio J. Sánchez parece concluyente. Vid. SÁNCHEZ, A.: «Lo

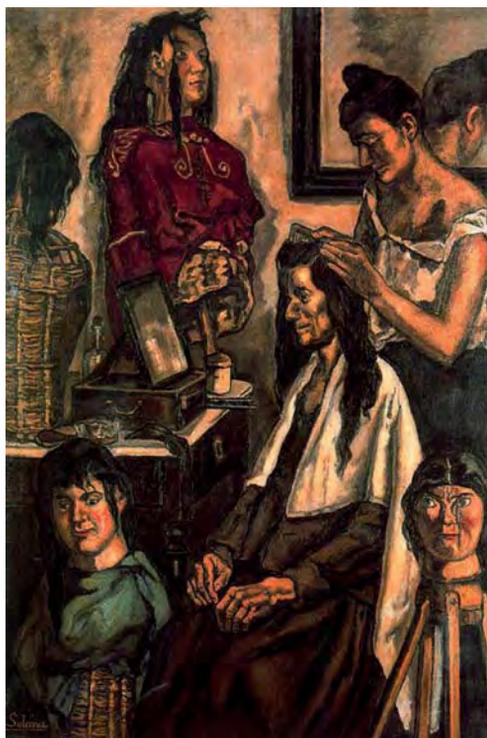


fig. 2. José Gutiérrez Solana: *La peinadora barata*, 1918. Col. Banco Santander.

nónica, aparecen ataviados con trajes estilo imperio, similares a los que se exponían en el Museo; mientras que en el segundo ambas damas aparecen acompañadas por un visitante, un personaje ataviado con frac y sombrero de copa que, según Gómez de la Serna, Solana pintó una vez terminado el cuadro como contrapunto a los maniqués, seguramente para acentuar la contraposición entre la vida y la muerte.

Bajo esas mismas premisas, en 1918 pintó *La peinadora barata* [fig. 2], en el que un par de maniqués, acompañados de sendas cabezas cortadas compradas también en el Rastro madrileño, presiden el interior de aquella peluquería desvencijada. El establecimiento debía ser el de Lola, la peinadora, que hacia cinco años había descrito diciendo... *miramos hacia arriba, y en un balcón se ve una cabeza de mujer de cartón, toda despintada y golpeada; el busto, de mimbre, lo tiene vestido con... Esta cabeza tiene pelo natural, que cuelga por los hombros enmarañado y sucio. Debajo de la cabeza, un cartel con letras grandes dice 'Lola, peinadora'*<sup>16</sup> O que en 1927 hizo con *Los Maniqués*.

En cualquiera de estos casos, los maniqués de Solana distan mucho de los que resplandecían en los escaparates barceloneses, en los aledaños de la Gran Vía madrileña o en las calles berlinesas y parisinas. Los representados en *Las vitrinas* son muñecas decimonónicas encerradas entre naftalina. Y los ideados por *La peinadora barata* son meros objetos desvencijados, similares a los que poblaban el Madrid castizo, el Rastro y los oscuros escaparates de sus alrededores; objetos sacados de otra realidad, la de esa España negra y castiza, que contrastaba vivamente con la imagen moderna de la Gran Vía madrileña. Eran maniqués que podían contemplarse en los establecimientos populares como... *Las antiguas tiendas de peinadoras, con una*

inquietante en Gutiérrez Solana: las vitrinas del Museo Arqueológico Nacional», [http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev05-06/Sanchez\\_Luengo.pdf](http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev05-06/Sanchez_Luengo.pdf).

16 GUTIÉRREZ SOLANA, J.: *Madrid. escenas y costumbres*, en *Obra literaria*, op. cit., p. 92.

*muñeca de cartón en el balcón... las tiendas de trajes de máscara... con los escaparates alumbrados hasta el amanecer, donde las mujeres se volvían locas para ir a los bailes de Carnaval, escogían sus trajes de los maniqués revestidos con trajes de dominó...*<sup>17</sup>

Solana compuso ojos, torsos y cuerpos que semejan objetos suspendidos en el tiempo, retazos de un país que avanza hacia la modernidad sin desprenderse de sus miserias, como el anverso y el reverso de una misma moneda: la compleja y contradictoria sociedad de aquella España castiza y profunda por la que todavía no *parecía haber pasado el soplo de la destrucción y la ruina*. Y en ello reside precisamente su atronadora singularidad.

### Las Venus mecánicas de los nuevos realismos

*Madrid está meditando y sacude el polvo de las calaveras...*

*España está en un periodo de locura contagiosa, todo quiere ir más allá de donde puede ir, todos son más papistas que el Papa o más lopistas que Lope [...]*<sup>18</sup>

Sirvan estas palabras de Gómez de la Serna para describir el ansia por acercarse a la modernidad instalada en España a finales de los años veinte, que los jóvenes creadores sentían con especial intensidad. Un tiempo en el que los antiguos maniqués de Solana alternaban con los creados por los jóvenes artistas, Bores, Dalí, Prieto y, en especial, Maruja Mallo, al compás de la nueva poética que Franz Roh había elevado a los altares de la modernidad con su *Realismo Mágico*; al igual que ocurrió entre los artistas europeos.

Justamente la época en la que Jorge Díaz publicaba *La Venus Mecánica*, en cuya narración resueñan los ecos de la reputada cinta de Fritz Lang *Metrópolis*,<sup>19</sup> que en opinión del propio autor pretendía... *escribir una novela moderna... de nuestro tiempo... En las mujeres que desfilan por la novela es donde quise acentuar el gesto de mi generación. Todas, más o menos, son 'Venus mecánicas', mujeres que abrazan las cosas más graves y profundas con gesto alegre y superficial... En realidad, mi novela es una suma de mujeres, cuyo total es la mujer de hoy. [...] con esta intención construí una obra sintética, veloz, superrealista como nuestro tiempo, cuyo escenario es el Madrid de los cabarets y los hoteles...*<sup>20</sup>

En ese contexto emerge la figura de Maruja Mallo que, en palabras de Gómez de la Serna... *Había visto la alegría de las cosas y de las personas... había pintado esa alegría de raquetas, cuerpos de maniquí y verbenas con la rutilancia que adquirirían en la luz del laboratorio que envolvía todas las cosas (por entonces nació el laboratorio Ibis de productos opoterápicos... Aquella pintura de Maruja Mallo había nacido en la romería de la Pradera de San Isidro, punto de partida de la España emprendedora, trashumante, reconquistadora...*<sup>21</sup>

17 GUTIÉRREZ SOLANA, J.: *Madrid callejero*, en *Obra literaria*, op. cit., p. 472.

18 GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Maruja Mallo. 59 grabados en negro y 9 láminas en color 1928-1942*, Buenos Aires, Losada, 1942, pp. 8-9.

19 VICENTE HERNANDO, C.: «Representaciones sociales de las vanguardias: La venus mecánica y Metrópolis» en *Letras Peninsulares*, vol. 6.1, 1993, pp. 109-125.

20 DÍAZ FERNÁNDEZ, J.: «Autocrítica», *Nuevo Mundo*, 1930.

21 GÓMEZ DE LA SERNA, R.: op. cit., 1941, p. 9.



fig. 3. Maruja Mallo: Sin título  
(serie Estampas de máquinas y maniqués), 1927.

Su aparición en la escena madrileña corrió a cargo de Ortega y Gasset, quien en 1928 propuso a la joven pintora exponer en las salas de la *Revista de Occidente*<sup>22</sup> para presentar sus *Verbenas y estampas de máquinas y maniqués*.

El espléndido conjunto, compuesto por media docena de obras pintadas el año anterior [fig. 3],<sup>23</sup> constituye una soberbia mezcla entre la alegría chispeante de los nuevos maniqués, en los que subyacen ciertos resabios de lo putrefacto puesto en boga por sus amigos residentes, junto a una morbosa pátina algo necrofilica. Un ejemplo de cómo supo enhebrar la modernidad más rutilante con esa nota castiza, algo romántica, de cómo los nuevos realismos emergían triunfantes entre retazos de los *Valori plastici*.

Su maniquí sin rostro de piernas ortopédicas y brazos amputados, erguido entre instrumentos musicales y cacharos metálicos; el que entre brazos, pies y cabezas sin rostro luce una ondulada melena a la luz de una farola y una luna semiescondida, casi lorquiana; el que se mece entre simbólicos retazos, casi fetiches, de la ciudad moderna... todos ellos reflejan una imagen satírica del nuevo Madrid, auspiciada por su continua observación del entorno, de los escaparates, de la insoportable modernidad que no lograba enmudecer la España atávica, de aquellas calles que recorría, sin importarle las reacciones que provocaba, con su amiga Concha Méndez, con Alberto, Gómez de la Serna, Palencia..., que le acompañaron en aquella maravillosa aventura plástica y vital.

Muestran... *Una nueva realidad... cineástica y moderna, pues al lado de eso se reflejaban los escaparates de las grandes vías con sus piernas de repuesto para deportistas cansadas –piernas para reclamo de las medias de seda–, sus bufandas escocesas, sus manos tuestas para guantes de fantasía, sus cabezas para lucir peinados y diademas...*<sup>24</sup>

22 Sobre Maruja Mallo véanse, por ejemplo, los trabajos de FERRIS, J. L.: *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*, Madrid, Temas de Hoy, 2004; y HUICI, F. / PÉREZ DE AYALA, J. (comis.): *Maruja Mallo*, Fundación Caixa Galicia, SECC, 2009.

23 Algunas de estas estampas permanecen en paradero desconocido, de manera que las conocemos gracias a las reproducciones aparecidas en la monografía del citado GÓMEZ DE LA SERNA (*op. cit.*, 1942).

24 GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *op. cit.*, 1942, p. 9.

Y, en palabras de la propia autora, constituían una...

*... humanidad serena y triunfante, yo deporte, contrasta con las 'estampas de máquinas y maniquís', evocadoras de la época romántica, sátiras alusivas a presencias anacrónicas, caballeros y damas en crisis, desteñidos, protegidos por una atmósfera de naftalina y recetas medicinales, que aparecen en los palcos de la ópera y en los salones, o yacen olvidados en los invernaderos de las provincias.*

*Estos interiores lúgubres, habitados por damas y caballeros de cuerpos incompletos, sostenidos por armaduras de ortopedia, vestidos siempre de etiqueta, auxiliados por pelucas postizas y dientes artificiales, estos personajes apolillados de gestos lánguidos, siempre en interiores sórdidos y nunca en las azoteas, han sido desplazados ya por los maniqués de cera que se consumen enjaulados en las vitrinas de los escaparates lejos de la luz solar, rodeados de agónicas lunas, ojos de cristal, rosas, violines, golondrinas, mantos, sombreros, guantes de luto y antifaces; naturalezas muertas, realidad ilusionista iluminada por faroles de gas, alumbrada por lámparas de acetileno. Maniqués que encontramos en todas las ciudades aturridos por la aparición de la velocidad, sobresaltados por las máquinas.*

*Las 'estampas cinemáticas' son sensaciones visuales, la simultaneidad producida por el dinamismo callejero. Las plazas azotadas por el terror..., los seres, las máquinas, los rascacielos, los anuncios luminosos, se superponen precipitadamente entremezclándose con los sucesos sinietros de la vida diaria de las ciudades...<sup>25</sup>*

Muy distintos conceptualmente fueron los maniqués recreados por Bores, Dalí o Prieto, aunque emplearan un lenguaje artístico similar.

Francisco Bores, gran pintor de naturalezas muertas y uno de los mejores representantes de lo que Eugenio Carmona dio en llamar Figuración lírica, incorporó el maniquí en su primera etapa, en aquel retorno al clasicismo que caracterizó su pintura entre 1923 y 1925. Ya en 1923 compuso *El Maniquí azul* [fig. 4] y dos años después hizo lo propio con *El maniquí rosa*, ambos presentes en la célebre muestra de la Sociedad de Artistas Ibéricos inaugurada ese mismo 1925.<sup>26</sup> Dos figuras semejantes, concebidas cuales personajes silentes, objetos extrapolados de su contexto, que parecen sustituir la presencia humana de sus característicos interiores. Quizá esa ambivalencia los acer-

fig. 4. Francisco Bores: *El maniquí rosa*, 1925. Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.



25 MALLO, M.: «Lo popular en la plástica española (a través de mi obra) 1928-1936», en GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *op. cit.*, 1942, p. 40.

26 BRIHUEGA, J. / LOMBA, C. (com.): *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.



fig. 5. Salvador Dalí: *Maniquí barcelonés*, 1926. Fundación Gala-Salvador Dalí.

ca, conceptualmente, a la metafísica italiana, al tiempo que los aleja de los compuestos por Mallo y Solana.

Un año después de que Dalí se diera a conocer precisamente en la citada exposición de la SAI, en la que ofreció una más que sugerente muestra de su quehacer artístico en la senda de los nuevos realismos, presentó su *Maniquí barcelonés* que, actualmente, conocemos como *Maniquí de Barcelona* [fig. 5]. En su momento, al exhibirse en la *Exposició del modernisme pictòric català confrontat amb una selecció d'obres d'artistes d'avantguarda estrangers*, presentada en las galerías Dalmau en otoño de 1926, figuraba como *La maniquí*, al igual que cuando se reprodujo en *L'Amic de les Arts*, en febrero de 1927.

Ahora bien, con independencia de que el ampurdanés pretendiera o no situarlo en el contexto barcelonés, lo sustancial para este ensayo es la manera en que lo concibió. Partiendo de una serie de sedimentos artísticos que oscilan entre el cubismo, el estilo de Amédée Ozenfant, cierto clasicismo mediterraneista y la pintura metafísica, Dalí definió el cuerpo a través de una superposición de siluetas en colores muy vivos, poco frecuentes en su pintura por aquellos años. Compuso un cuerpo que el propio artista, preludiando los análisis a los que tan aficionado se hizo poco después, definió con estas palabras... *Maniquís quietes en la fastuositat elèctrica dels aparadors, amb llurs neutres sensualitats mecàniques i articulacions torbadores. Maniquís vives, dolçament beneïtones, que caminen amb el ritme alternatiu i contradirecció d'anques- espatlles, i apreten, en llurs artèries, les noves fisiologies reinventades dels vestits.*<sup>27</sup>

Una declaración muy en sintonía con la tónica general de la época que poco tiene que ver, sin embargo, con los concebidos por Gregorio Prieto ya en los años treinta.

El artista, vinculado estrechamente con los miembros más destacados de la *Generación del 27* como Alberti, Cernuda, García Lorca o Aleixandre, quedó fascinado por Roma y la cultura de la Antigüedad clásica que le impelieron a pintar sus célebres maniqués andróginos –*Los maniqués*, c. 1930-1933, o *Luna de miel en Taormina*, ca. 1936 [fig. 6]–. Ambientados en la añoranza por la cultura clásica, como los de De Chirico con los que mantiene una evidente semejanza formal, to-

27 DALÍ, S.: «Sant Sebastià», *L'Amic de les Arts* (julio de 1927).

dos ellos aparecen provistos de una profunda melancolía, de una enorme tristeza, al tiempo que rezuman una sexualidad reprimida; un aspecto hasta entonces inédito en la pintura española.

### Y el surrealismo se apropió de los maniqués

Cuando Mallo y Dalí mostraron su pulsión por los maniqués para ironizar sobre la moderna y mecanicista imagen de la nueva ciudad, de la nueva sociedad, ambos comenzaban su trayectoria artística.

Era una época en la que el ideario surrealista cobraba carta de naturaleza entre los jóvenes artistas españoles, que lograron definir una peculiar manera de entenderlo a través de la *Escuela de Vallecas*, de la que la intrépida e irreverente Mallo formó parte.

Y si bien es cierto que la pintura de sus Espantapeces, sus excrementos... poco tiene que ver con sus *estampas de máquinas y maniqués*, tampoco lo es menos que esa pintura negra, dolorosa, que había bajado a las cloacas en palabras de su querido Alberti, todavía conserva retazos de aquellos fetiches. En algunos casos se trata, sencillamente, de las piernas y brazos que cuatro años antes se mezclaban con las copas y los instrumentos musicales en los escaparates. Pero en otros, como sucede en *Campañarios*, emergen sus antiguos cuerpos amputados flotando entre el paisaje, las raspas de sardinas y los excrementos. Mallo no había olvidado esos referentes icónicos y trasladada al campo, a las cloacas, las irónicas imágenes que antaño protagonizaban modernos escenarios urbanos.

Mucho más contundentes y retóricos, por supuesto, fueron los maniqués surrealistas ideados por Dalí, sus cuerpos desmontables como él los denominó. En consonancia con el ideario bretoniano que abrazaron el resto de sus correligionarios y partiendo de aquel *Maniquí barcelonés*, el catalán fue desarrollando esta nueva imagen a través de distintas reflexiones que, a mi entender, se fueron enlazando en el tiempo. En su proyecto para el desnudo femenino de *La edad de oro*, Dalí adelantaba su idea del cuerpo desmontable describiéndolo como un desnudo con... *Abdomen y muslos desmontables, que se encuentran aparte, aislados, atmosféricos y espectrales, superfinamente blancos, enmarcados en el negro...* Una tesis que completó años después, el mismo 1934 en que pintó el



fig. 6. Gregorio Prieto: *Luna de miel en Taormina*, ca. 1936, Museo de la Fundación Gregorio Prieto.

*Rostro de Mae West*, al publicar un texto en la revista *Minotaure* titulado «Los nuevos colores del *sex-appeal* espectral», en el que con la ironía de que hacia gala ya por estas fechas bajo la todavía complaciente mirada de Bretón, anunciaba que *el nuevo atractivo sexual de las mujeres vendrá de la posible utilización de sus capacidades y recursos espectrales, es decir, de su posible disociación... La mujer se volverá espectral por medio de la desarticulación de su cuerpo... La mujer espectral será la mujer desmontable*.

Precisamente esa idea de la mujer desmontable fue la que le condujo a concebir su *Venus de Milo con cajones* en la que materializó su concepto de mujer compartimentada, que también desarrollarían el ya citado Bellmer y el propio Marcel Duchamp.

Mucha menor trascendencia teórica y mediática alcanzaron los maniqués de José Caballero, otro de los grandes surrealistas españoles, compañero durante los años treinta de los más avanzados intelectuales de la época y en cuyo vocabulario se percibe la influencia de Buñuel y Dalí. Me refiero al empleo de los miembros amputados que destilan aromas de lo putrefacto ideado por la pareja de residentes e, incluso, necrológico, en sintonía con la poética avanzada por Mallo años atrás; a esas manos que protagonizan *El sangriento juego del ajedrez* -1935-36-, o a sus imágenes de mujeres, una constante iconográfica en su trayectoria, en tanto que ser enigmático difícil de descifrar.<sup>28</sup> De entre todos los maniqués que compuso,<sup>29</sup> uno de los más sugerentes es un dibujo fechado hacia 1934, en el que los dos maniqués masculinos abrazándose, cuales irónicos compañeros de viaje, semejan una metáfora de la vida y la muerte.

Fueron precisamente esos cuerpos decapitados motivo frecuente entre la plástica surrealista, directamente entroncado con la poética avanzada por Dalí, en la que y, aun a riesgo de alejarnos de nuestro asunto, conviene señalar dos figuras que, hasta el momento, no han sido citadas. Me refiero a Eduardo Westerdahl y Juan Ismael, en cuyas obras... *se reúnen dos de las cualidades que caracterizaron la representación del cuerpo femenino dentro del movimiento surrealista: la objetivización del cuerpo femenino... y su fragmentación. A pesar de que ya se habían producido los primeros indicios del movimiento feminista y de la liberación sexual de la mujer... la mujer -su cuerpo- fue adoptado por los artistas surrealistas como fuente de inspiración y como objeto de experimentación, como algo que les pertenecía y sobre lo que ejercían su derecho a manipularlo, romperlo, mutilarlo y volverlo a reconstruir...*<sup>30</sup> En ese contexto hay que contemplar *Sin título y Composición surrealista* de Juan Ismael y *Sin título* de Eduardo Westerdahl, la primera pintada en 1934 y las dos siguientes un año después.

Pero semejantes imágenes se alejan ya de la muñeca, de la venus mecánica, de la mujer desmontable, del maniquí que, como referente icónico, se propagó con fuerza entre la vanguardia plástica española. Y que, también en este caso, reelaboró convirtiéndolo en un importante fetiche imaginario, del que se sirvieron hombres y mujeres dotándolo de una poética propia.

28 Sobre su trayectoria artística véase, entre otros trabajos, *La memoria no es nostalgia: José Caballero*, que fue la tesis doctoral de Marián MADRIGAL NEIRA, defendida en la UCM en 2001.

29 Adriano del Valle, poeta surrealista y amigo de Caballero, resumía así su imaginario icónico *Pepe Caballero pinta lo que ve, lo que inventa y lo que sueña... Ha creado en sus obras una tercera dimensión, una especie de estratosfera pictórica poblada de maniqués, instrumentos de física recreativa, bustos de Musas decapitadas...* Vid. PÉREZ PALACIO, J.: «Entrevista con Adriano del Valle y Pepe Caballero», *Diario de Huelva*, Huelva (20 de septiembre de 1934), en MADRIGAL: *op. cit.*, Marián, 2001, p. 170.

30 GONZÁLEZ DE DURANA, J.: *Fragmentaciones y mutilaciones*, Santa Cruz de Tenerife, TEA, 2009.

# 29

**RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN**

Universidad de Granada

**La iglesia de Turmequé,  
Colombia,  
y las representaciones  
gráficas de carpintería  
de lo blanco**

La consulta de los archivos españoles e ibero-americanos no ha sido generosa en la proliferación de documentos gráficos sobre carpintería de lo blanco que acompañaran los contratos de obras en los distintos enclaves geográficos.<sup>1</sup> Esta ausencia generalizada de dibujos ha magnificado, en su justa medida, tanto la edición de Diego López de Arenas<sup>2</sup> como el manuscrito de Fray Andrés de San Miguel,<sup>3</sup> este último en el ámbito americano. Ambos textos han servido para ilustrar y hacer comprender de manera didáctica el proceso constructivo, pero el sumatorio de la totalidad de ejemplos, trazas y monteas es mínimo si lo comparamos con otras actividades paralelas como la arquitectura o, incluso, el dibujo pictórico.

En América a esta ausencia de detalles constructivos lignarios se une el hecho de que la poca literatura sobre la construcción en madera provenía de los libros que llegaban desde España al no haberse editado en su momento el tratado de Fray Andrés de San Miguel, conformándose con la parte dedicada a carpintería por los tratadistas de arquitectura o la presencia de algún ejemplar de López de Arenas.<sup>4</sup> Lo que no quiere decir que no funcionaran los gremios<sup>5</sup> y que se realizaran dibujos con carácter didáctico o complementario a documentos notariales.

Entre los dibujos conservados, al margen de una construcción concreta o contrato de ejecución, tenemos el realizado por Sebastián Dávila [fig. 1] en una página casi en blanco de un ejemplar de

1 Entre los conservados nos sirven como ejemplos los de las iglesias leonesas de Antoñanes del Páramo, realizada por el carpintero Juan de Agüero en 1568, y la Capilla Mayor de Santa María de Beldedo, del carpintero Francisco de Astorga firmada en 1541. Cfr. FERNÁNDEZ CABO, M.: *Armaduras de cubierta*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1997, pp. 27-30 y 49-53.

2 LÓPEZ DE ARENAS, D.: *Breve Compendio de la Carpintería de lo Blanco, y Tratado de Alarifes, con la conclusión de la regla de Nicolás Tartaglia, y otras cosas tocantes a la leometría y puntas del compás. Dedicado a Glorioso Patriarca San Joseph. Por... Maestro del dicho oficio, y Alcalde Alarife en el, natural de la Villa de Marchena y vezino de la Ciudad de Sevilla*, Sevilla, Luis Estupiñan, 1633.

3 Este texto aunque no fue publicado debió redactarse entre 1630 y 1652. Cfr. BÁEZ MACIAS, E.: *Obras de Fray Andrés de San Miguel*, México, UNAM, 2007.

4 Cfr. TORRE REVELLO, J.: *Tratados de arquitectura utilizados en Hispanoamérica (siglos XVI a XVIII)*, Washington, Pan American Union, 1956.

5 Cfr. TERÁN BONILLA, J.A.: «Los gremios de albañiles en España y Nueva España», *Imafronte*, 12-13, Murcia, Universidad de Murcia (1996-1997), pp. 341-355; y PANIAGUA PÉREZ, J.: «La enseñanza profesional en el mundo colonial: La enseñanza y desarrollo de los oficios», *Revista de Historia de la Educación Colombiana*, 8, Colombia, Universidad de Nariño (2005), pp. 77-115.

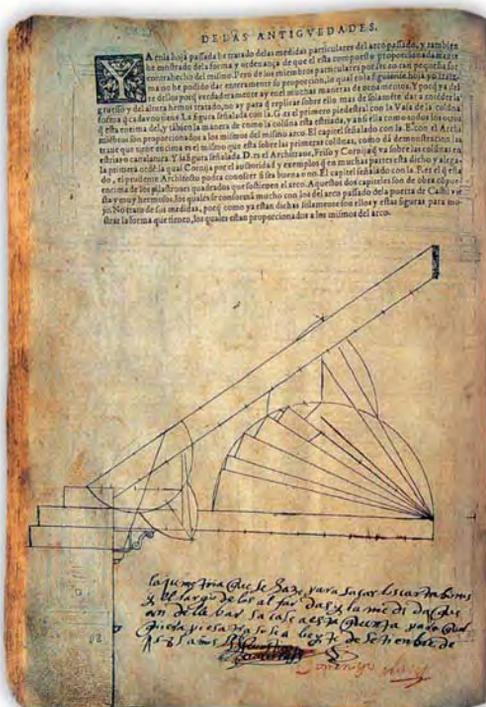


fig. 1. Dibujo de Sebastián Dávila sobre el Tratado de Serlio.

Serlio.<sup>6</sup> Encontramos la sección terminal de un muro sobre el que se aprecia de forma superpuesta y canónica el perfil de la soleira, un can con diseño en  $-S-$ , un tirante, el estribo y el par. En el espacio entre el par y el tirante se dibuja una cambija con la forma de obtención de los cartabones, superponiéndose dicha cambija y el cartabón obtenido de forma proporcional sobre el par. Al dibujo se añade la siguiente leyenda: *La jumetria que se sabe para sacar los cartabones y el largo de las alfardas y la medida que han de llevar sácase a esta quenta para cualquier pieza, trabajose a veinte y siete de septiembre de 1585 años. Sebastián Dávila.* Este dibujo tiene carácter didáctico y permite valorar la correcta cualificación de su autor, extensible al ámbito constructivo en esas fechas en la Audiencia de Quito.<sup>7</sup>

También ha sido una fuente gráfica importante para la comprensión del trabajo de los maestros de carpintería las pinturas referidas a San José y su taller. Esta temática poco frecuente en la época medieval tiene un desarrollo considerable durante la Edad Moderna con diversas adaptaciones según ámbitos culturales aunque con mucho en común con la tradición flamenca de la pintura de género. En América podemos rastrear el tema en todos los centros artísticos con obras de distinta procedencia. Así, en Bogotá, se conservan en la ermita de la Virgen de Egipto una serie de pinturas sobre la Vida de la Virgen de procedencia flamenca realizadas en la primera mitad del siglo XVII<sup>8</sup> una de las cuales responde al tema del taller de San José [fig. 2].<sup>9</sup> Lo intere-

6 Se trata del folio 70v de la edición del tercer y cuarto libro de arquitectura de Serlio realizada en Toledo en 1552.

7 El texto fue hallado en Biblioteca Nacional de Bogotá por Ramón Gutiérrez y Alberto Corradine. Gutiérrez relaciona esta imbricación entre la arquitectura manierista de Serlio y los dibujos de Sebastián Dávila, para considerar a este posible autor de la iglesia de San Francisco de Quito. Cfr. GUTIÉRREZ, R./VIÑUALES, G.: «San Francisco de Quito», *Trama*, 1 (1977), pp. 36-38.

8 Fueron regaladas como decoración a la Ermita por su constructor y donante, el clérigo don Jerónimo de Guevara y Troya en torno a 1657. Cfr. HERNÁN AGUILA, J.: «Escenario devocional. El barroco flamenco y la Virgen», en VV. AA.: *Lecciones barrocas: Pinturas sobre la vida de la Virgen de la Ermita de Egipto*, Bogotá, Banco de la República, 1990, pp. 6-19.

9 Es un óleo sobre cobre de 82 x 63 cm, anónimo de escuela flamenca, fechado en la primera mitad del siglo XVII. Cfr. VV. AA.: *Lecciones barrocas: Pinturas sobre la vida de la Virgen de la Ermita de Egipto*, Bogotá, Banco de la República, 1990, p. 75.

fig. 2. Taller de Nazareth,  
anónimo flamenco.  
Ermita de Egipto,  
Bogotá, Colombia.



sante de esta obra para nosotros es que aparece representado como geométrico, el nivel más alto dentro del gremio de carpinteros, con un compás trazando sobre una mesa, mientras que Jesús, a modo de aprendiz, trabaja manualmente en un banco de menor tamaño. La escena, propia de un interior artesanal, pese a provenir de Flandes, se encontraba expuesta al público bogotano desde mediados del siglo XVII.

Existen otros referentes pictóricos. A modo de ejemplos, podemos citar los lienzos quiteños de Manuel Samaniego y Jaramillo<sup>10</sup> conservados en las colecciones ecuatorianas del Museo del Banco de Pichincha<sup>11</sup> y del Museo Nacional del Banco Central.<sup>12</sup> En el primer caso, aparte de los personajes lógicos en la iconografía, encontramos distintos útiles y maderas en proceso de elaboración. El segundo, más complejo a nivel de composición, permite observar parcialmente un correctísimo dormitorio y el paisaje de características europeas donde abre el taller. Este, a modo de interior doméstico, mezcla distintas actividades culinarias y propias de la Virgen como es la acción de tejer, en este caso ayudada por el Niño. En cuanto al ámbito carpinteril San José se rodea de angelotes que participan en la actividad del obrador trabajando con una sierra y un amplio repertorio de gubias y otros útiles se reparten por la pared de fondo y el resto del espacio.

También hay intervención angélica en un cuadro cuzqueño del siglo XVII del Monasterio de Madres Carmelitas de Ayacucho.<sup>13</sup> En este caso el Niño Dios ayuda a San José aserrando una viga, destacando la presencia de un compás en el suelo de la escena.

10 Manuel Samaniego y Jaramillo (1767-1824). Es el pintor quiteño más importante de fines del XVIII y primer cuarto del XIX. Aunque se movió en una estética tardobarroca con elementos rococós en sus obras, la mayoría de carácter religioso, también hizo incursiones en temáticas profanas como los cuadros alegóricos de los países de Europa. Interesado por la enseñanza artística llegó a redactar un tratado de pintura.

11 VV. AA.: *Pintura Andina*, Caracas, Corporación Andina de Fomento, 1995, p. 28.

12 VV. AA.: *Museo Nacional del Banco Central del Ecuador. Sala de Arte Colonial*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1995, p. 33; y VV. AA.: *Ecuador. Tradición y Modernidad*, Madrid, SEACEX, 2007, p. 99. Es una obra realizada en óleo sobre lienzo de 53 x 71 cm.

13 Se trata de un óleo sobre lienzo de 84,5 x 60,5 cm. Cfr. VV. AA.: *Perú. Indígena y Virreinal*, Madrid, SEACEX, 2004, p. 220.



fig. 3. Detalle de la pintura sobre el arco toral de la iglesia de Santo Domingo de Quito, Ecuador (fot. María Alexandra Silva).

Distintas representaciones del Taller de Nazareth que vienen a ejemplificar formas de trabajo contemporáneas y, sobre todo, útiles y procedimientos que pueden servirnos como modelos de representación del trabajo gremial de los carpinteros de lo blanco con todas las precauciones y limitaciones consiguientes.

Tampoco existe para América la riqueza gráfica de la cubierta de la catedral de Teruel donde se exhibe a través de nueve escenas la práctica totalidad de proceso constructivo de una armadura de par y nudillo. Las únicas imágenes paralelas estarían en el denominado Códice Florentino<sup>14</sup> donde aparece un carpintero indígena trabajando con una azuela, recordando lejanamente alguna de las imágenes turolenses.

Excepcional sería la presencia sobre el arco toral de la iglesia de Santo Domingo de Quito de una pintura mural que representa a santos y santas de la orden de predicadores en torno a la Virgen del Rosario que ocupa el centro de la composición [fig. 3]. Pero, para nosotros, el interés de esta obra estriba en el hecho de aparecer en el extremo de la izquierda un personaje correctamente ataviado en relación a la fecha de la obra portando un compás y una inscripción AVILA.<sup>15</sup> Dicho personaje se ha identificado con el carpintero que realizara la armadura de la iglesia a principios del siglo XVII y que podría corresponderse con Sebastián Dávila el dibujante de la cambija sobre el libro de Serlio ya referido y autor, también, de la iglesia de San Francisco de Quito, la cual exhibe soluciones de cubierta cercanas a la existente en Santo Domingo.

14 El Códice Florentino es un extenso manuscrito realizado por Fray Bernardino de Sahagún que contiene, entre la enciclopédica información, datos sobre la historia, costumbres, hechos de la conquista y actividades artesanales de la Nueva España; habiéndose realizado durante su larga estancia en América entre 1530 y 1590. Está redactado en castellano y nahuatl de forma paralela e ilustrado con numerosos dibujos coloreados. El original se conserva en la biblioteca Medicea-Laurenziana de Florencia.

15 SILVA, M.A.: «Proceso de restauración de la cubierta de lazo de la iglesia de Santo Domingo. Rescate de una obra única del Patrimonio Arquitectónico», *Perspectiva*, 8, Ecuador, Revista del Colegio de Arquitectos de Pichincha (octubre de 2001), pp. 18-20. Esta pintura mural apareció al retirar un lienzo de finales del siglo XVIII de la Virgen del Rosario que la cubría, la cual pude observar directamente en una visita dirigida por la directora técnica del proyecto de intervención la arquitecta María Alexandra Silva.

## La iglesia de Turmequé

Esta población colombiana se encuentra enclavada en el Departamento de Boyacá. Perteneciente a la cultura muisca se integra en lo que sería la Audiencia de Nueva Granada en 1537 cuando el territorio fue ocupado por Gonzalo Jiménez de Quesada. Fue cabecera de Encomienda y, más tarde, de Resguardo con un amplio territorio lo que, sin duda, influyó en las características volumétricas de la edificación que nos atañe.

La iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Turmequé [fig. 4]<sup>16</sup> inicia su construcción en el año 1584, bajo la dirección del maestro de albañilería Antonio Cid.<sup>17</sup> El contrato se firmaba en el mes de enero pero en junio del mismo año, se cerraba un nuevo acuerdo impuesto por la Real Audiencia en el que se modificaba la traza aumentando el ancho y el largo de la iglesia atendiendo a que... *ay mucha jente en los dichos pueblos y acuden a oyr misa y a la doctrina christiana...* Por tanto, el proyecto se concretaba en... *dozientos pies de largo en cada yglesia<sup>18</sup> y de hancho treinta y ocho o quarenta...*<sup>19</sup> Más adelante, en 1587, el mismo Antonio Cid hacía postura para realizar las



fig. 4. Interior de la iglesia de Turmequé, Colombia  
(fot. Guadalupe Romero).

- 16 Esta iglesia está declarada Bien de Interés Cultural de carácter Nacional mediante Decreto 1940 de 29 de agosto de 1989.
- 17 1584, enero, 7. Santa Fe. Remate en Antonio Cid para que haga las iglesias de los pueblos de Sogamoso y Turmequé. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, t. 20, rollo 20, ff. 29r-30r.
- 18 Cuando se refiere a *cada iglesia* está incluyendo la de Sogamoso cuya traza y condiciones se habían rematado conjuntamente con Turmequé.
- 19 1584, junio, 30. Santa Fe. Auto por el cual se obliga al albañil Antonio Cid a que haga las iglesias de los pueblos de Sogamoso y Turmequé mas largas por la cantidad de personas que deben acudir a ellas, para ello da las nuevas medidas. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, t. 20, rollo 20, ff. 43r-43v.

casas curales de Chivatá,<sup>20</sup> Sogamoso y Turmequé. El documento es interesante porque nos describe perfectamente la tipología espacial y detalles constructivos de las mismas: *Digo yo Antonio Çid alvañil que [...] las casas en todos los repartimientos de yndios de Su Magestad desta çibdad y la de Tunja como lo dize la condiçión hecha de los sesenta pies de largo y ancho y alto con sus tres aposentos y sus puertas de madera con sus çerrojos y llaves y aldavas y sus tres ventanas, con una chimenea françesa bien acabadas y daré acabadas de todo punto las dichas casas encaladas y tejadas conforme a buena hobra y ponelle [sic] el ladrillo, cal, clavazón y todo lo demas que no se me de mas de los yndios neçesarios para ello y aré cada una dellas en quinientos pesos de veynte quilates y para ello daré fianças a contento.*<sup>21</sup>

En paralelo se tasaban y se especificaban los materiales de albañilería<sup>22</sup> y de clavazón.<sup>23</sup> Finalmente, en mayo de 1587, el albañil Pedro Ribera,<sup>24</sup> que había trabajado conjuntamente con Antonio Cid,<sup>25</sup> informaba de la finalización de la construcción y solicitaba la supervisión de los trabajos realizados. Entre esta fecha y 1618 se llevó a cabo un complejo programa pictórico en sus paramentos que condicionará la evolución de la construcción y otorgará a la fábrica los principales valores patrimoniales reconocidos en la actualidad. Es más, una de las razones que avalan el proceso de intervención propuesto en 1618, del que hablaremos mas adelante, estaría en preservar el interior: *...por el amor de las paredes y el gasto de pintura que en ellas ai...<sup>26</sup> o...la hermosura de el templo y pinturas...<sup>27</sup>*

Su estructura responde al modelo vigente en Nueva Granada, es decir una sola nave con arco toral que diferencia la cabecera donde se sitúa la capilla mayor, cubriendo con un sistema de madera a base de tijeras. Según la documentación<sup>28</sup> manejada la iglesia tendría: *...dusientos pies de largo, quarenta y dos de gueco en el ancho está armada de tigeras enmaderasiòn no para teja y ai de una a otra beinte y dos pies, tiene ocho tigeras y entre una y otra una tirante y con la tigera está dos juntas, que tiene la yglesia beinte y seis tirantes...<sup>29</sup>* Estos datos ofrecen un espacio que tendría en torno a los 56 metros de largo por casi 12 de ancho, proporciones inéditas en la arquitectura de las iglesias doctrineras que oscilaban en torno a los 45 metros por un máximo de ocho

20 Cfr. ROMERO SÁNCHEZ, G.: *Los pueblos de indios en Nueva Granada*, Granada, Atrio, 2010, pp. 241-256.

21 1587, abril, 27. Santa Fe. Postura hecha por Antonio Cid para hacer las casas curales de Chivatá, Sogamoso y Turmequé. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, t. 20, rollo 20, f. 410r.

22 1586, enero, 21. Santa Fe. Tasación de las yglesias doctrineras de los pueblos de Chivatá, Sogamoso y Turmequé. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, t. 20, rollo 20, ff. 40v-42r.

23 1587, abril, 27. Santa Fe. Condiciones con las que se ha de hacer la clavazón de las iglesias de Chivatá, Sogamoso y Turmequé. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, t. 20, rollo 20, f. 411.

24 Es extraño que este albañil que no aparece en ningún documento anterior con Antonio Cid sea ahora el que pida la tasación final, podría ser que Cid hubiera fallecido o que otras circunstancias no le permitieran estar en el momento final de trabajo ejecutado.

25 1587, mayo, 8. Santa Fe. Petición de Pedro Ribera, albañil, para que se envíe una persona que vea la obra de la iglesia y la casa cural que hizo junto con Antonio Cid en el pueblo de Turmequé. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de Iglesias, t. 20, rollo 20, f. 419r.

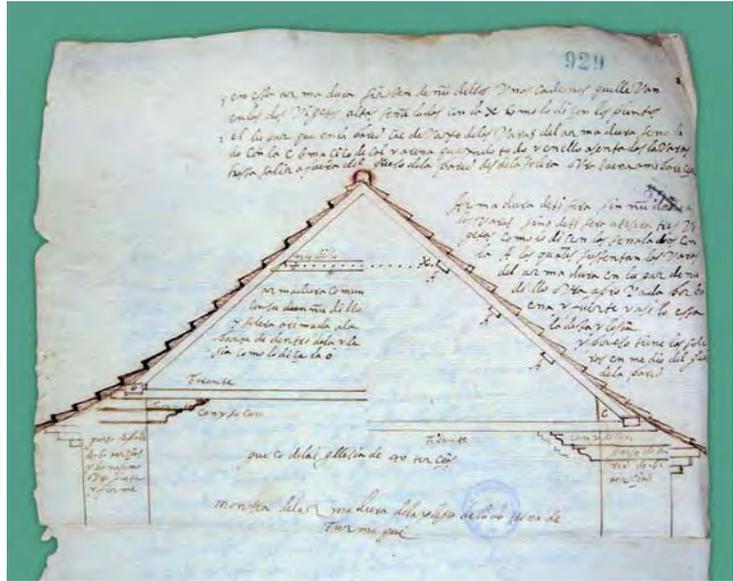
26 1619, mayo, 25. Turmequé. Informe del estado de deterioro de la armadura de la iglesia del pueblo de Turmequé ofreciendo datos de las medidas generales del templo y del modo en que sería mejor la restauración de la misma. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de iglesias, t. 12, rollo 12, f. 889r.

27 1620, diciembre, 31. Turmequé. Gaspar de Parada visita el pueblo de Turmequé para ver el estado en el que se encuentra su iglesia y reconoce con el cura que en realidad se encuentra en buen estado. Archivo General de la Nación de Colombia, Fábrica de iglesias, rollo 12, leg. 25, f. 928v.

28 Agradezco a Guadalupe Romero Sánchez la transcripción de los documentos citados sobre la iglesia de Turmequé.

29 1619, mayo, 25. Turmequé. Informe del estado de deterioro de la armadura de la iglesia del pueblo de Turmequé ofreciendo datos de las medidas generales del templo y del modo en que sería mejor la restauración de la misma. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de iglesias, t. 12, rollo 12, f. 889r.

fig. 5. Montea de la iglesia  
de Turmequé, 1620.



y medio.<sup>30</sup> El ancho de Turmequé fue el mayor condicionante para la traza de la armadura al necesitar vigas de un grosor importante dada la luz a cubrir.

Estructura que comenzará a dar problemas a los pocos años de su construcción y que permitirá propuestas de intervención donde se sitúa, precisamente, nuestro estudio documental. Los muros están contruidos en mampostería de piedra, ladrillo y morteros de cal, con el uso de barro para el relleno de los espacios generados por el uso de elementos irregulares, utilizando revocos elaborados con cal para proteger las superficies. Es fundamental destacar, como ya hemos señalado, en esta arquitectura la pintura mural que ocupa buena parte del presbiterio, nave y sotocoro, conservándose unas 28 escenas tanto del antiguo como del nuevo testamento, así como temas marianos y hagiográficos. Destacan, entre otras escenas, la expulsión del paraíso, el sacrificio de Isaac y el Juicio Final.

Entre 1915 y 1923 se realizaron modificaciones del aspecto exterior e interior confirniéndole la actual imagen neogótica al templo.<sup>31</sup> Las pinturas que habían sido ocultadas en algún momento entre los siglos XVIII y XX mediante un enfoscado fueron redescubiertas en 1988 de forma fortuita cuando se llevaban a cabo trabajos de ornato del templo.<sup>32</sup>

Volviendo a los inicios históricos de la iglesia señalaremos que para 1619 la cubierta lignaria estaba en un estado aparentemente precario [fig. 6]. Ello supuso una visita de inspección en mayo de ese año

30 ROMERO SÁNCHEZ, G.: *Los pueblos...* op. cit., pp. 135-142.

31 Estas obras fueron la construcción de la torre, el incremento de dos metros en la altura de los muros perimetrales, cambio de ubicación del baptisterio, ampliación de la sacristía, construcción del coro y del arco toral, cerramiento de las ventanas originales y apertura de diez vanos y cuatro nichos. Estas modificaciones significaron pérdidas irreparables en algunas zonas de la pintura y generaron la descontextualización de algunas de las escenas religiosas. No sabemos con exactitud cuándo las pinturas fueron ocultadas con enfoscado, pero este proceder ocasionó un importante deterioro de las mismas.

32 Fue el padre Rito Antonio Tapias quien notificó a Colecultura el hallazgo. A partir de una primera inspección técnica se iniciaron distintos procesos de conservación y restauración en el año de 1989. Otras intervenciones parciales tuvieron lugar en 1993 y 1999. Más adelante, entre 2007 y 2009 se llevó a cabo la restauración completa del programa pictórico.

encabezada técnicamente por el maestro de carpintería Alejandro Mesurado, estando presente también el albañil español Antonio de Prado. Este informe propone una intervención de mantenimiento saneando y asegurando las vigas con problemas<sup>33</sup> pero concluyendo que lo mejor era una renovación completa de la cubierta: *...que asiendose este adobio podrá sustentarse este tejado algún tiempo y no mucho porque el modo de enmaderado que la dicha yglesia tiene que es de tigas no es permanente para yglesias ni edifios perpetuos sino para ovras de poco mas o menos, dixo que era su pareser que se desbaratase muchos por el amor de las paredes y el gasto de pintura que en ellas ai y se tornase a aser de armadura de par y nudillo aprovechando toda la madera y clavazón que se allase de probecho par la armadura nueva y que desta manera quedará perpetuo para siempre...*<sup>34</sup>

Las autoridades correspondientes tramitaron el informe ante don Juan de Borja, *cavallero del horden de Santiago, presidente, governador y capitán general deste Nuevo Reyno de Granada*, el cual decidió, con el asesoramiento fiscal y hacendístico correspondiente, proceder a la sustitución de la cubierta de tijeras por una de par y nudillo para lo cual cursó orden de salida a remate de la obra en la ciudad de Tunja, enclave del que dependía jurisdiccionalmente Turmequé, además de su cercanía geográfica. Así, enviaba dicha orden al corregidor de Tunja en octubre de 1619 para que hiciera pregonar la intervención lignaria requerida. Este documento incluye el informe del carpintero Alejandro Mesurado pero con mejor redacción que el texto realizado en mayo, lo que permite una mejor comprensión de la situación constructiva.

En diciembre ya se había publicitado la obra ya que presentaba remate el maestro de cantería Francisco Barreto Vetancort<sup>35</sup> y en enero de 1620 lo hacía el propio Alejandro Mesurado<sup>36</sup> que quedaría, finalmente, con la contrata.<sup>37</sup>

Esta celeridad en cuanto a informes y contratación se detiene sin razón aparente durante todo el año 1620 encontrándonos a fines del mismo un nuevo documento del carpintero Juan Sánchez García y del albañil Alonso Rodríguez<sup>38</sup> que inspeccionan la obra, los cuales llegaban a conclusiones similares a las redactadas casi dos años antes por el carpintero Alejandro Mesurado. Este docu-

33 La limitada intervención que se proponía y que sería rechazada por la Real Audiencia documentalmente consistiría en: *...ponerle otras ocho tijeras y algunas abrazaderas...* Cfr. 1619, octubre, 11. Santa Fe. *Estado de deterioro de la armadura de la iglesia del pueblo de Turmequé solicitando su restauración*. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de iglesias, t. 12, rollo 12, f. 896r.

34 1619, mayo, 25. Turmequé. Informe del estado de deterioro de la armadura de la iglesia del pueblo de Turmequé ofreciendo datos de las medidas generales del templo y del modo en que sería mejor la restauración de la misma. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de iglesias, t. 12, rollo 12, ff. 889v-890r.

35 1619, diciembre, 7. Tunja. Petición del maestro de cantería Francisco Barreto Vetancort para que le admitan el remate que hizo para reparar la armadura de la iglesia del pueblo de Turmequé por la cantidad de 700 pesos de plata corriente. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de iglesias, t. 12, rollo 12, ff. 904r-904v. Ponia precio a la obra en 700 pesos, solo la mano de obra.

36 1620, enero, 8. Santa Fe. Postura realizada por el maestro de carpintería Alejandro Mesurado para hacer la armadura de la iglesia del pueblo de Turmequé. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de iglesias, t. 12, rollo 12, ff. 905r-905v. El remate lo hacía en 800 pesos poniendo tanto la mano de obra como los materiales necesarios a excepción de la madera necesaria que tendrían que aportar los naturales de la población.

37 1620, febrero, 22. Santa Fe. Remate de la obra y reparo del tejado de la yglesia del pueblo de Turmequé en Alejandro Mesurado. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de iglesias, t. 12, rollo 12, ff. 913r-913v. Finalmente el remate se hizo en 600 pesos de plata ordinaria, poniendo el maestro de carpintería los oficiales necesarios y correspondiendo a la Real Hacienda el pago del material.

38 1620, diciembre, 10. Turmequé. Informe del carpintero Juan Sánchez García y el albañil Alonso Rodríguez sobre el estado de la armadura de la iglesia de Turmequé diciendo que se haga en su lugar una nueva de par y nudillo aprovechando las maderas que se puedan. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de iglesias, t. 12, rollo 12, f. 926r.

mento de carácter técnico fechado el 10 de diciembre de 1620 pone, no obstante, de manifiesto las dudas surgidas sobre la contratación existente y, además, se contradice con un nuevo informe presentado unas semanas después, justo el 31 de diciembre. El redactor de este último documento es el hermano jesuita Pedro Pérez acompañado del maestro carpintero Gaspar de Parada.<sup>39</sup> El informe minucioso revela el buen estado de los muros y de la armadura con precisiones técnicas de interés, cerrando su reflexión con la monea de la armadura [fig. 5]. Este nuevo informe parece que se redacta a instancias del corregidor, caciques y cura del pueblo de Turmequé y entre los argumentos que se exponen para no realizar una nueva cubierta se cita la lejanía de las maderas y el tiempo y dificultad que tendrán los indígenas para sacarlas. Esto hace sospechar que existían razones económicas para contradecir los informes anteriores, aunque hay que señalar que analizan con precisión las cabezas de las vigas, los canes y la flexión que había en cada parte de la armadura.

Lógicamente, el 3 de marzo de 1621,<sup>40</sup>

Alejandro Mesurado contradice el informe de los anteriores con un extenso texto en que señala que tiene rematada la obra a su favor, que ha cortado las maderas en el arcabuco y que está a la espera del traslado de las mismas por parte de los naturales. Es más, ataca los argumentos del informe anterior con las siguientes palabras tras señalar que ha inspeccionado la situación de la cubierta en varias ocasiones: *...doy fe porque lo e mirado muchas vezes y los maestros nonbrados por Vuestra Señoría la hallaron ansina y estando la yglesia con el riesgo que prometen estas faltas y antes de mi remate por mandado de Vuestra Señoría lo fui a ber y tengo declarado com parecer del padre Pedro Deçea cura de la yglesia, lo que se devía hazer para el remedio della y las declaraciones aora fechas son a ystancias de*

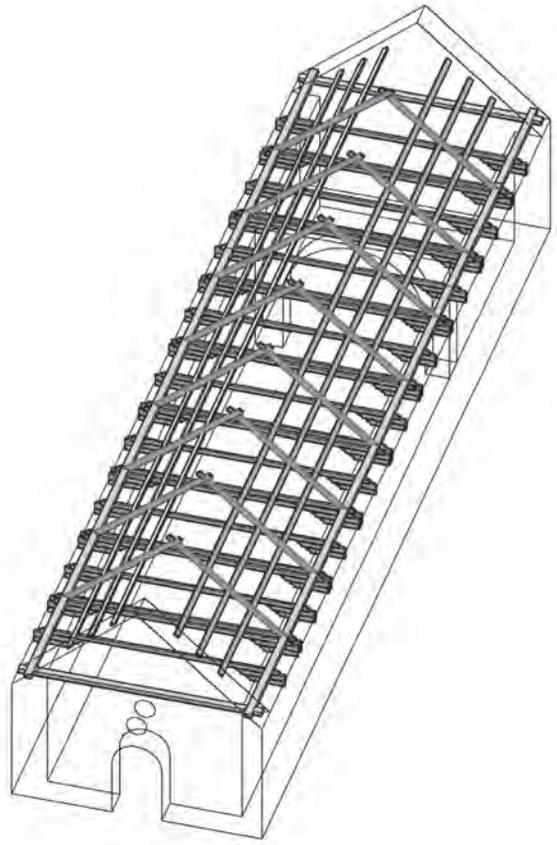


fig. 6. Representación de la iglesia de Turmequé con la armadura de tijeras (dib. Lourdes Gutiérrez Carrillo).

39 1620, diciembre, 31. Turmequé. Gaspar de Parada visita el pueblo de Turmequé para ver el estado en el que se encuentra su iglesia y reconoce con el cura que en realidad se encuentra en buen estado. Archivo General de la Nación de Colombia, Fábrica de iglesias, rollo 12, leg. 25, ff. 928r-929r. Al final del documento está el diseño de la armadura.

40 1621, marzo, 3. Santa Fe. El maestro de carpintería Alejandro Mesurado afirma, contradiciendo el documento de Gaspar de Parada, que la armadura de la iglesia del pueblo de Turmequé está muy deteriorada y precisa reparaciones con urgencia. Archivo General de la Nación de Colombia, Fábrica de iglesias, rollo 12, leg. 25, ff. 931r-932r.

*los mismos yndios huyendo del trabajo como siempre en este caso lo an hecho, contradiziendo y poniendo por dos vezes esqusas para no ir a sacar la madera del arcabuco donde está cortada, y también ayudados de algunas personas ynteresadas porque los yndios no les hagan falta a beneficio de sus haciendas y granjerías y justificase más mi pretensión con que ydo tres vezes al dicho pueblo haciendo costa de mi persona y oficiales y ydo al alcabuco y e cortado la madera que gastado y pagado a los oficiales que conmigo fueron en que se gastó y consumió, lo que se me dió de la parte del preçio del remate que se deve guardar y pues todos los parezeres así de la una parte como de la otra confiesen el daño que la madera tiene y todos los oficiales, maestros de carpintería y albanilería desta çiudad lo sientes así, que estando la madera como las declaraciones dizen tien [sic] nezesidad del remedio y si fuere neçesaria lo declararé con xuramento y pues el yntento de Vuestra Señoría siempre fue hazerla toda de nuevo y no remendarla como lo tiene pedido el señor fiscal en su petiçión, por tanto a Vuestra Señoría pido y suplico mande se guarde y cunpla como en el remate se contiene pues es xustiçia lo qual pido...<sup>41</sup>*

A partir de este momento no tenemos documentación inmediata del contencioso pero hemos de suponer que, finalmente, el proyecto de Alejandro Mesurado<sup>42</sup> no llegó a realizarse ya que en 1688 se hace un nuevo reconocimiento por parte del albañil Diego Silvestre de Aillón y del carpintero Francisco de Santisteban.<sup>43</sup> En el mismo dan fe del estado ruinoso de la construcción, señalando: *...dijeron que es necesario desbaratar todo el enmaderado porque están las maderas desmen-tidas y las mas podridas y con riesgo de que se bengan abajo sino se le hase el reparo nesecario con tiempo, y para quitar este incombeniente se a de enmaderar de nuevo y para que se pregone lo que se a de obrar en la dicha yglesia es lo siguiente, [...] bigas, baras nuevas, empañetarla de arriba abajo, trastejar la sacristía y blanquear lo uno y otro y la clavazón nesecaria y un contra simiento a la yglesia por las umedades que entran y el riesgo que corre, y esto dijeron que es de lo que nesecita la dicha yglesia...<sup>44</sup>* Este informe revela que la armadura de par y nudillo propuesta por Mesurado no habría llegado a realizarse ya que no sería razonable un deterioro tan avanzado.<sup>45</sup> Es posible que se hiciera algún tipo de intervención, pero un siglo después, en 1790, el maestro Juan de Dios de Almanza llevaría a cabo la *reedificación* del templo en solo seis meses por lo que hemos de sospechar que tuvo que ser, mas bien, una intervención de remozamiento general.<sup>46</sup>

## El dibujo de la montea

El dibujo de la *Montea del armadura de la iglesia de la doctrina de Turmequé* cierra el informe presentado el 31 de diciembre de 1620 por el jesuita Pedro Pérez y el carpintero Gaspar de Parada. Está realizada en la misma tinta que el resto del documento por lo que se trata de un dibujo aclaratorio de los contenidos del mismo pero de sumo

41 *Ibidem*: f. 931v.

42 Si tenemos noticias de Alejandro Mesurado más adelante y que nos hablan de un recorrido profesionalmente positivo. Así, en 1635 fue nombrado almotacén de la ciudad de Santafé de Bogotá. Cfr. ORTEGA RICAURTE, E. (dir.): *Cabildos de Santafé de Bogotá. Cabeza el nuevo reino de Granada (1538-1810)*. Bogotá, Empresa Nacional de Publicaciones, 1957, pp. 68-69.

43 1688, enero, 18. Turmequé. Reconocimiento de la iglesia del pueblo de Turmequé por el albañil Diego Silvestre de Aillón y el carpintero Francisco de Santisteban dejando constancia de las obras que se deben hacer en ella para que se proceda a rematar la misma. Archivo General de la Nación de Colombia, Fábrica de iglesias, rollo 8, f. 916.

44 *Ibidem*: f. 916r.

45 La sugerencia de *empañetar* y *blanquear* hace pensar que es el momento en que se cubrieron las pinturas murales.

46 1790, diciembre, 7. Santa Fe. Don Joaquín González Hidalgo informa de que el maestro Juan de Dios de Almanza ha concluido las obras de la iglesia de Turmequé y pago que por ella se hizo. Archivo General de la Nación de Colombia, Fábrica de iglesias, rollo 10, f. 179.

interés ya que viene a plantear de manera gráfica las diferencias entre las propuestas del carpintero Alejandro Mesurado y la realidad constructiva existente.

Como hemos expuesto con anterioridad, Pedro Pérez y Gaspar de Parada valoran como positiva la situación de la armadura de tijeras de la iglesia oponiéndose al proyecto de realización de una cubierta de par y nudillo firmado y contratado por el carpintero Alejandro Mesurado.<sup>47</sup> La mon-tea que tratamos se divide, en realidad, en dos. La parte izquierda se corresponde con el proyecto de Alejandro Mesurado y la derecha con la situación existente de la techumbre. Ambas presentan la sección formada por los tirantes y las baras (pares) hasta la cumbre, donde unen los dos perfiles. Se apoyan sobre el muro existente (*Grueso de pared de 6 tercias y bonísima ovra, fuerte y firme*) y dibujan con detalle los elementos que constituyen los apoyos y arranques de la armadura. Así, en la cubierta existente, encontramos el can y sobrecán, el tirante, la solera y la patilla del par que apoya sobre la solera.

Aquí encontramos la primera diferencia entre ambos dibujos. El correspondiente a la realidad sitúa la solera en el centro del grueso del muro, dando como consecuencia la presencia de un triángulo (letra C del dibujo) realizado con cal y arena. Por el contrario, en la propuesta de la izquierda, la solera viene a la línea interna del muro ya que como dice el carpintero Mesurado: [...] *las soleras del armadura en medio del grueso de la pared no es usanza de maestros no conforme al arte y buena obra de armaduras, sino poner siempre las soleras a la esquina de adentro de la pared y desta suerte es mas fuerte y probechosa porque tiene todo el grueso de la pared a la parte de afuera que es donde haze fuerza el armadura y probechosa, porque allí las varas del tejado son más cortas y trabajan menos, obra muy nezesaria para aquella yglesia porque tiene quarenta y dos pies por el ancho...*<sup>48</sup> Es decir, evita las humedades y posibles deterioros de las cabezas y patillas de los pares, así como del encuentro de los tirantes y las soleras, además acorta el largo de los pares, dando más estabilidad a la cubierta, lo que en este caso se justifica por el excesivo ancho de la nave.

El dibujo continúa con la definición de los pares presentando el nudillo propuesto por Mesurado a dos tercios de la altura de los mismos. En cambio, en el dibujo de la cubierta existente se señalan (Letras A) las tres viguetas que unen las baras con la leyenda: *Armadura de tijera sin nudillos a las varas, sino de tijera a tijera tres viguetas como lo diçen las señaladas con la A, las quales sustentan las varas del armadura en lugar de nudillo, está aprovada por buena y fuerte, y asi lo está la desta iglesia.*<sup>49</sup> Se trata de la ratificación del modelo existente que se complementa con unas cadenas que unen, a modo de nudillos, las viguetas superiores. Este detalle constructivo solo se documenta en el dibujo y en la leyenda correspondiente: *En esta armadura sirben de nudillos unas cadenas que llevan con las dos viguetas altas señaladas con la X como diçen los puntos.*<sup>50</sup>

Por último, en el perfil exterior se dibujan las tejas;<sup>51</sup> elemento también criticado por Mesurado que considera que las cubiertas de tijeras no deben rematarse con tejas dado su peso, máxime si tenemos en cuenta el ancho de la nave.

47 Aportamos una propuesta esquemática de la armadura existente para la mejor comprensión de la situación. Agradezco a Lourdes Gutiérrez su colaboración y el dibujo realizado.

48 1621, marzo, 3. Santa Fe. El maestro de carpintería Alexandre Mesurado afirma, contradiciendo el documento de Gaspar de Parada, que la armadura de la iglesia del pueblo de Turmequé está muy deteriorada y precisa reparaciones con urgencia. Archivo General de la Nación de Colombia, Fábrica de iglesias, rollo 12, leg. 25, ff. 931r-932r.

49 1620, diciembre, 31. Turmequé. Gaspar de Parada visita el pueblo de Turmequé para ver el estado en el que se encuentra su iglesia y reconoce con el cura que en realidad se encuentra en buen estado. Archivo General de la Nación de Colombia, Fábrica de iglesias, rollo 12, leg. 25, f. 929r.

50 *Ibidem*.

51 El sistema constructivo incluía barro, cañas y tejas de forma superpuesta.



En definitiva, Mesurado mantenía la postura de que ... *el modo de enmaderado que la dicha yglesia tiene que es de tigras no es permanente para yglesias ni edifisios perpetuos sino para ovras de poco mas o menos...*,<sup>52</sup> optando por una armadura de par y nudillo. Propuesta que fue aprobada por la Real Audiencia de Nueva Granada y sacada a subasta su realización, pero intereses, posiblemente relacionados con el tiempo y número de naturales necesarios para la obra, permitió otras posturas que produjeron este debate de interés para el estudio de los sistemas de carpintería mudéjar en tanto nos aporta el documento gráfico analizado.

52 1619, mayo, 25. Turmequé. Informe del estado de deterioro de la armadura de la iglesia del pueblo de Turmequé ofreciendo datos de las medidas generales del templo y del modo en que sería mejor la restauración de la misma. Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia, Fondo Fábrica de iglesias, t. 12, rollo 12, f. 889v.

# 30

JESÚS PEDRO LORENTE LORENTE

Universidad de Zaragoza

**Las asociaciones de amigos  
de las artes  
y sus exposiciones  
en el siglo XIX**

**Modelos internacionales,  
e interrogantes  
sobre su desarrollo  
en España**

Muchos son los aspectos en los que los estudios sobre gestión del patrimonio están en deuda con Gonzalo Borrás, pero quizá uno de los mejores homenajes que pueden hacerse a su carácter inquieto, siempre atento a señalar vías de investigación por desbrozar, es llamar la atención sobre algunos aspectos pendientes de exploración: por ejemplo algunas estrategias propias de las asociaciones de promoción de las artes en el siglo XIX, cuyo estudio sería una importante contribución en la historia social de la producción y consumo artístico en la Edad Contemporánea, sobre todo en el caso español, tan mal conocido. El objetivo de este artículo es, por tanto, llamar la atención sobre la necesidad de más monografías sobre las sociedades artísticas españolas que montaban exposiciones y compraban obras mediante rifas o loterías, un tema muy presente en la bibliografía internacional, y que confío será del interés del profesor Borrás, socio de mérito de la Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural.

### **Modelos precedentes de asociaciones para el fomento de las artes y sus exposiciones públicas**

En su tesis doctoral Jürgen Habermas estudió la lectura y debate de opúsculos, diarios y revistas que tenía lugar en clubes, casinos, cafés, cenáculos, librerías u otros nuevos centros de socialización urbana, así como en los salones de señoriales anfitrionas que organizaban veladas culturales en sus mansiones ya que, por cuestiones de género y estatus, no podían frecuentar aquellos lugares públicos surgidos en el siglo XVIII y desarrollados en el XIX. Para el sociólogo alemán, aquellos debates casuales entre gentes no necesariamente vinculadas por lazos familiares, profesionales o de amistad, fueron el sustrato generador de una moderna esfera pública de opinión político-cultural;<sup>1</sup> pero algunos historiadores del arte estamos empeñados en demostrar que no sólo las lecturas sirvieron de palanca para provocar esos debates colectivos, sino también las exposiciones artísticas.<sup>2</sup> Cuando hoy día vamos a un concierto, al teatro, o a un museo se espera de nosotros que guardemos silencio y compostura; pero esto fue una innovación social tardodiecimonónica, y en el periodo estudiado por Habermas esos lugares públicos solían ser también fermento de apasionados debates e intercambios de opinión.

1 HABERMAS, J.: *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, G. Gili, 1981 (ed. orig. alemana en 1962).

2 LORENTE, J.P.: *Arte del siglo XIX. Manual de curso*, Zaragoza, PUZ, 2003, pp. 20-22.



En todo caso, los museos y exposiciones artísticas eran lugares de socialización, y a menudo la contemplación de obras de arte daba pie o servía como telón de fondo a disquisiciones políticas o sobre otro tipo de temas de actualidad. De hecho, los cafés, salones de conferencias o de tertulia solían estar engalanados con cuadros o esculturas, como los que abarrotan la representación que hizo en 1812 Anicet Charles G. Lemonnier de la reunión de gentes elegantes en el *Salon de Marie Thérèse Rodet Geoffrin* (Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau), y los clubes, casinos o círculos recreativos no sólo estaban suscritos a periódicos de noticias, sino también a revistas ilustradas especializadas en arte. Más aún, para entrar ya en el tema de este artículo, algunas asociaciones culturales o recreativas apenas organizaban otro acto público, abierto en general a hombres y mujeres –no siempre admitidas en estas organizaciones–, que la presentación de exposiciones de arte, donde los socios podían encontrarse y trabar conversación con artistas u otras personas aficionadas al arte. Este es un tema fascinante a potenciar entre los interesados en la historia cultural decimonónica, particularmente en la historiografía española del ocio y amenidades recreativas;<sup>3</sup> aunque algunas asociaciones con este tipo de actividades son mejor conocidas que otras.

Entre las más importantes, por su antigüedad y bibliografía específica, están las academias de bellas artes; aunque sólo contamos con un gran estudio internacional de conjunto, el libro publicado en 1973 por Pevsner sobre las academias artísticas.<sup>4</sup> La historia de estas corporaciones mixtas, formadas por ilustres artistas y *connoisseurs*, se remonta en Italia hasta el Renacimiento, aunque su expansión tuvo lugar sobre todo a partir la Ilustración. En el siglo XIX rara era la capital o ciudad importante que no tenía una, y su sede podía ser frecuentada por el público aficionado al arte, cuando se organizaban exposiciones para mostrar los trabajos premiados de los concursos convocados por la propia institución, o para dar cuenta de los progresos de los académicos y sus discípulos. El caso más notable era la exposición de trabajos recientes de los miembros de la *Académie des Beaux-Arts*, que desde 1737 se organizaba con periodicidad anual o bianual en el Louvre, palacio donde tenían su residencia y taller los artistas miembros de la academia real. El evento era de libre acceso, y se conocía como *Salon* por alusión metonímica a su emplazamiento, pues tenía lugar en el llamado *Salon Carré* así como en las escaleras y corredores que llevaban a él, donde se colgaban las pinturas de otros artistas meritorios, principalmente discípulos de la Academia. Y así siguió sucediendo, incluso después de inaugurado el Museo del Louvre, de forma que sobre los cuadros de los maestros antiguos se colgaban las piezas de esta exposición temporal, hasta que a mediados del siglo XIX el Estado buscó otro emplazamiento, trasladándose los *Salones* al Palacio de Exposiciones e Industria, construido en 1855. Este modelo sería emulado en muchos otros países europeos, que rivalizaban para organizar sus propias exposiciones nacionales de bellas artes organizadas por las academias respectivas.

Un caso especial fue la *Royal Academy* de Londres, pues apenas estaba ligada al Estado, lo cual tuvo amplias consecuencias. Para empezar, cobraban entrada, que daba derecho a un pequeño catálogo de mano; pero además, la institución ganaba en cada venta un porcentaje de comisión. Y, como la RA necesitaba desesperadamente ambas fuentes de ingresos, la anual *Summer Exhibition* era de gusto más populista y variopinto que el *Salon* francés u otras exposiciones organizadas por academias de otras naciones que contaban con el apoyo financiero del erario público. Por otra parte, esas apreturas financieras supusieron que la academia londinense nunca se pudo permitir mantener un museo con exposición permanente, una atracción y recurso educativo habitual en muchas academias oficiales de otras ciudades europeas.

3 MAZA ZORRILLA, E. (ed.): *Sociabilidad en la España Contemporánea. Historiografía y problemas metodológicos*, Valladolid, Instituto Universitario Simancas, 2002.

4 PEVSNER, N.: *Las academias de arte* (epílogo de CALVO SERRALLER, F.), Madrid, Cátedra, 1982 (ed. orig. inglés, 1940).

Una segunda tipología de asociación que también se hizo habitual en toda Europa durante la Ilustración, con diferentes nombres, la constituían agrupaciones de caballeros de alta clase social, entre los que no solía haber artistas, pero que auspiciaban el progreso local en general y las artes en particular a través de becas, premios y exposiciones. En España se les denominó Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, siendo la más antigua la Real Sociedad Bascongada, que data de 1765, seguida al poco por casi un centenar de otras similares en ciudades de toda la península y de los territorios de ultramar.<sup>5</sup> En Francia fueron más tardías, pero también funcionaron desde tempranas fechas en ciudades del área idiomática alemana con distintos nombres, siendo algunas de las más antiguas la *Wirtschaftliche Gesellschaft von Bern*, fundada en 1762 en la capital suiza, y la *Leipziger ökonomische Sozietät* creada en 1763.<sup>6</sup> Pero parece que el modelo primigenio fue inglés, probablemente la *Society of Dilettanti* fundada en 1732 por nobles y estudiosos de uno de los clubes más elitistas de Londres; aunque serían mucho más conocidas las también londinenses *Royal Society for the Encouragement of the Arts, Manufactures and Commerce* fundada en 1754 y todavía activa en su sede histórica, construida por Robert Adam en John Adam Street, o la muy exclusiva –no admitía artistas– *British Institution* fundada en 1795 y disuelta en 1867, que también se construyó un edificio en la aristocrática avenida Pall Mall. A emulación suya, pronto surgieron otros ejemplos en el resto del Reino Unido,<sup>7</sup> cuyas sedes no solían ser accesibles al resto de la sociedad, a excepción de la *Royal Manchester Institution* activa entre 1823 y 1882, que se hizo construir en el corazón de aquella ciudad industrial una mansión neoclásica con galerías de exposición pública.

Más interclasistas eran las sociedades masónicas, científicas o recreativas tan comunes a partir de la época ilustrada, que frecuentemente también coleccionaban arte o montaban exposiciones u otros actos culturales abiertos a visitantes externos –a veces mediante el pago de un precio de entrada–. En los clubes británicos muy selectos el acceso sin invitación era bastante complicado, pero otros menos snob estuvieron más involucrados en actividades cara al público; por su parte, las conferencias, reuniones públicas y exposiciones fueron muy habituales en las *Mechanics Societies*.<sup>8</sup> En Francia la logia de *Les Neuf Soeurs*, fundada en 1776, montaba exposiciones y conferencias–comentario de algunos cuadros, y hasta llegó a abrir en 1782 en la rue Dauphine un local pomposamente denominado *Musée de Paris*, que era un museo en el sentido etimológico de la palabra, pues estaba destinado a conferencias y reuniones, pero allí también mostraban al público la colección propia de la asociación y obras expuestas temporalmente.<sup>9</sup> Por otro lado, en el *Collisée*, un gran club nocturno situado en el extremo oeste de los Champs Élysées, se abrió en 1779 una exposición de arte contemporáneo; cosa que ya venía haciendo desde el año anterior una sociedad científica y artística fundada por el empresario Pahin de la Blancherie que combinaba una

5 DEMERSON, P. / DEMERSON, J. / AGUILAR PIÑAL, F.: *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII. Guía del investigador*, San Sebastián, Patronato José María Quadrado, 1974. BOUZA, J.: «Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XIX. Una revisión necesaria», *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XIV, núm. 829 (2009).

6 GROBMANN, J.: «Verloste Kunst. Deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert», *Archiv für Kulturgeschichte*, 1994, vol. 76, p. 353.

7 Además de las ilustres equivalentes instituciones fundadas en Dublín (1762), Derby (1783), Manchester (1781), Newcastle (1793), Birmingham (1800), Glasgow (1800), Bristol (1808), Plymouth (1812), Liverpool (1814), Leeds (1818), Cambridge (1819), York (1822), Sheffield (1822), etc. (muchas vienen descritas en <http://www.scholarly-societies.org>) habría que tener en cuenta que en general todas las *mechanics' institutions* también mostraban pinturas, estatuas, especímenes de historia natural, y maquetas o artículos tecnológicos.

8 CLARK, P.: *British Clubs and Societies, 1580-1800*, Oxford, Clarendon Press, 2000. FOX, C.: *The Arts of Industry in the Age of Enlightenment*, New Haven / London, Yale University Press, 2010.

9 GUÉNOT, H.: «Musées et lycées parisiens (1780-1830)», *Dix-huitième siècle*, 18 (1986), pp. 249-267. POULOT, D.: *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997, p. 96.



colección permanente de objetos científicos y piezas artísticas recientes con populares exposiciones temporales de arte u objetos curiosos bajo el nombre de *Salon de la Correspondance*.<sup>10</sup> Esa denominación chirrió en los oídos del Conde d'Angiviller, *Directeur des Bâtiments Royaux* y organizador del *Salon* oficial del Louvre, quien quiso evitar esa competencia y ordenó la clausura de todas esas exhibiciones de arte en 1784, arguyendo que estas iniciativas eran aceptables en Inglaterra, por la falta de mecenazgo gubernamental en apoyo de las artes, pero no podían ser toleradas en la capital de Francia.<sup>11</sup>

Quizá para evitar esos problemas el apelativo *musée* se prefirió en otros casos similares a favor de otros como *lycée* o *athénée*, algunos de cuyos primeros ejemplos fueron el *Lycée de Paris* fundado en 1784 o el *Lycée des Arts*, que data de 1788, y sobre todo el *Athénée de Paris* creado ya en 1775.<sup>12</sup> Precisamente los sustantivos *ateneo* y *liceo* fueron nombres favoritos en Francia y en toda Europa para referirse en el siglo XIX a asociaciones mesocráticas con fines artístico-literarios.<sup>13</sup> En la capital británica ya existía desde 1765 un famoso *Lyceum Theatre*, que fue sede de muchas actividades –incluyendo la primera exposición londinense de figuras de cera de Mme. Tussaud–, si bien era conocido sobre todo por alojar la *English Opera House* en el periodo romántico, así que no es pura coincidencia que en Barcelona se formase entonces un *Círculo del Liceo*, que inauguró en 1847 un gran teatro de ópera; pero también hubo en España otros liceos entendidos según el modelo parisino, como el *Liceo Artístico y Literario de Madrid*, fundado en 1837.<sup>14</sup> En cuanto a los ateneos, también tenían un glorioso modelo inglés, el *Athenaeum Club* fundado en Londres en 1824, cuyos socios eran mayoritariamente altos funcionarios, pero admitía también eminentes artistas, escritores y científicos: su céntrica sede, en Pall Mall n.º 107, de hermosa fachada neoclásica, sigue atrayendo a muchos amantes del arte por la gran biblioteca, bien provista de publicaciones culturales decimonónicas.<sup>15</sup> No menos señorial era la sociedad y el edificio del *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*, fundado en 1835, que pasó por varias céntricas sedes hasta que en 1884 se construyó el edificio historicista donde sigue funcionando hoy día; mientras que el Ateneo de Barcelona fue creado en 1860 y su sede actual es de principios del siglo XX, siendo otros aún más tardíos y faltos de local propio, como el de Zaragoza, fundado en 1864.<sup>16</sup> En sus amplios locales había salones reservados para socios, donde podían dedicarse tranquilamente a la tertulia, la lectura de diarios y revistas ilustradas, etc; pero en días señalados y en determinadas salas también se programaban actos abiertos al público: bailes sociales, conferencias, y exposiciones varias. Luego esas refinadas instituciones fueron emuladas entre la clase trabajadora por los liceos y ateneos populares. De este linaje surgió en Madrid una longeva mutualidad obrera denominada *Fomento de las Artes*, fundada en 1859, que ofertaba clases de dibujo y otras actividades educativas

10 AURICCHIO, L.: «Pahin de la Blancher's Commercial Cabinet of Curiosity (1779-87)», *Eighteenth-Century Studies*, XXXVI (2002), pp. 47-61.

11 POULOT, D.: *Musée...*, *op. cit.*, p. 97.

12 GUÉNOT, H.: «Musées et...», *op. cit.*, pp. 252-253.

13 CHALINE, J.P.: *Sociabilité et érudition: les sociétés savantes en France, XIXe-XXe siècles*, Paris, 1995.

14 PÉREZ SÁNCHEZ, A.: *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

15 Pero no organizaban exposiciones, y esa fue una de las razones por las que Whistler lideró la fundación en 1881 del *Chelsea Arts Club*. Cfr. COWELL, F.R.: *The Athenaeum: Club and Social Life in London, 1824-1974*, Londres, Heinemann, 1975.

16 DE LABRA, R.M.: *El Ateneo de Madrid: sus orígenes, desenvolvimiento, representación y porvenir*. Madrid, 1878. GARCÍA MARTÍ, V.: *El Ateneo de Madrid (1835-1935)*. Madrid, Dossat, 1948. RUIZ SALVADOR, A.: *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835-1885)*, Londres, Tamesis Book Limited, 1971. VILLACORTA BAÑOS, F.: *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*, Madrid, CSIC, 1985. ABELLÁN, J.L.: *El Ateneo de Madrid: historia, política, cultura, teosofía*, Madrid, La Librería, 2006. CASASSAS I YMBERT, J.: *Història de l'Ateneu Barcelonès. Dels orígens als nostres dies*, Barcelona, La Magrana, 1986. SORIA ANDREU, F.: *El Ateneo de Zaragoza (1864-1908)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993.

para los socios, pero según sus estatus también debía organizar cada año una exposición pública de productos de diseño industrial, artesanal o artístico.

### Las sociedades de promoción de las artes mediante exposiciones y adquisiciones colectivas

Siguiendo con la argumentación taxonómica e histórica ha llegado el momento de abordar el argumento central de este artículo, pues todo lo explicado hasta ahora no eran sino los prolegómenos, que sirven para contextualizar los referentes previos, pero totalmente diferentes del fenómeno asociativo que aquí interesa resaltar. Como límite cronológico y tipológico por debajo y por encima bien podrían servir la citada asociación madrileña *Fomento de las Artes* por un lado, y por otro el *Círculo de Bellas* fundado en 1880, que además de muestras temporales tuvo desde su inicio un *Salón Grande* para la exposición permanente de pinturas y esculturas de sus socios, ofrecidas a la venta.<sup>17</sup> El nombre de ambas sociedades está inspirado en la denominación francesa *Société d'Encouragement* o en el italiano *Società Promotrice* y en el alemán *Kunstverein*, respectivamente; aunque en su *modus operandi* no tuvieran nada que ver con aquellos modelos extranjeros, que en principio basaban su funcionamiento en la organización de exposiciones y loterías artísticas.

El nombre de estas asociaciones podía variar, pero todas se parecían mucho entre sí, y también tenían un gusto artístico común. Eran iniciativas que unían a ciudadanos de todas las clases sociales dispuestos a apoyar a artistas locales mediante distintas estrategias, como la organización de exposiciones, la adquisición colectiva de pinturas y esculturas de artistas locales que eran repartidas en una rifa, e incluso la creación de una colección artística propia de la institución. La idea era tomar el relevo del mecenazgo aristocrático propio del Antiguo Régimen, mediante el patrocinio interclasista de tipo colectivo: gentes de todo tipo unidas para apoyar a los artistas de su respectiva ciudad, comprándoles obras pagadas entre todos y repartiéndolas como premios de una lotería. Para animar la compra de boletos, era importante que las piezas artísticas sorteadas fueran de temas y estilos populares; pero también que tuvieran un tamaño y precio ajustados, de manera que con la suma total recaudada pudieran comprarse muchas y, por tanto, aumentar las probabilidades de premio, cosa que aseguraba la fidelidad de los asociados. A veces cada socio-accionista podía comprar tantos bonos como quisiera, y otros todos los miembros pagaban una cuota anual fija. Otra particularidad de algunas asociaciones fue encargar para todos los socios reproducciones estampadas de algunas de las obras sorteadas, que así llegaban a decorar las casas de todos, aunque sólo el ganador recibiera el original. El día de la lotería solía constituir un importante evento social en la ciudad respectiva, cuyo eco ciudadano a menudo se aseguraba con la organización de una exposición-venta abierta al público, organizada por la asociación, cuyos socios tenían el privilegio de entrar antes de la inauguración pública y de reservar anticipadamente la compra de sus obras favoritas.

Como queda dicho, no existe un análisis internacional de conjunto sobre este tipo de asociaciones, sino estudios de casos concretos o que a lo sumo abordan determinados contextos nacionales. Uno de los mejor conocidos es el caso de Francia, quizá el primer país donde surgió este tipo de asociación, o al menos la que sin duda constituyó el modelo más influyente: la parisina *Société des Amis des Arts*, constituida en 1789, que primero organizó en el Louvre exposiciones de arte contemporáneo rifadas entre sus subscriptores, y en 1791 abrió cerca del *Palais-Royal* un salón de

17 TEMES, J.L.: *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1880-1936*. Madrid, Alianza, 2000, p. 39.



exposiciones artísticas –eliminado al poco tiempo, pero reestablecido en 1814 bajo la protección del Duque de Berry–.<sup>18</sup> Fue una iniciativa en solidaridad con los artistas, empobrecidos por la desaparición del mecenazgo aristocrático y la abolición de los gremios, lo que les lanzaba de repente a una economía de mercado en la cual habían de producir obras sin tener compradores preestablecidos. La idea partió del arquitecto Charles de Wailly, pero contaba con la simpatía del Ministerio del Interior, así que no sólo surgieron otros émulos parisinos, como la *Société de la reunion des beaux-arts*, creada en 1792, que organizaba exposiciones en su sede de la rue d'Orléans St Honoré,<sup>19</sup> sino por toda Francia, y los territorios anexionados por la República, por ejemplo en la ciudad de Amberes, donde en 1802 era fundada una *Société d'Emulation*, mientras al año siguiente surgía su equivalente en Bruselas, y bajo el imperio napoleónico otras en Gante, Lieja, Malines, etc.<sup>20</sup> Después de la Restauración aún proliferaron más este tipo de asociaciones, como el parisino *Cercle des Arts*, que desde 1819 en adelante publicó un periódico, encargó grabados a artistas, y vendió pinturas;<sup>21</sup> pero en las ciudades de provincias alcanzaron su momento de esplendor en época romántica, a menudo con el apoyo de cada municipio: Avignon contaría con una a partir de 1826, Estrasburgo en 1831, Marsella en 1832, Rouen y Metz en 1834, Lyon y Nantes en 1836, Burdeos en 1851, Toulon en 1854, etc.<sup>22</sup>

Imitando esos antecedentes franceses, surgió en Italia la *Società Promotrice di Belle Arti* fundada en Milán en 1822, seguida en Roma por una *Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti* que publicó sus estatutos en 1830, cuyo equivalente en Trieste nació en 1839/40, mientras que la *Società Promotrice delle Belle Arti* de Turín, que ha sobrevivido hasta hoy y cuenta con un edificio propio para sus exposiciones, se creó y montó su primera exposición en 1842. La de Florencia se fundó en 1843, y es quizá la más citada en los manuales de arte decimonónico porque una de sus exposiciones estuvo dedicada en el otoño de 1862 al grupo de los Macchiaioli, que no conseguían ver admitidos sus cuadros en las muestras oficiales de la academia, pero allí tuvieron gran éxito de ventas entre la burguesía toscana. La de Genova organizó también exposiciones anuales con abundantes compras desde 1850 y a partir de 1862 la de Nápoles, que aún sigue en activo.<sup>23</sup>

En el área cultural alemana una de las más antiguas asociaciones de este tipo sería la *Kunst-Societät* fundada en 1792 en Nuremberg, mientras que en Karlsruhe el *Badische Kunstverein* fue instaurado en 1818, luego el *Hamburg Kunstverein* en 1822, y siete años más tarde el *Kunstverein Bremen*.<sup>24</sup> También estas sociedades alemanas de accionistas organizaban una exposición anual, donde se elegían obras para rifarlas entre los socios; pero si se convirtieron en un fenómeno urbano trascendental fue sobre todo porque generaron un nuevo tipo de espacio artístico que ha per-

18 VAN DE SANDT, U.: *La Société des Amis des Arts (1789-1798): Un mécénat patriotique sous la Révolution*, Paris, ENSBA, 2006.

19 PRETI-HAMARD, M./SÉNÉCHAL, P. (eds.): *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes / Institut National d'Histoire de l'Art, 2005, p. 80.

20 LOIR, C.: *L'émergence des Beaux-Arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835)*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2004, pp. 130-138.

21 CHAUDONNET, M.C.: *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*. Paris, Flammarion, 1999, pp. 68 y 116.

22 LAGRANGE, L.: «Des Sociétés des Amis des Arts en France. Leur origine, leur état actuel, leur avenir», *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 9 (1861), pp. 291-301, vol. 10 (1861), pp. 29-47, 102-117, 158-168 y 227-242. MONNIER, G.: *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 167-176.

23 GOZZOLI, M.C. (ed.): *Istituzioni e Strutture Espositive in Italia. Secolo XIX: Milano, Torino* (Serie Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte), Pisa, Scuola Normale Superiore, 1981.

24 LENMAN, R.: «Painters, patronage and the art market», *Past and Present*, 123 (mayo de 1989), p. 121. BEHNKE, C.: «Zur Gründungsgeschichte deutscher Kunstvereine», en MILA, Bernd / MUNDER, Heike (eds.): *Tatort Kunstverein*, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2001, pp. 11-25.

vivido hasta hoy: la *Kunsthalle*. Con esta u otra denominación –pues existen diversas variantes en las diferentes lenguas germánicas–, se han hecho omnipresentes en ciudades del centro y norte de Europa, pero inicialmente fueron un invento decimonónico: la *Kunsthalle* de Basilea fue fundada en 1839, los *Kunstgebäude* de Stuttgart fueron construidos en 1843, la *Kunsthalle* de Karlsruhe se remonta a 1846, la de Bremen data de 1849, mientras que la de Kiel es de 1857, la de Hamburgo de 1869, etc. Hoy día ya muchas son de gestión pública o semipública, pero en el siglo XIX estos espectaculares edificios expresamente diseñados para mostrar exposiciones, fueron encargados y gestionados como sede social del respectivo *Kunstverein*. Algunos de ellos, con el tiempo, llegarían a tener su propia colección permanente de alto interés, y por tanto podrían ser considerados como museos de arte contemporáneo, aunque esa no era su especialidad declarada. De hecho, cada *Kunsthalle* exhibía todo tipo de objetos, incluyendo a veces materiales arqueológicos, científicos o técnicos.<sup>25</sup>

En cambio, no llegaron a construir sus propias galerías de exposición las asociaciones equivalentes en el Reino Unido, por más que la denominación allá utilizada procediera del nombre alemán *Kunstverein*, cuya traducción sería *círculo artístico* o *unión artística*, de ahí su denominación en inglés, *art union*. Desde luego, la más bien mesocrática *London Art Union* fundada en 1837, sólo tenía una modesta oficina en la avenida Strand y cada mes de abril usaba otros edificios para su gran exposición anual, previa a la rifa de cientos de obras de arte contemporáneo. Por contra, la *American Art Union* instituida en Nueva York en 1839 sí contaba desde sus inicios con una *Perpetual Free Gallery* –como el nombre indicaba, era de acceso gratuito, al menos para los asociados, mientras que el resto de visitantes pagaban un precio módico– siendo un popular lugar de encuentro y socialización en plena avenida Broadway.<sup>26</sup> Su éxito fue rápidamente emulado, con irregular lucimiento, por innumerables instituciones equivalentes en Irlanda, Australia y Nueva Zelanda a mediados del siglo XIX; pero en todo el mundo anglófono su declinar también fue muy rápido, debido a la combinación de muchos obstáculos, incluidos algunos impedimentos legales –las rifas de obras de arte fueron declaradas ilegales al estar prohibidas las loterías de cualquier tipo–, sumados a la hostilidad y las presiones políticas ejercidas por los negocios de reproducciones de arte –que se oponían a la distribución de estampas entre los asociados de estos círculos artísticos–, y los conflictos entre organizaciones rivales, de manera que a finales del siglo XIX las *art unions* prácticamente quedaron extinguidas, e incluso quienes habían sido durante años miembros notables de su respectivo consejo directivo parecían avergonzarse de mencionarlo en público, según un estudio comparativo angloamericano.<sup>27</sup>

¿Y qué fue de estas asociaciones en España? Apenas sabemos nada, quizá porque no llegasen a alcanzar gran desarrollo, pero a lo mejor también porque la historiografía en nuestro país no se ha interesado mucho por estudiarlas. No es casual que el panorama más completo al respecto se ofrezca en una tesis doctoral norteamericana,<sup>28</sup> donde se cita como uno de los primeros ejemplos datados la *Societat d'Amics de les Belles Arts* fundada en Barcelona en 1852, según una serie de artículos publicados por José Puiggarí en *El Museo Universal*, y también remite a otras fuentes primarias sobre la *Sociedad Protectora de las Bellas Artes*, fundada en Madrid en 1856 y la Socie-

25 SHEEHAN, J.J.: *Museums in the German Art World from the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. Oxford / New York, Oxford University Press, 2000, pp. 111-112.

26 KLEIN, J.N.: «Art and authority in antebellum New York City: The rise and fall of the American Art Union», *Journal of American History*, vol. 81, 4 (1995), p. 15347.

27 SPERLING, J.: «Art cheap and good: The art union in England and the United States, 1840-60», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 1, issue 1, Spring, 2002.

28 VÁZQUEZ, Ó.E.: *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, Philadelphia, The Pennsylvania State University Press, 2001, pp. 94, 95 y 248, n. 97, 98 y 104.



dad de Amigos de las Artes de Madrid, fundada en 1867, ambas por lo visto fracasadas en seguida por su carácter elitista y el poco éxito de sus exposiciones-venta en número de suscriptores, pues los aficionados de clase media no podían permitirse participar en las rifas por sus altas cuotas, de entre 3000 y 4000 reales. Ciertamente era mucho dinero en comparación con los 40 reales anuales que pagaban los accionistas de la boyante asociación barcelonesa según especificaba en 1858 el mentado Puiggari.<sup>29</sup> O incluso frente a los 100 reales que en 1867 recomendaba un articulista anónimo en la *Revista de Bellas Artes y Arqueología*, donde se indicaba que *Cádiz ha tenido ya una sociedad de este género, que dio en su tiempo excelentes resultados*.<sup>30</sup> Mi querida discípula Ana María Revilla, quien nunca va a acabar la tesis doctoral que empezó sobre el tema, ha precisado hace poco, citando otro artículo de José Puiggari publicado en *La Ilustración Española y Americana*, que tras su refundación en 1868 la barcelonesa Sociedad de Amigos de las Bellas Artes, con más de mil accionistas, *levantó en la calle de las Cortes, a la derecha del Paseo de Gracia, un bonito local para exposiciones*.<sup>31</sup> Y en 1879 le surgió una rival, dedicada a exposiciones-venta de arte histórico, trajes, joyas, armas, y artes decorativas en general, denominada Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, cuyo plantel de socios encabezaba el rey Alfonso XII.<sup>32</sup>

¿Qué sucedió después y, sobre todo, qué otras asociaciones de accionistas surgieron en otras ciudades españolas para promocionar las artes mediante exposiciones y compras colectivas? Parece que en Sevilla funcionó desde 1869 a 1876 una Sociedad Protectora de las Bellas Artes, pero su historia está por hacer, pues sólo de pasada la menciona en un artículo el profesor Gerardo Pérez Calero.<sup>33</sup> En Málaga florecieron varias: la Sociedad Proteccionista Fomento de las Artes, el Círculo Artístico Recreativo Fomento de las Artes, y una Asociación Descentralizadora Literaria y Artística; aunque no parece que todas ellas correspondieran al modelo aquí comentado.<sup>34</sup> En Valencia ha sido ya estudiada la efímera sociedad recreativa de promoción de las artes *El Iris*, activa entre 1879 y 1882, en cuya céntrica sede de la calle Libreros organizó exposiciones temporales de arte y una muestra permanente de artes industriales; pero el profesor Vicente Roig, ya fallecido, no llegó a especificar en su artículo si hacían adquisiciones colectivas para repartirlas mediante rifas o loterías.<sup>35</sup>

Quizá el quid de que en España tuviera tan poco eco ese sistema de promoción de las artes, o nos haya pasado tan desapercibido, está en el auge que entre nosotros tuvieron los casinos, círculos mercantiles u otras sociedades recreativas de variada denominación, sobre todo en el periodo de la Restauración. Si Germán Rueda ha calculado que en 1861 había unos 575, una encuesta realizada en 1882 por el Ministerio de la Gobernación cifraba ya en 1568 las sociedades de recreo en ciudades de todo tipo y tamaño, pero tras la ley de asociaciones del 30 de Junio de 1887 eran un fenó-

29 PUIGGARÍ, J.: «Exposición de pinturas en Barcelona, por la Sociedad de Amigos de las Bellas Artes», *El Museo Universal*, 5, año V (15 de marzo de 1958), p. 35.

30 ANÓNIMO: «Protección a las artes por medio de la asociación», *Revista de Bellas Artes y Arqueología*, 37 (16 de junio de 1867), p. 302.

31 REVILLA HERNANDO, A.M.: «Promoción de las artes y vitalización cultural. Informaciones en La Ilustración Española y Americana, 1870-1895», *AACADigital*, 14 (marzo de 2011).

32 FERNÁNDEZ BREMÓN, J.: «Crónica General», *La Ilustración Española y Americana*, V (8 de febrero de 1879), pp. 82-83.

33 PÉREZ CALERO, G.: «La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)», *Laboratorio de Arte*, 11 (1998), p. 277. Posiblemente se trate de la misma sociedad protectora de las bellas artes que en 1872 organizó una exposición-venta de obras de arte en el Salón de Carlos V de los Reales Alcázares: cfr. TUBINO, F.M.: «Certamen artístico en Sevilla», *La Ilustración Española y Americana*, XXIX (1 de agosto de 1872), pp. 459-462.

34 PALOMO DÍAZ, F.J.: *Historia social de los pintores del siglo XIX en Málaga*. Málaga, 1985, p. 177.

35 Cfr. ROIG CONDOMINA, V.M.: «El Iris (1872-1882): Un ejemplo de sociedad recreativa valenciana del siglo XIX promotora del arte», *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 239-246.

meno extendido en todo tipo de localidades, urbanas o rurales, de forma que en 1895 había, según las estimaciones de Rafael Villena y Ángel Luis López, unos 1968 casinos y círculos de toda clase.<sup>36</sup> En muchos de ellos se organizaban exposiciones de arte y en algunos el mecenazgo institucional fue importante, a través de los cuadros y esculturas encargados o comprados para decorar sus salones; pero ni se adquirían obras colectivamente para sortearlas entre los socios, ni la promoción de las artes era la finalidad principal declarada en sus estatutos. Son, por tanto, un espécimen asociativo distinto, cuya proliferación en nuestro ecosistema cultural probablemente coadyuvó a la extinción de las asociaciones de amigos de las artes, que apenas habían llegado a arraigar y prosperar. Pero esto es sólo una hipótesis, pues queda mucho por investigar sobre este tema.

36 Cfr. RUEDA, G.: «Formas de sociabilidad y condiciones de vida en la segunda mitad del siglo XIX», en SÁNCHEZ MANTERO, R. (ed.): *En torno al '98'. España en el tránsito del siglo XIX al XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, t. I, pp. 47-90. URÍA, J.: «Lugares para el ocio: Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española», *Historia social*, 41 (2001), pp. 89-112. GUEREÑA, J.L.: «El espíritu de asociación. Nuevos espacios y formas de sociabilidad en la España decimonónica», en FUENTES, J.F. / ROURA I AULINAS, L.I. (eds.): *Sociabilidad y liberalismo en la España del siglo XIX. Homenaje a Alberto Gil Novales*, Lérida / Huesca, Milenium / Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, pp. 225-238. VILLENA ESPINOSA, R. / LÓPEZ VILLAVEVERDE Á.L.: «Espacio privado, dimensión pública: hacia una caracterización del casino en la España contemporánea», *Revista Hispania*, LXIII/2, 214, CSIC (2003), pp. 443-465.

# 31

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ

Universidad de Zaragoza

**La capilla de la Anunciación  
en la iglesia parroquial  
de Longares (Zaragoza)  
y el pintor granadino  
Pedro Atanasio Bocanegra**

Los autores que han abordado el estudio artístico de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora en Longares (Zaragoza) han aceptado sin reservas la atribución de las pinturas del retablo de la capilla de la Anunciación al pintor Francisco Jiménez Maza (Tarazona, Zaragoza, 1598-Zaragoza, 1670) establecida por Mario de la Sala Valdés en 1936,<sup>1</sup> sin cuestionar críticamente tal autoría. Así lo hicieron, entre otros, Ángel Canellas, Alicia Ruiz, Gonzalo M. Borrás o José L. Pano,<sup>2</sup> y así lo hace todavía una reciente publicación auspiciada por el Ayuntamiento de Longares.<sup>3</sup>

Lo mismo sucede con muchos de los que han escrito sobre el citado artista,<sup>4</sup> y únicamente el profesor Borrás,<sup>5</sup> aun dando por buena la atribución y situando las pinturas en la década 1660-1670, manifestó su extrañeza por la ausencia de datos sobre los pagos de los cuadros en la relación de gastos de la capilla publicada por Canellas, suponiendo –como fue habitual en muchas otras empresas artísticas– que el precio de la parte pictórica quedara englobado en el de la escultura del retablo, es decir, como una subcontrata por parte del escultor.

La adjudicación a Jiménez Maza, además de contaminar su personalidad artística, ha tenido a su vez otras implicaciones en la historiografía de la pintura barroca aragonesa, hasta el punto de hacer recaer en estas obras una cierta influencia artística sobre otro pintor, Pedro Aibar

- 1 SALA VALDÉS, M. de la: *Historia de la villa de Longares*, Zaragoza, Artes Gráficas Berdejo Casañal, 1936, pp. 17-18.
- 2 CANELLAS LÓPEZ, Á.: «La Capilla de la Anunciación de la parroquial de Longares, fundación del arzobispo Don Diego Escolano», en *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1977, pp. 81-92. RUIZ DOMINGO, A.: «La parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Longares (Zaragoza). Noticias histórico-artísticas y documentales», *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 37-38, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1980), pp. 211-293; *La Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Longares (Zaragoza): Notas histórico-artísticas y documentales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981. BORRÁS GUALIS, G.M.: voz «Longares», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1981, t. VIII, pp. 2085-2088. Y PANO GRACIA, J.L.: *La iglesia parroquial de Longares (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, p. 34. Esta última publicación se centró en los aspectos constructivos de la iglesia y sus capillas, y es obra de referencia para este particular.
- 3 MASTRAL MENO, D.: *Longares, historia y patrimonio*, Zaragoza, 2007, p. 112.
- 4 Sirvan como ejemplo, MORALES Y MARÍN, J.L.: *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza, Guara., 1980, pp. 64-66; y ANSÓN NAVARRO, A.: voz «Jiménez Maza, Francisco», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1982, t. XII, pp. 3371-3372.
- 5 BORRÁS GUALIS, G.M.: «Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días», en VV. AA.: *Enciclopedia Temática de Aragón*, Zaragoza, Moncayo, 1987, t. 4, p. 448.



Jiménez,<sup>6</sup> perteneciente ya a la siguiente generación –la del pleno barroco–, ascendencia que alcanza para algunos autores el rango de discipulado<sup>7</sup> y a la que no ha sido ajena la relación de parentesco sugerida por Antonio Ponz,<sup>8</sup> aceptada comúnmente<sup>9</sup> pero no probada hasta la fecha.

Lo cierto es que la mera comparación formal entre los lienzos de Longares y las obras seguras conocidas y conservadas de Jiménez Maza, que en su mayor parte se concentran en la Seo de Zaragoza,<sup>10</sup> no deja lugar a dudas sobre las diferencias de estilo existentes, que atañen sobre todo a los tipos humanos y al cromatismo. Al mismo tiempo, el examen de las pinturas longarinas revela una indudable afinidad con los modos de hacer de la escuela granadina aglutinada en torno a Alonso Cano que además resulta especialmente coherente con el hecho de que el promotor de la capilla, Diego Escolano y Ledesma, fuera arzobispo de Granada en el periodo 1668-1672.

Nuestra propuesta de atribución a Pedro Atanasio Bocanegra (Granada, 12 de mayo de 1638 -17 de abril de 1689), que argumentaremos en las líneas que siguen, no dispone por el momento de constatación segura (no hay firmas visibles en los lienzos ni documentos que confirmen la autoría de manera incontestable), pero viene avalada, además de por las concordancias de estilo, por las conclusiones que podemos extraer de una nueva lectura de las fuentes. Justo es reconocer aquí la intuición y conocimiento de Harold E. Wethey cuando en 1954 puso en relación la *Asunción de la Virgen* de Longares [sic] con la *Asunción* de Bocanegra conservada en el Museo de Bellas Artes de Granada, fechando la primera durante el episcopado granadino de Escolano (1668-1672) y señalando sus débitos respecto de la célebre *Purísima* de Cano del oratorio de la Catedral.<sup>11</sup> Ciertamente es que, además de confundir el asunto representado, Wethey omitió en su comentario cualquier referencia al resto de la capilla, y lamentablemente su atribución a Bocanegra no ha tenido, que sepamos, aceptación ni repercusión historiográfica alguna, aspectos que en su mayor parte se pretenden solventar en las líneas que siguen.

### Breve descripción e historia de la capilla

La capilla de la Anunciación (también llamada del *Ecce Homo* o de los Escolano), emplazada en el solar del antiguo cementerio parroquial, se abre al primer tramo de la nave de la Epístola mediante una embocadura realizada con una caracte-

6 Sobre Pedro Aibar Jiménez, véase ANSÓN NAVARRO, A. / LOZANO LÓPEZ, J.C.: «La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán», en LOZANO LÓPEZ, J.C. (dir.): *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006, pp. 89-98.

7 Véase, a modo de ejemplo: MORTE GARCÍA, C.: «Nuestra Señora Reina de los Ángeles o Glorificación de la Virgen», en MORTE, C. / LACARRA, M.C. (coords.): *María, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco*, Zaragoza, Ibercaja, 1998, pp. 182-183.

8 PONZ PIQUER, A.: *Viaje de España* (Casto María del Rivero, ed.), Madrid, Aguilar, 1947 (1ª ed. 1772-1794), p. 1180. Ponz se refiere por vez primera a Jiménez Maza al hablar de los lienzos laterales de la capilla de Santa Ana en la colegiata de Santa María de Calatayud, firmados por Pedro Aibar Jiménez, de quien dice exactamente *¿sería por ventura pariente de Francisco Jiménez, natural de Tarazona, de quien habla Palomino en las 'Vidas de los pintores', o tal vez el mismo, pudiendo estar equivocado el nombre?*

9 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *La pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 399.

10 Véase LOZANO LÓPEZ, J.C.: «La pintura barroca en La Seo de Zaragoza: viejos problemas, nuevas visiones», en *Actas del curso El Barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 65-100.

11 Wethey estaba informado de lo publicado por Manuel Gómez-Moreno en 1926 a propósito de un busto del *Ecce Homo* que Escolano regaló a la iglesia de Longares por disposición testamentaria de 1661, obra de la que tuvo conocimiento gracias a su discípulo José Camón Aznar. GÓMEZ-MORENO, M.: «Alonso Cano, escultor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II, Madrid, 1926, p. 208. WETHEY, H.E.: «Discipulos granadinos de Alonso Cano», *Archivo Español de Arte*, t. XXVII, Madrid, 1954, pp. 30 y ss.

rística combinación de piedra negra de Calatorao y alabastro dotada de una reja en bronce dorado [fig. 1]. El gran arco triunfal de acceso está flanqueado por sendas columnas salomónicas de seis espiras y capitel corintio que apoyan sobre plintos en cuyos netos frontales aparece el escudo de los Escolano (en campo de oro dos bandas de sinople acompañadas de cinco besantes de azur, tres en el centro y uno a cada lado) timbrado con las insignias episcopales (capelo y borlas en tres órdenes de 1, 2 y 3), armas que también campean en el ático, mientras en las caras laterales la decoración es a base de puntas de diamante. La ornamentación de enjutas, entablamento e intradós del arco es en su mayor parte de tipo vegetal (rosetas, roleos, guirnaldas, pinjantes...).

El espacio interior cubre con cúpula sobre pechinas dotada de linterna, todo ello decorado profusamente con *cortados* que en las pechinas repiten insistentemente la heráldica de los Escolano y en la cúpula presentan cueros recortados, roleos y cabezas aladas de angelitos encerradas en cuadrados y rombos cubriendo los espacios que dejan libres seis óvalos dispuestos de manera radial que encierran otras tantas figuras de cuerpo entero de reyes y profetas del Antiguo Testamento situadas sobre sendas cartelas rectangulares con inscripciones. Los planos salientes de los relieves, trabajados en blanco, adquieren especial volumen y destacan del fondo, policromado en un tono ocre-rojizo empleado también en las inscripciones. De la linterna cuelga un gorro con borlas de terciopelo verde, al parecer obsequio de Diego Escolano, que actúa, como los escudos, a modo de símbolo parlante de su dignidad eclesiástica y testimonio de su destacada labor de patronazgo.

En el diseño y disposición de estos *cortados* apreciamos una notable similitud con los de la capilla de Santa Elena en la Seo de Zaragoza, espacio que como es sabido fue

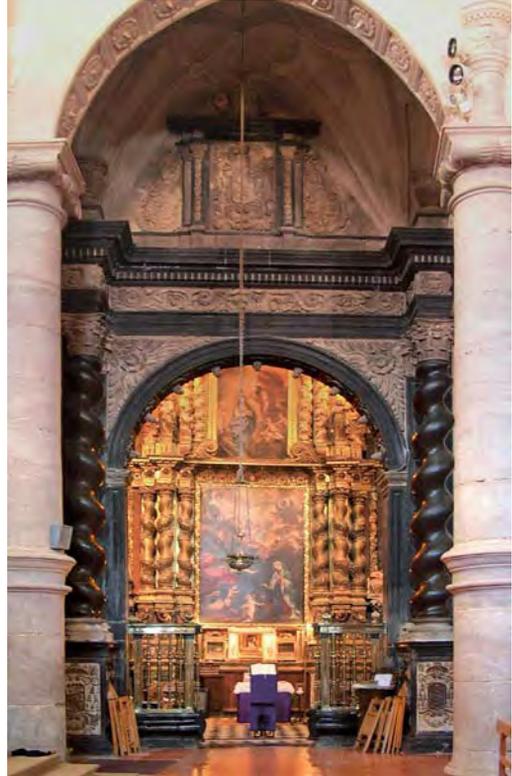


fig. 1. Vista general de la capilla de la Anunciación y su embocadura desde la nave central de la iglesia.



decorado entre 1636 y 1646 en cumplimiento de las mandas testamentarias de su fundador, Francisco de Liñán, pero también con los de la capilla que este mismo linaje bilbilitano tenía en la iglesia (desaparecida) del convento de San Francisco en Calatayud (Zaragoza), tal como puede observarse en algunas fotografías antiguas,<sup>12</sup> labor esta que Abbad Ríos fechó a comienzos del siglo XVII, calificó como decoración... *más ostentosa que fina...* y relacionó con la escultura del retablo mayor de la colegiata de Santa María.<sup>13</sup> Queda aquí apuntada esta conexión, cuyo detalle no va a ser objeto de estudio en este trabajo.

El frente de la capilla está ocupado por un retablo en madera dorada y policromada del tipo prechurrigueresco formado por sotabanco, banco, cuerpo de calle única y ático de idéntica disposición. Los laterales del sotabanco que originalmente flanqueaban el altar presentan el escudo heráldico citado, mientras el banco está formado en su parte central por tres compartimentos, el del centro ocupado por una urna giratoria que contiene la talla de un *Ecce Homo* de busto (en el centro) y dos laterales con sendas urnas que guardan los restos óseos de san Vicente y san Gonzalo (reliquias que al parecer Diego Escolano trajo de Roma, donde llevó a cabo diversos encargos del rey Felipe IV) y que hasta hace unos años quedaban ocultas a voluntad por cuadros corredizos de los *Desposorios* y la *Visitación* que fueron retirados y se conservan en la casa parroquial. A los lados, en los netos frontales de las seis columnas, se disponen las figuras de cuerpo entero de los *Evangelistas* y sus atributos (de izda. a dcha.: Juan, Marcos, Lucas y Mateo) y, entre ellas, una figura infantil a modo de ménsula. El cuerpo del retablo está ocupado por un gran lienzo de la *Anunciación*, flanqueado por seis columnas salomónicas de cinco espiras, tres a cada lado y la central de ellas en un plano más avanzado, cuyo fuste alterna el entorchado con la típica ornamentación de vides y pámpanos, lo que dota a este mueble de una cierta singularidad tipológica. El cuadro principal, como los del banco, actúa a modo de lienzo bocaporte, pues posee un sistema de guías, ahora inutilizado, que permitía desplazarlo hacia un lateral para dejar a la vista un armario que contenía un grupo de piezas (relicarios, cruces y tallas) ahora repartidas por distintas dependencias de la iglesia.<sup>14</sup>

El ático está presidido por un lienzo de la *Inmaculada* flanqueado por cuatro columnas torsas y por dos figuras femeninas situadas sobre pedestal. El conjunto se remata con un frontón curvo partido que encierra el escudo de los Escolano.

En las cuatro esquinas de la capilla, sobre ménsulas vegetales, se sitúan imágenes devocionales de la *Virgen del Pino*<sup>15</sup> y una *Virgen sedente con el Niño*, a ambos lados del retablo, y *San Miguel arcángel*<sup>16</sup> y *San Bartolomé* (mejor que *San Pacomio*, como aparece en algunas publicaciones) flanqueando el acceso.

12 Instituto Amatller de Arte Hispánico: Archivo Mas, fotografías C-96712 a C-96714. Una de ellas apareció reproducida en: BORRÁS GUALIS, G.M. / LÓPEZ SAMPEDRO, G.: *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2002 (ed. facsímil de la de 1975), p. 187 y lám. 61.

13 ABBAD RÍOS, F.: *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, 2 tomos (texto y láminas), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, t. I, pp. 344-345.

14 Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ]: Archivo Fotográfico Julio Requejo, 13/1123-989.

15 Es creencia que esta imagen le fue regalada a Diego Escolano siendo obispo de Mallorca, pero desconocemos el arraigo en las Baleares de esta devoción que, sin embargo, está muy asentada en Canarias. Proponemos por tanto como hipótesis alternativa la de la Virgen de la Sierra, a cuyo santuario dedicó Escolano, durante su episcopado turiasonense, una *Descripción del sitio, casa y hospital de Nuestra Señora de la Sierra, término del lugar de Villarroya, comunidad de Calatayud y Obispado de Tarazona* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1663).

16 VELÁZQUEZ DE ECHEVERRÍA J.: *Episcopologio Granatense*, Granada, Nicolás Moreno, 1768, Paseo XXXVI, pp. 283-284. En esta breve biografía de Escolano se dice que fue... *devotísimo de la Reyna del Cielo...* y que *extendió también su devoción el culto del Glorioso arcángel San Miguel*.

Finalmente, en la parte central del zócalo en piedra que cubre los muros laterales de la capilla se abren dos puertas idénticas, en madera policromada, blasonadas con el escudo ya referido, que comunican respectivamente con la sacristía (cegada en 1700 cuando se construyó la nueva) y con la casa parroquial que levantó a sus expensas Diego Escolano, como demuestran la piedra armera situada en esquina al exterior del edificio y los escudos de las rejas. Sobre el retablo de las Ánimas del Purgatorio, contigua a la de la Anunciación, se sitúa una tribuna con celosía de madera rematada con el mismo escudo, a modo de tribuna nobiliaria. Sobre las puertas laterales de la capilla se sitúan, además de dos cuadros de *San Benito* y *San Bernardo*, dos retratos de medio cuerpo: uno, sobre tabla, representa a los padres de Diego Escolano, Lupercio Escolano e Isabel de Ledesma, y otro, sobre cobre, representa al propio Diego Escolano.<sup>17</sup>

En el tramo de la nave lateral inmediato a la capilla, la clave presenta de nuevo el escudo Escolano y de ella cuelga una lámpara de plata, obra del platero zaragozano Manuel Rozes, que fue llevada a Longares el 6 de noviembre de 1752 por José Escolano, capitular de la iglesia,<sup>18</sup> al parecer en desagravio por la desaparición de otra anterior que formaba parte de la dotación pagada por su antecesor.

La construcción de la capilla se hizo a expensas de Diego Escolano y Ledesma (Madrid, 1609-Granada, 4 de septiembre de 1672), hijo del longarino Lupercio Escolano y de Isabel de Ledesma, nacido en el Alcázar Real.<sup>19</sup> Además de otros cargos eclesiásticos, en su mayoría vinculados al Santo Oficio, en 1656 fue



fig. 2. Vista general del lienzo de la Anunciación.

17 El estudio detallado de estas obras, al igual que el de otros retratos de la familia Escolano y de algunas tallas conservadas en la parroquia, no ha podido ser incluido en este trabajo por necesidades de espacio.

18 Archivo Parroquial de Longares [APL]: *Libro de las Jocalias de la Iglesia de Longares. Segunda visita del Ilustre y Reverendísimo Señor D. Alonso Gregorio. Año 1596*, f. 67r. En este documento, la capilla se nombra como de los santos mártires Vicente y Gonzalo.

19 Una aproximación biográfica y datos sobre el linaje, en: *Ibidem* (n. 16); ESCOLANO BÁZQUEZ, J.: *Escolano*, Barcelona, Imp. Massó y Casas, 1895; LÓPEZ, M.A.: *Los arzobispos de Granada. Retratos y semblanzas*, Granada, Arzobispado, 1993, pp. 164-167; y BURILLO LOSHUERTOS, J.: «Don Diego Escolano y Ledesma», *Anales de Derecho*, 15, Murcia, 1997, pp. 121-127. Sobre su labor específica como obispo de Tarazona, véase TELLO RUIZ, M.: «Episcopologio de Tarazona», *Aragonia Sacra*, XVI-XVII, Zaragoza (2001-2003), p. 178.



nombrado obispo de Mallorca (episc. 1656-1660) y de ahí pasó a gobernar las diócesis de Tarazona (episc. 1660-1664), Segovia (episc. 1664-1668) y Granada (1668-1672), cargos desde los que desplegó una intensa actividad de promoción y patronazgo artísticos de la que la capilla familiar en Longares es magnífico ejemplo.

Para poder erigir esta, concebida como capilla funeraria destinada a sus progenitores, Diego Escolano, a la sazón obispo de Tarazona, hubo de solicitar los permisos oportunos al arzobispo de Zaragoza, fray Juan Cebrián, al capítulo de la iglesia y a los jurados de la villa. Dichos permisos le fueron concedidos en 1661 y 1662, lo que permitió el inicio de las obras, dirigidas por el maestro José Rançón (Ranzón), vecino de Cariñena.<sup>20</sup> La construcción de la capilla fue el detonante para que se acometiera la tercera nave del templo, obra largamente esperada y solicitada desde que a mediados del s. XVI se elevara la nave norte; de esta forma, tras esta ampliación llevada a cabo en los años 1662-1664 y en la que intervino activamente el cantero navarro Martín de Abaría, vecino de Zaragoza, quien labró una semicolumna y dos columnas exentas en piedra de Épila, todas ellas anilladas, a imitación de las ya existentes,<sup>21</sup> el templo adquirió su configuración definitiva de *Hallenkirchen* o planta de salón de tres naves, respetando además su unidad estilística tanto en el tipo de soporte como en los abovedamientos de crucería. Este mismo artífice, muy activo en tierras aragonesas, bien pudo ser también el autor de la portada y de otras labores en la capilla (zócalo y pavimento), trabajos que según la relación de gastos publicada por Canellas<sup>22</sup> se concertaron con un anónimo cantero por la importante suma de 2000 libras jaquesas.

La ampliación del templo no estuvo exenta de problemas, pues reavivó un viejo conflicto que enfrentaba al capítulo de la iglesia, concejo y jurados de Longares con la familia García, que se arrogaba la propiedad de la capilla de Santa Ana, situada en el lado de la Epístola y que por obstaculizar las obras fue finalmente demolida.<sup>23</sup>

Prueba de la función funeraria de la capilla Escolano es el hallazgo, durante unas obras llevadas a cabo en los años 1958-1962, de numerosos restos humanos enterrados bajo el suelo, y de los ataúdes con los cuerpos de los padres de Diego Escolano, ubicados bajo la talla del *Ecce Homo*, en la parte central del sotábanco; de estos, el correspondiente a Isabel de Ledesma se conservaba en mejor estado, con el cadáver momificado, y fue trasladado a la capilla de San Pedro, en cuyo retablo hoy se puede contemplar guardado en una urna.<sup>24</sup>

## Las pinturas del retablo

Las dos pinturas que originalmente se situaban en el banco y ocultaban a voluntad las urnas-relicario representan los *Desposorios* y la *Visitación* (óleo sobre lienzo, 65 x 73 y 65 x 50 cm, respectivamente). El carácter móvil de estos cuadros fue

20 APL: Cinco Libros, t. 6º, ff. 182 y ss. Este José Ranzón guardaba probablemente algún parentesco con el albañil de Monzón Pascual Ranzón, quien construyó dos capillas en la sacristía. RUIZ DOMINGO, A.: *La parroquia de...*, op. cit., p. 7.

21 APL: *Libro de las Jocalías de la Iglesia de Longares. Segunda visita del Ilustre y Reverendísimo Señor D. Alonso Gregorio. Año 1596*, ff. 59v-60v y 72r-v.

22 CANELLAS LÓPEZ, Á.: «La Capilla de...», op. cit., pp. 90-91. Remitimos a este trabajo para los detalles de la construcción y dotación de la capilla.

23 Este largo y complicado proceso, tocante a la discusión más amplia sobre la propiedad y derechos del poder civil sobre las iglesias, se encuentra recogido en el siguiente volumen, que se consideraba perdido: LANAJA Y NAVARRO, B.: «In processu criminali civitatis caesaraugustae...» (1667), en VV. AA.: *Opúsculos varios de Aragón*, t. 3 (misceláneo), Zaragoza, Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza, sig. S-10080/3.

24 MASTRAL MENA, D.: *Longares, historia...*, op. cit., pp. 118-120.

probablemente la causa de graves desperfectos en las telas, que tras ser restauradas se guardaron en la casa parroquial.<sup>25</sup> Son obras de calidad discreta, tal vez con intervención de taller, con figuras rígidas dispuestas ante escenografías arquitectónicas en perspectiva mal escaladas y celajes densos, y solo cabe destacar en ellas las combinaciones cromáticas (uno de los puntos fuertes de Bocanegra)<sup>26</sup> y el escorzo de alguna figura secundaria.



fig. 3. Detalle del grabado *El martirio de santa Justina de Padua*.

El gran lienzo titular [fig. 2], restaurado en 1995 gracias a una feligresa,<sup>27</sup> representa la *Anunciación* y ofrece una típica división horizontal de la composición con la Virgen y el arcángel Gabriel en la mitad inferior, una gloria de ángeles músicos en la superior y varios grupos de angelitos de suaves carnaciones en claroscuros difuminados que jueguen en atrevidos escorzos entre los protagonistas y sirven de nexo de unión entre el ámbito terrenal y el celestial. En el primero, las figuras destacan con rotundidad, con perfiles bastante marcados y un modelado bien conseguido, sobre el fondo oscuro, animadas por combinaciones cromáticas rojo-verde (muy características en la escuela canesca) y azul claro-rojo, destacando por su dinamismo y elegancia el Arcángel, cuyos cabellos rubios rizados, ropas y aderezos han sido trabajados con especial esmero, frente a la sobriedad y contención con que ha sido representada la Virgen. En la parte superior, un nutrido coro angélico, variado en sus posturas y gestos, se

25 Mi agradecimiento al restaurador Pedro Perales, autor de esta intervención, quien me ha proporcionado fotografías que muestran el estado anterior de las obras.

26 Véase en OROZCO DÍAZ, E.: *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada, Facultad de Letras, 1957, pp. 37 y ss.; y ANTEQUERA, M.: *Pintores granadinos II* (Temas de nuestra Andalucía, 20), Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1973.

27 Esta restauración fue llevada a cabo por Concha Domínguez (a quien agradezco la información que sigue) y Óscar Oliva, y en ella se eliminaron dos franjas muy deterioradas de la parte inferior e izquierda del lienzo que habían sido añadidas en una intervención anterior debido al desgaste que el deslizamiento del cuadro había producido en esas zonas. Podemos especular con que la firma del pintor, frecuente en su producción, estuviera en estos fragmentos desaparecidos.



fig. 4. Vista general del lienzo  
*Inmaculada con el Padre Eterno.*

dispone en semicírculo abierto hacia el espectador, penetrando hacia el fondo del cuadro, degradando y apastelando sus colores casi hasta el monocromatismo y la transparencia, para difuminarse en un celaje en tonos ocres claros donde sutilmente se aprecian, centradas, la paloma del Espíritu Santo y, sobre ella, la figura de Dios Padre. Este lanza su aliento sobre la paloma y de esta, a su vez, sale un haz de luz dirigido a la cabeza de la Virgen, por lo que la escena de la Anunciación se encuentra aquí mezclada, como sucede en ocasiones, con la de la Encarnación, de acuerdo con el relato del *Evangelio de San Lucas* (1, 26-38): *El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y el poder del Dios Altísimo descansará sobre ti como una nube.*

Para los ángeles músicos de la Gloria, el artista hizo uso parcial, con algunas modificaciones, del grabado *El martirio de santa Justina de Padua* de Agostino Carracci según original del Veronés [fig. 3].

El lienzo del ático [fig. 4] presenta a la Virgen Inmaculada ligeramente desplazada del eje vertical, vestida con túnica blanca y manto azul, con la corona de doce estrellas, recibiendo el soplo o aliento de Dios Padre, quien parece reclamar protagonismo en la escena al aproximarse hacia ella desde el ángulo superior derecho, con los brazos abiertos, vestido con túnica de color rosáceo y un llamativo manto rojo que parece flotar sobre él. En el ángulo inferior derecho se sitúa un dragón de cuya boca salen lenguas de fuego y,

sobre él y en el lado opuesto, un grupo de angelitos en posiciones dinámicas. El fondo, muy sobrio, está trabajado en tonos ocres dorados, más claros en torno a la figura central. El rostro de la Virgen, con largas quevedas onduladas sobre sus hombros, resulta de una especial belleza y serenidad, muy próximo al de la *Asunción* (h. 1671-1676) del Museo de Bellas Artes de Granada –considerado por Orozco y Wethey uno de los mejores y más típicos lienzos de Bocanegra–, y el resto del cuerpo adopta forma de huso por el abombamiento del manto en su parte central y un suave *contraposto* conseguido con la flexión de la pierna izquierda y el cruce de las manos.



fig. 5. Detalle del grabado  
*La tentación de san Antonio abad.*

Si la figura de María recuerda, con algunas aportaciones que la dotan de individualidad, inmaculadas de Alonso Cano como las célebres del oratorio y de la capilla mayor de la catedral de Granada,<sup>28</sup> para la figura de Dios Padre el artista tomó como pauta el grabado de *La tentación de san Antonio abad* de Agostino Carracci según Tintoretto [fig. 5], variando la posición de la figura hacia la vertical. Aunque en los dos casos analizados coincide la utilización parcial de modelos venecianos difundidos a través de estampas de Carracci, que tuvieron cierto predicamento en el círculo canesco y el propio Bocanegra utilizó también en su *Liberación de San Pedro* (colección particular), sabemos que este, además de tomar prestadas composiciones del propio Cano,<sup>29</sup> se sirvió de grabados alemanes (por ejemplo de la *Alegoría del caballero cristiano* de Conrad Mayer para su *Jeroglífico de la Justicia* de la Real Academia de San Fernando) y flamencos (por ejemplo para su *Retorno de la huida a Egipto* de la iglesia de San Juan de Dios de Granada, donde recurre a un grabado de Luc Vosterman según Peter P. Rubens), que incluso se inspiró en las vidrieras de Teodoro de Holanda y en algunos cuadros italianos de la catedral granadina, que también hizo uso de grabados franceses, como demuestra la *Diana reposando* de Leon Davent que utilizó para su *Alegoría del río Darro* (Museo de Bellas Artes de Córdoba)<sup>30</sup> y que en su biblioteca había varios libros de estampas, entre ellos dos de Alberto Dürero y otros dos de *Juan de Potre* (Jean Le Pautre) que figuraban entre los bienes que dejó al morir.<sup>31</sup>

Interpretada tradicionalmente como una *Purísima*, esta escena encierra en realidad un significado más rico, pues muestra a Dios Padre y al Espíritu Santo presentando o creando –mejor que preser-

28 Sobre la tipología inmaculadista de Cano y su recepción por otros artistas granadinos, entre ellos Bocanegra, véase: CALVO CASTELLÓN, A.: «Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos: evocaciones iconográficas», *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*, 32, Granada (2001), pp. 45 y ss.

29 Véase a modo de ejemplo: ROMERO BENÍTEZ, J.: «Una obra inédita de Bocanegra en las Descalzas de Antequera», *Boletín de Arte*, 6, Málaga (1985), pp. 265-271.

30 Sin ser mal dibujante, uno de los puntos débiles del arte de Bocanegra era la composición, por lo que con frecuencia solía recurrir a modelos ajenos, entre ellos los de su propio maestro Alonso Cano. Véase, OROZCO DÍAZ, E.: *Pedro Atanasio...*, op. cit., pp. 57 y ss.; y NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 202-203, 225-227, 288 y 294.

31 GILA MEDINA, L.: «Nuevos datos para la vida y obra del pintor real Pedro Atanasio Bocanegra –Testamento, codicilo, inventario y tasación de su patrimonio artístico–», *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*, 28, Granada (1997), pp. 87-103.



vando, acogiendo o bendiciendo– a la Virgen Inmaculada como una nueva Eva que aplasta el mal –la serpiente–dragón que vomita fuego–, revelación del Padre al mundo que constituye un *anuncio de la Anunciación* y es, en definitiva, una prefiguración de la redención de la humanidad por el hijo que María va a concebir en su seno por obra y gracia del Espíritu Santo, destino que implica y exige su propia concepción libre de pecado.<sup>32</sup> Se trata de un tema pictórico que, hasta donde sabemos, posee tempranos antecedentes napolitanos y en cualquier caso se desarrolló con variantes y alcanzó especial éxito en la Italia del Seiscientos –y de modo particular al calor del fervor inmaculadista suscitado por la promulgación en 1661 de la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* por Alejandro VII–, pues todos los casos que conocemos, aun perteneciendo a escuelas distintas (florentina, romana, veneciana y napolitana)<sup>33</sup> apuntan en esa dirección, incluso tratándose de artistas foráneos que trabajan en Italia (v. gr. el francés Charles Mellin y su *Inmaculada* de 1646 en la iglesia de Santa Maria Donnaregina Nuova en Nápoles),<sup>34</sup> no faltando iconografías similares en la pintura española, como demuestra la *Inmaculada* (Madrid, convento de Trinitarias) de Francisco Pérez Sierra, pintor español nacido y criado en Nápoles, ni por supuesto en la escuela granadina, como demuestra una *Inmaculada* (colección particular) de Juan de Sevilla Romero y Escalante. Un buen ejemplo de esta filiación italiana que interesa especialmente por su estrecha vinculación con España lo constituye Luca Giordano, quien pintó varias versiones del tema muy próximas en composición y cronología al cuadro de Longares.<sup>35</sup>

Los cuadros del retablo completan de esta forma el programa iconográfico de la capilla y cohesitan perfectamente con lo representado en la cúpula, donde aparecen profetas y patriarcas del Antiguo Testamento (Isaías, Jacob, David, Salomón, Moisés y Elías) acompañados de inscripciones latinas [fig. 6]. Todo este programa que pone el acento en la figura de la Virgen como condición indispensable para la Encarnación y la Salvación, bien pudo ser propuesto y pensado por el propio encargante, pues Escolano había reflexionado sobre algunas de estas ideas en su tratado apologético contra las doctrinas heréticas *De Magistra Fidei...* (Zaragoza, 1664). Del mismo modo, aunque en otro plano iconográfico, la redundancia en el uso del escudo familiar (que aparece catorce veces en la capilla) y los propios retratos manifiestan un deseo evidente de ensalzamiento del linaje familiar.

### La autoría del retablo y sus pinturas

Gracias a la relación de gastos elaborada por el presbítero y beneficiado de la iglesia de Longares Domingo García sabemos que por el retablo en blanco se pagaron al escultor 750 libras, por los portes a los diez carreteros que lo trajeron desde Moyuela (Zaragoza) 30 libras y al dorador 433 libras (parte de las 733 libras y 4 sueldos

32 Sobre esta iconografía, remitimos a CRUZ ALCANIZ, C. de la: «La difusión del modelo. Pietro da Cortona y Luca Giordano en la Inmaculada Concepción con Dios Padre», en *Actas del Simposium La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2005, pp. 751-768.

33 Sirvan como ejemplo el cuadro de altar de Pietro da Cortona en la iglesia de San Felipe Neri en Perugia o un dibujo a la sanguina atribuido a Giacinto Gimignani (París, Musée Napoléon, inv. MA 12523). Mi agradecimiento a Frédéric Jiménez por sus informaciones sobre este particular.

34 RAMADE, P. / STOULLIG, C.: *Charles Mellin, un Lorrain entre Rome et Naples*, Nancy / Caen, 2007, pp. 202-204. En esta obra de Mellin se han querido ver similitudes formales con algunas inmaculadas de José de Ribera (quien por cierto h. 1636 representó el tema que analizamos en la iglesia del convento de Agustinas Recoletas de Salamanca) y afinidades iconográficas con inmaculadas napolitanas de Hipólito Borghese (Nápoles, Santi Filippo e Giacomo) y Massimo Stanzione (Nápoles, Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone)

35 HERMOSO CUESTA, M.: «Sobre algunas Inmaculadas de Luca Giordano en la colección de Patrimonio Nacional», en *Actas del Simposium La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2005, pp. 737-748.

por las que se habían contratado sus servicios).<sup>36</sup> Sobre el artífice responsable del retablo y sin que podamos por el momento ir más allá en la atribución, sabemos que en Moyuela tenían taller varios escultores:<sup>37</sup> Miguel Pina, cuya actividad documentada, referida a encargos de los arzobispos de Zaragoza fray Juan Cebrián (iglesia de Perales de Alfambra) y Pedro de Apaolaza (iglesia de Moyuela y capilla de Nuestra Señora la Blanca en la Seo), se fecha entre la década de 1640;<sup>38</sup> Miguel Aguilón, activo entre 1655 y 1675;<sup>39</sup> José Peligero, quien junto con el darocense Bartolomé Muel firmó en 1675 la capitulación del retablo de la capilla de la Soledad (o de la Virgen de los Dolores) en la colegiata de Santa María de Daroca;<sup>40</sup> o los Tarín, activos desde mediados del siglo XVI, uno de los cuales, Domingo Tarín, había realizado en 1558 el retablo mayor de la parroquial de Longares.<sup>41</sup>

Las pinturas, como ya señaló el profesor Borrás, no aparecen reseñadas en la citada relación de gastos de la capilla, pero pensamos que no fue debido a una subcontrata por parte del escultor, sino que fueron objeto de un encargo específico e independiente por parte de Diego Escolano del que, evidentemente, el mazonero tuvo que tener conocimiento para poder reservar en el retablo los huecos correspondientes. Ese encargo específico hubo de producirse en Granada y a él pueden referirse algunos de los pagos que figuran en una *Memoria*



fig. 6. Vista general de la cúpula de la capilla de la Anunciación.

36 CANELLAS LÓPEZ, Á.: «La Capilla de...», *op. cit.*, pp. 90-92.

37 Cfr. ROYO GARCÍA, J.R.: «Evolución histórica de Moyuela (Zaragoza), entre los siglos XVI y XIX», *Aragonia Sacra*, 9, Zaragoza (1994), pp. 99-130.

38 No parece que este Miguel Pina sea el labrador homónimo vecino de Moyuela que firmó una contracarta con el pintor Francisco Jiménez Maza el 13 de noviembre de 1663. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [AHPNZ]: notario Miguel Antonio Villanueva, 1663, ff. 872r-873r.

39 BRUÑEN, A.I. / CALVO, M<sup>a</sup>.L. / SENAC, B.: *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675)* (col. Arte en Aragón en el siglo XVII, 2), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, p. 187.

40 MAÑAS BALLESTÍN, F.: *Inventario artístico del partido judicial de Daroca (revisión y redacción final)* (inédito), 1999.

41 RUIZ DOMINGO, A.: «La parroquia de...», *op. cit.*, pp. 214 y 256.



de las pinturas ejecutadas por Pedro Atanasio Bocanegra para el Excmo. Sr. Arzobispo de Granada recogida por Emilio Orozco en su monografía sobre el pintor<sup>42</sup> donde este anotó tanto las cantidades que recibía, por un montante total de 5100 reales de las que acusa recibo el 7 de julio de 1672, como las pinturas que iba realizando y que son: *La Anunciación.–La Presentación.–San Felipe Carisio.–N.º. S.º.–Las dos láminas de retratos–visitación, desposorios y natividad* [...]. Si identificamos la pintura de Nuestra Señora con una Inmaculada, puede observarse que todos los temas representados en el retablo de Longares aparecen en ese listado.

De la fecha del citado recibo y dado que la fecha consignada más tardía en la relación de gastos de la capilla corresponde al 9 de agosto de 1673 puede deducirse que estas obras corresponderían a los años finales del gobierno de Escolano al frente de la sede granadina (1668-1672), periodo en el que Bocanegra, sin duda gracias al aprendizaje adquirido junto a Alonso Cano a lo largo de la década de 1660, había alcanzado su plena madurez y reafirmado su prestigio gracias a los cuadros realizados para la Compañía de Jesús en la iglesia de los Santos Justo y Pastor (1668), a la serie de la vida de la Virgen para la Cartuja de Granada (1670) y a otras obras de gran empeño caracterizadas por composiciones monumentales y ambiciosas (*Aparición de la Virgen a San Bernardo, Visión de San Nicolás de Tolentino...*), trabajadas con un estilo idealista y ecléctico, de calidad irregular, donde se aprecian influencias diversas, por supuesto la de Cano, pero también del barroquismo sevillano de Valdés Leal y de la pintura flamenca revitalizada por Pedro de Moya, lo que sin duda le hizo acumular méritos suficientes para su nombramiento como pintor de la Catedral (1674), que había disputado con su rival Juan de Sevilla desde 1672, y dos años después como pintor del Rey (1676).<sup>43</sup>

42 Orozco Díaz, E.: *Pedro Atanasio...*, op. cit., apéndice XI, pp. 157-158. Orozco sitúa el documento en la Colección de Autógrafos de la Biblioteca del Seminario de Granada, pero lamentablemente no se encuentra en la carpeta que lo conservaba, donde se lee *Pedro Atanasio Bocanegra / 1672*, y se ignora su paradero, por lo que damos por buena la transcripción hecha por Orozco.

43 Cfr. VV. AA.: *Alonso Cano V Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*, Sevilla, Junta de Andalucía / TF Editores, 2001.

32

MALENA MANRIQUE ARA  
Universidad de Zaragoza

**Guttuso y Goya:  
realismo moderno  
y compromiso político**

Nadie mejor que el artista siciliano Renato Guttuso (1912-1987) podría incardinarse en la estela de Goya. Él mismo se confesó devoto del artista aragonés en un sentido prólogo a la edición italiana de los *Desastres de la guerra*, de 1967, de manera que justo es que analicemos ahora el alcance de esta vinculación.<sup>1</sup> Las coincidencias van más allá de lo estrictamente artístico pues lo cierto es que ambos vivieron momentos históricos convulsos que apelaron fuertemente a su conciencia, más que política, humanista, al punto de condicionar significativamente su trayectoria y planteamientos estéticos.

Oriundo del profundo *Meridione*, como el escritor Leonardo Sciascia, equiparable a él por su coherente y prolongado compromiso político y social, a Guttuso se le ha asociado en mayor medida a la totémica figura de Picasso, con quien le unió una estrecha amistad desde que se conocieron en París en 1946. De hecho, son muchas las rimas visuales que pueden establecerse con la obra del malagueño. Por citar sólo un ejemplo, en la rutilante *Crocifissione* de 1941 [fig. 1], los caballos, el tratamiento de la anatomía humana o el paisaje cubista al fondo revelan un estudio atento de aquella. En esta primera exploración de sus confluencias con Goya, también hallaremos in-

1 La proyección y trascendencia del arte de Goya en Italia –país al que él mismo debía tanto por haberle permitido atisbar el gran arte europeo que allí se daba cita en las fechas de su estancia (1769-1771)– todavía no han sido exploradas suficientemente. Vid. una sumaria valoración por STRINATI, C.: «Goya e l'Italia moderna», en BOZAL, V. / LOMBA, C.: *Goya e il mondo moderno*, (catálogo de la exposición, Milán, Palacio Real, 17 de marzo-27 de junio de 2010), Ginebra / Milán, Skira, 2010, pp. 83-85. Jaime BRIHUEGA, en su artículo «Humanos despojos» de 2008, mencionó a Boccioni y a De Chirico a propósito de Goya: el primero con su obra *Estados de ánimo. Los adioses* (1911), colocada en *pendant* del *Saturno devorando a un hijo* (1821-1823); el segundo, en oposición a la estirpe goyesca de algunos bodegonistas célebres. Vid. en BOZAL, V. / LOMBA, C.: *Goya e il mondo moderno* (catálogo de la exposición, Museo de Zaragoza, 18 de diciembre de 2008-22 de marzo de 2009), Barcelona, Fundación Goya en Aragón / Lunwerg, 2008, pp. 21 y 40. En 2010, cuando dicha exposición viajó a Milán, Lomba añadió a la progenie moderna de Goya dos nombres italianos ausentes en la cita zaragozana: Guttuso y Sassu, notando su atención a los sucesos de la guerra civil española en sendos lienzos (*Fucilazione in campagna*, 1938; *Spagna 1937*) que remitirían de manera *literal* a Goya; también señala el *Cráneo de carnero* (1938) de Guttuso en relación con algunas naturalezas muertas goyescas –mucho más próximo, en realidad, a las de Picasso de esos años–, así como un par de lienzos de 1943 (Roma, Galería Nacional de Arte Moderno) con los horrores de la guerra plasmados al modo goyesco –no exentos, además, de guiños al *Guernica*. Vid. «Riflessioni sulla violenza», en BOZAL, V. / LOMBA, C.: *Goya e il mondo moderno*, *op. cit.*, pp. 216 y 228. Dejamos a un lado a Giacometti, de nacionalidad suiza, que ya trajo a colación Antonio Saura a propósito de Goya en su personal colectánea de artistas contemporáneos deudores del aragonés. Vid. SAURA, A.: *Después de Goya. Una mirada subjetiva* (catálogo de la exposición, Palacio de la Lonja / Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada / Palacio de Montemuzo, 19 de noviembre de 1996-10 de enero de 1997), Zaragoza, Gobierno de Aragón / Electa, 1996, pp. 292-293 y 304-306.



fig. 1. Renato Guttuso: *Crucifixión*, 1941  
(óleo sobre tela, 2 x 2 m).  
Galería Nacional de Arte Moderno, Roma.

cluso citas literales del arte del aragonés, que Guttuso no se limita a hacer suyas siguiendo caminos hollados. Algunas aparecen como auténticos iconos y tras ellas se adivina el complejo y hondo poder evocativo que sobre él ejercían. Imágenes, en verdad, que hablan por sí mismas, a las que es imposible añadir nada, una vez sigladas con la maestría del ojo y el pincel goyescos. Teniendo esto en cuenta, deberemos movernos en el plano de lo simbólico, para lo cual nos serviremos de la guía del propio Guttuso: declaraciones, confesiones estéticas y escritos de diversa índole, dispersos en publicaciones periódicas, catálogos de exposiciones, ensayos, etcétera.<sup>2</sup> Espigando en ellos, hemos hallado casi siempre a Goya como piedra miliar de su pensamiento estético, clave interpretativa de su obra y fundamento de su vocación artística, social y política, comprometida con la realidad de su tiempo.

Realidad, la del mundo moderno, que es palabra recurrente del vocabulario de Guttuso. En ella anida su particular visión de la historia del arte, que le lleva a afirmar que *Goya habría quedado como uno de los artistas exce-*

*lentes de la Europa del siglo XVIII, la primera gran afirmación de la pintura española tras dos siglos, al menos, de oscuridad, pasando por alto a Velázquez, Ribera, Zurbarán y al resto de luminarias de la pintura de nuestro Siglo de Oro. Admite, no obstante, la grandeza de la tradición realista española, de cuyo cuerpo Goya es parte orgánica, siendo tal naturalismo matriz y condición propiciatoria de esa marcada adhesión a la realidad, que, como advertía el siciliano, ya antes de la caída de los Borbones y de la ocupación napoleónica de España, había cambiado de rostro en los penetrantes retratos goyescos (no sólo en los de la familia real).*

He aquí lo que llamaba poderosamente su atención: un lenguaje pictórico que evolucionaba al ritmo rápido y traumático de los acontecimientos históricos que se precipitaban, implicando cada vez más al artista, obligándolo, por tanto, a testimoniar hechos concretos, reales porque acaecidos, a anclar sus representaciones en un entorno y momento puntuales. Su denuncia explícita de la miserable condición humana, por encima de cualquier patriotismo, en los cuadros de *El 2 y El 3 ma-*

2 La asociación *Archivi Guttuso* ([www.guttuso.com](http://www.guttuso.com)), que posee la representación legal del artista y cuya sede se encuentra en el que fuera estudio romano del pintor, en Palazzo del Grillo, vela por la conservación de su memoria y obra, realizando trabajos de recopilación y catalogación de todo el material producido por el artista: pintura, dibujos, estampas, incluidos sus escritos, fotografías y todo tipo de documentos.



fig. 2. Renato Guttuso:  
*Fusilamiento en el campo*, 1939  
(óleo sobre tela, 1 x 0,75 m).  
Galería Nacional de Arte Moderno, Roma.

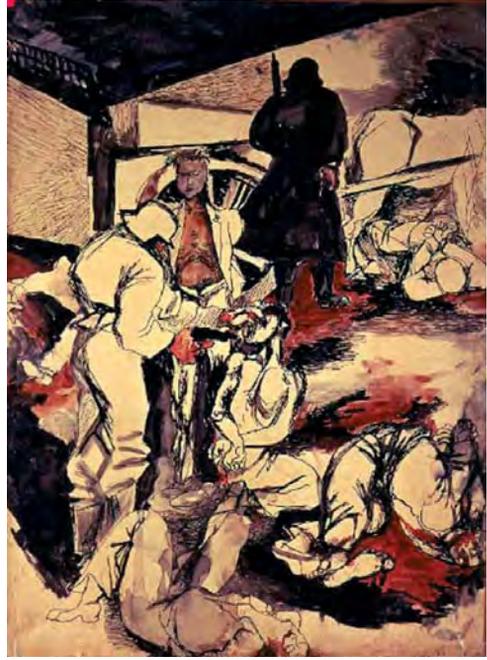


fig. 3. Renato Guttuso:  
estudio para *Gott mitt Uns*, 1943  
(tinta y acuarela sobre papel).  
Col. privada.

yo de 1808 o en los *Desastres de la guerra*, los elevaba a verdad universal –*la verdad es concreta*, recuerda Guttuso líneas más adelante citando a Brecht–, pudiendo llevar igualmente nombres de hechos *bíblicos, medievales o renacentistas, continuando hasta los días de nuestra experiencia*. Y cita a continuación algunos de los crímenes y guerras que en el siglo XX han sido: las Fosas Ardeatinas, Hiroshima y Nagasaki, Angola, Vietnam, y los que el futuro nos reserva.<sup>3</sup> La profunda empatía con el aragonés que traslucen estas líneas es más reveladora que cualquier juicio crítico de arte. Ver a Goya con los ojos de Guttuso. Pero antes confrontémonos con algunas de las obras del maestro italiano.

Volviendo a la *Crocifissione*, trufada de reminiscencias picassianas, punzante expresionismo y manchas de colores primarios sabiamente distribuidos, el propio autor tuvo que aclarar cuál era la intención del cuadro por el que le tildaron de *pictor diabolicus* –cual otro grabador de los *Caprichos*–, pues había representado a la Magdalena desnuda, abrazada al cuerpo exánime de Jesús que

3 GOYA Y LUCIENTES, F.: *I disastri della guerra* (introducción de Renato GUTTUSO), Milán, Ediciones Vie Nuove, 1967, s.p. La versión española que aquí doy forma parte del volumen *Goya desde Italia. Antología traducida*, Fondazione Scarabocchio (en prensa).



fig. 4. Renato Guttuso: *Masacre*, 1943  
(óleo sobre tela, 0,59 x 0,63 m).  
Col. Alberto della Ragione, Florencia.

pendía de la cruz. Despojarla de sus vestiduras obedecía a su deseo de colocar el suplicio de Cristo fuera del tiempo, símbolo y encarnación del dolor humano de todas las épocas:

*La desnudez de los personajes no pretendía escandalizar. Fue así porque no era capaz de verlos, de fijarlos en el tiempo: ni antiguos ni modernos, un conflicto de toda una historia que llegaba hasta nosotros. Me parecía banal vestirlos, como lo hubiera sido cualquier intento de recitar a Shakespeare en frac, fruto de una visión decadente. Por otra parte, tampoco quería soldados vestidos de romanos: tenía que ser un cuadro, no un melodrama. Los pinté desnudos para apartarlos de una ubicación temporal: esta, estoy por decir, es una tragedia de hoy; la persecución del justo es algo que, hoy más que nunca, tiene que ver con nosotros. Al fondo del cuadro se ve el paisaje de una ciudad bombardeada: el cataclismo que siguió a la muerte de Cristo había sido trasladado, pues, a ciudades destruidas por las bombas.*<sup>4</sup>

La alta tensión moral que emana de este extraordinario lienzo, el compromiso social patente en estas líneas y que le hacía ponerse del lado de los oprimidos y perseguidos políticos, explican por qué, apenas un año antes, decide ingresar en las filas del partido comunista –fue elegido senador de la República, en representación del PCI, los años 1976 y 1979–, practicando hasta su muerte un arte *engagé*, en el sentido sartriano. Tal compromiso había comenzado a madurar cuando se muda de Sicilia a Milán, después de haber participado con dos obras en la primera muestra de la *Quadriennale* romana de 1931, escaparate de lo mejor del arte contemporáneo italiano.<sup>5</sup> De la capital lombarda, donde había estrechado vínculos con Renato Birolli, Giacomo Manzù o Aligi Sassu, exponentes de *Corrente*, grupo artístico de signo antifascista, dará el salto definitivo a Roma, cerrando filas con Mario Mafai, Marino Mazzacurati y otros artistas opositores al arte del *Novecento*, conformista y bienpensante, caracterizado por Mario Sironi o Marino Marini,<sup>6</sup> por no hablar de los exponen-

4 GUTTUSO, R.: «La Crocifissione al Premio Bergamo», *Il Contemporaneo*, Roma (abril de 1965). N. de la T.: *Il Contemporaneo* nació como semanario político-literario de orientación marxista, de cuyo comité directivo formó parte el propio Guttuso desde 1958, fecha a partir de la cual salió con periodicidad mensual, convirtiéndose en suplemento de la revista *Rinascita* en 1965.

5 Para todo lo relacionado con la vida y obra de Guttuso remito a la reciente exposición celebrada en Parma por la Fundación Magnani Rocca, entre el 11 de septiembre y el 8 de diciembre de 2010, inaugurando el centenario del nacimiento del artista. Vid. el catálogo de ROFFI, S. (ed.): *Guttuso. Passione e realtà*, Milán, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2010.

6 Vid. asimismo su contextualización en el panorama del arte italiano del siglo XX por Argan, especialmente el epígrafe 6.10: «La situazione italiana: Metafisica, Novecento, anti-Novecento», en ARGAN, G.C. / BONITO OLIVA, A.: *L'Arte moderna. 1770-1970. L'Arte oltre il Duemila*, Roma, Sansoni, 2003 (2002), pp. 191-197.

tes de la *Metafísica*: De Chirico y Carrà, el artista italiano más respetado y cotizado por aquel entonces, que deliberadamente habían elegido la vía del arte puro,<sup>7</sup> distanciado precisamente de esa realidad que tanto acuciaba la conciencia de Guttuso.

Así, entre 1937 y 1938 da a la luz una obra que es casi un manifiesto, como pudo serlo *El 3 de mayo goyesco: la Fucilazione in campagna* [fig. 2], en evidente alusión a la muerte de García Lorca, asesinado por los falangistas durante la contienda española, según Argan.<sup>8</sup> En primer plano, en vertiginosa perspectiva, asalta la mirada uno de los fusilados que acaba de desplomarse de bruces, hundiendo sus dedos en la tierra cual gruesas raíces regadas por la sangre recién derramada, exactamente igual que uno de los patriotas abatidos en la montaña del Príncipe Pío.

Son tiempos oscuros para Italia, con el fascismo aún en el poder y el ejército en desbandada tras el armisticio firmado por Badoglio con los aliados en 1943, cuando las tropas alemanas todavía controlaban buena parte del país, lo que había desencadenado el movimiento de resistencia partisana en el que participó activamente Guttuso. Marchando de Roma en exilio voluntario (como Goya, que dejó Madrid en 1808), sigue una vía pareja a la del aragonés, dibujando los horrores del genocidio nazi en la serie *Gott mit Uns (Dios con nosotros)* [fig. 3], estampados en tipografías clandestinas. Publicados en forma de libro por la galería romana La Margherita, a principios de 1945, recoge también dibujos de la serie titulada *Massacri* [fig. 4], que pudieron inspirarle sucesos como los de la ejecución masiva de las Fosas Ardeatinas –en venganza por el atentado de la Resistencia contra una patrulla nazi en pleno centro de Roma. El amasijo de cadáveres remite ineludiblemente al de la casa bombardeada de los *Desastres goyescos*.

Es innegable que Guttuso tenía en mente hacer una serie de grabados semejante a la del español, pues en su ya aludido prólogo a la edición italiana de estos salmodia el título alemán con que los bautizó:

*Esta realidad sangrienta será registrada por Goya con objetividad cruel, y como es propio del arte más elevado, no será sólo el aterrador relato de un drama popular circunscrito a un lugar y a un periodo de tiempo dados, sino un drama antiguo y nuevo, pasado, presente y futuro, una condición de dolor que se repite, un precio pagado por el desposeído, el misero, el sencillo de corazón, el cordero eterno, la víctima, inevitable complemento del verdugo. El eterno Gott mit Uns del verdugo, porque quiere convencerse de que Dios está con él, y el eterno Gott mit Uns de la víctima.*<sup>9</sup>

7 He aquí la definición de Argan, cuyas palabras resultan iluminadoras, por contraste, para comprender la visión y concepto del arte que defendía Guttuso: *El arte es pura metafísica, no tiene vínculos con la realidad natural o histórica, cualquiera que sea esta, ni siquiera para trascenderla. No tiene fines cognoscitivos ni prácticos, carece de función. Su presencia es ambigua, inquietante, contradictoria. Coloca formas sin sustancia vital en un espacio vacío e inhabitable, en un tiempo que no es eterno, sino inmóvil [...] Para De Chirico el arte no representa ni interpreta ni altera la realidad: se plantea como otra realidad, metafísica y metahistórica. Es pura especulación, y su contacto con el mundo es puramente ocasional. Ibidem: p. 192.*

8 *Ibidem*: p. 196.

9 Cfr. la introducción a GOYA Y LUCIENTES, F.: *op. cit.*, s.p.

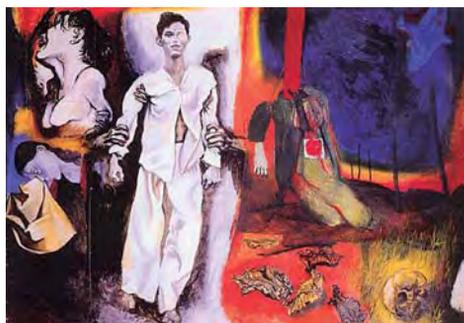


fig. 5. Renato Guttuso: *Documentario sul Vietnam, 1965* (óleo sobre lienzo). Col. privada.

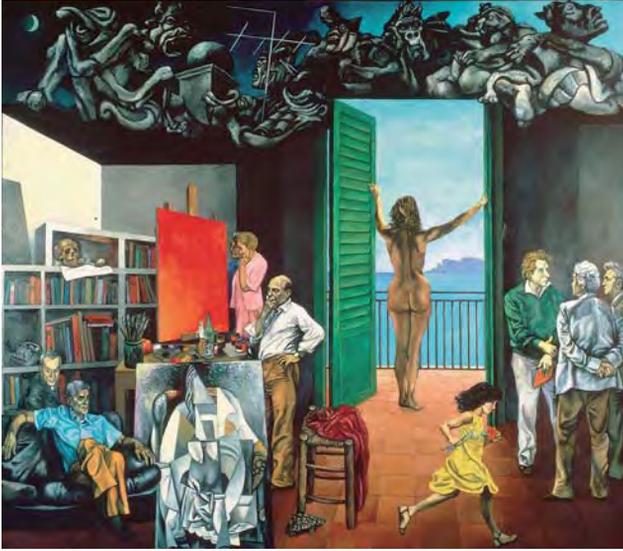


fig. 6. Renato Guttuso: *Spes contra Spem*, 1982 (óleo sobre tela, 3 x 3,5 m).  
Fundación Francesco Pellin, Varese.

Ese carácter político de la mirada dolorosamente consciente, comprometida con la verdad desnuda de las cosas y de los acontecimientos, que Antonio Muñoz Molina<sup>10</sup> reconoce en muchos cuadros de Goya, es la que fascina y seduce a Guttuso, que se rinde ante la sinceridad del artista aragonés, incapaz de engañarse a sí mismo y, por tanto, de engañar: *su conciencia humana no estaba dominada por ningún ideologismo abstracto*,<sup>11</sup> vistiera los ropajes de la Ilustración o del liberalismo de los afrancesados. Así lo confesaba el siciliano, que hacía poco más de un año acababa de pintar su enorme *Documentario sul Vietnam* [fig. 5], obra que, a diferencia de las citadas *masacres*, alude explícitamente a un conflicto con nombre y apellidos, y que podía ser tachada de propagandista dado que su autor, como hemos dicho, conducía una militancia política activa.<sup>12</sup> Sin embargo, a juzgar por sus pa-

labras, sería más acertado pensar que este tipo de obras son hijas del humanismo marxista que alentaba en él y al que le había llevado, seguramente, su admiración por Goya.

Pero más allá de coincidencias biográficas –salvando la correspondiente distancia histórica– y de asonancias visuales, junto a la confluencia de miradas y otras afinidades electivas, quizá lo más importante, lo que revela hasta qué punto ha marcado Goya los rumbos del arte moderno, es que a Guttuso, cuyo papel en la orientación del debate artístico italiano de posguerra es crucial, le

10 MUÑOZ, A.: «El atrevimiento de mirar», en BOZAL, V. / LOMBA, C.: *op. cit.*, pp. 57-69.

11 *Ibidem*.

12 Aparece, camuflado bajo el personaje de Leone Verrasto, un ficticio escultor oficial del PCI, en una novela menor de Cassola, donde el literato opina a propósito de la función del arte, que debe apartar su atención del debate estético entre academicismo y vanguardias, fijándose, en cambio, un objetivo ético: dar testimonio de la realidad histórica. Ejemplo de ello es su *exigencia íntima* de esculpir partisanos y fusilados, debiéndose a ellos, no a los críticos. Cfr. CASSOLA, C.: *Vita d'artista*, Milán, Rizzoli, 1980 (1975), p. 116. En una reciente conferencia mía sobre Goya e Italia (Club Rotario del Lago Mayor, Travedona Monate), donde defendía las afinidades con Guttuso, tuve oportunidad de comprobar hasta qué punto la figura del pintor de Baguería es todavía contestada desde posiciones ideológicas, que oscurecen cualquier valoración estética.

ofreciera las premisas para defender un arte realista, en el sentido moderno, o sea comprometido, frente a la abstracción.

Formando parte del citado grupo de *Corrente*, se había adherido al manifiesto redactado en el invierno de 1942-1943 que rechazaba tanto el academicismo como el formalismo de las vanguardias, tomando como obra tutelar el *Guernica*. Poco después, liberada Italia, Lionello Venturi planteará a nivel teórico y por vez primera esta polémica, en un artículo de 1946 para la revista *Domus* donde defendía la abstracción en cuanto componente histórico de la tradición artística de la modernidad. Como respuesta, en octubre de ese mismo año, se publicará en Milán el manifiesto *Oltre Guernica*, a favor esta vez de un arte comprometido, decantado por la figuración; contemporáneamente, en Venecia, firmó otro similar la *Nueva secesión artística italiana* –llamada luego, por sugerencia de Guttuso, *Frente nuevo de las artes*–, que colocaba por encima de cualquier estética apriorística la conciencia y responsabilidad moral del artista, y proponía como programa estético una suerte de neocubismo, solución de compromiso para evolucionar en ambas direcciones. De este modo se consiguió aglutinar a artistas de muy diversos estilos, acomunados por sus simpatías o pertenencia al citado movimiento de la Resistencia. Empeño utópico, pues el grupo no tardó en disolverse, en marzo de 1950. La fractura entre ambas tendencias estaba servida, pero entre tanto Guttuso se mantuvo firme en sus posiciones, como testimonia su prólogo a los *Desastres*, quince años posterior.

Sería deseable profundizar en las raíces de este debate histórico-artístico, en la postura teórica de Guttuso que emana de su rico legado escrito y reflexiona sobre el arte más desgarrado de Goya, no siempre asimilado de una manera tan consciente y programática. Uno de sus últimos cuadros, *Spes contra spem*,<sup>13</sup> es especialmente ilustrativo de lo que el pintor aragonés representaba para él. Los monstruos de muñón y aquelarre que se ciernen amenazadores sobre el taller del artista, espacio metafórico poblado de retratos –como el de su amigo, el escritor siciliano Elio Vittorini– y alegorías –así la mujer en sus diversas edades–, apelan inequívocamente a las pinturas negras; mientras que en el nivel inferior de la composición alienta el otro númen de su pensamiento estético, Picasso –epítome del artista contemporáneo comprometido– rememorado por el lienzo con el desnudo femenino cubista, cuya modelo –tema caro al malagueño el del pintor y su musa– abre un balcón al horizonte, encarnando la esperanza última que sugiere el título [fig. 6].

13 Vid. a propósito de este lienzo CRISPOLTI, E.: *Renato Guttuso. Spes contra spem*, Milán, Electa, 1997.

# 33

JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ FRÍAS

Universidad de Salamanca

**La presencia de Dello Delli  
en el convento de Santa Isabel  
de Hungría de Salamanca,  
fundado por el obispo  
Sancho de Castilla  
en 1438**

Fundar monasterios o conventos de frailes y de monjas fue tarea reiterada, sobre todo, por reyes, nobles y altos jerarcas eclesiásticos a lo largo de la Edad Media y de nuestro Siglo de Oro, fenómeno que tuvo una indudable dimensión social y, a su vez, una marcada incidencia en el perfil urbano de las ciudades elegidas para la implantación de esas fundaciones. E incluso cuando la elección para tal menester recayó sucesivas veces en una misma población, llegó a crearse un modelo de ciudad conventual, como bien lo ilustra, entre otros ejemplos, la ciudad de Salamanca.

La fundación del convento de Santa Isabel de Salamanca fue promovida por el obispo don Sancho de Castilla, quien regentó esta diócesis entre 1423 y 1446, año este de su muerte.<sup>1</sup> El convento, pensado para religiosas de la Tercera Orden de San Francisco, fue consagrado a Santa Isabel de Hungría (1207-1231), patrona de dicha Orden, viéndose confirmadas canónicamente su Regla y Constituciones por bula de Nicolás V, el 29 de abril de 1449. En esta bula se nos dice que la iniciativa fundacional respondió a la devoción de don Sancho a la Orden franciscana y que debido a ello *...comenzó a edificarles la casa e yzo la iglesia con su altar y torre y otras oficinas y traxo algunas monjas que desearon servir a Nro. Señor debaxo de la dicha Regla y entre las quales fue una Innes Soarez de Solís, la qual movida no con menos zelo a la dicha Regla y casa, queriendo trocar las cosas de la tierra por las del cielo, de los bienes heredados de sus padres hizo una capilla en la dicha Iglesia con su altar y ornamentos y alargó la dicha iglesia y casa...*<sup>2</sup>

Todo parece indicar, pues, que, tras la fundación del convento, el obispo don Sancho procedió de inmediato a la construcción de un sencillo edificio, tal vez con carácter provisional, para dar cobijo a las primeras religiosas, y de un pequeño templo, en consonancia con aquel. En la bula papal no se menciona el año de la fundación, pero en el exordio de uno de los traslados que de dicha bula ordenó realizar mucho tiempo después la comunidad conventual, se cita el de 1438.<sup>3</sup> Y a doña Inés Suárez de Solís, nombrada primera abadesa del convento por don Sancho, hay que adjudicar la financiación de un nuevo conjunto monasterial, de mayor entidad artística, y del que nos ha llegado la iglesia, lugar donde con reiteración campean las armas de su linaje.

1 Sobre la historia y el papel desempeñado por este convento en Salamanca, *vid.* MARTÍNEZ FRÍAS, J.M.: *La Salamanca oculta. Vida y arte en el convento de Santa Isabel*, Salamanca, Caja Duero, 2000.

2 *Ibidem*: Apéndice documental, pp. 214-215.

3 *Ibidem*: p. 24.



En el convento de Santa Isabel de Salamanca se concitan algunos de los rasgos que mejor definen a las fundaciones hispánicas del siglo XV. Así, y en primer lugar, es de resaltar la iniciativa fundacional de un obispo, en este caso la del citado Sancho López de Castilla, una de las grandes personalidades del ámbito eclesiástico en la Castilla de la primera mitad del siglo XV y destacado promotor de las artes en Salamanca, de cuya Universidad llegó a ser Rector. Don Sancho fue nieto del rey Pedro I de Castilla y, por tanto, primo del rey Juan II, de quien fue consejero hasta la muerte del prelado en 1446.

En 1438, don Sancho expresó asimismo por primera vez su deseo de ser enterrado en la capilla mayor de la catedral salmantina.<sup>4</sup> Allí, en efecto, se conserva su sepulcro, con yacente de alabastro. Con este prelado se relaciona también la ejecución del singular retablo mayor del templo, obra proyectada por Dello Delli, a quien consideramos igualmente autor de la tabla que, con la efigie de Santa Isabel de Hungría, se conserva en nuestro convento.

La nueva fundación conventual del obispo don Sancho en Salamanca fue pensada desde un principio para religiosas de la Tercera Orden de San Francisco. Tenemos constancia al respecto, como ya se dijo, de la devoción de este prelado a la orden franciscana, a la que igualmente pertenecía el convento de Nuestra Señora de Gracia, fundado en 1430 por el propio don Sancho en San Martín del Castañar.

Al analizar las razones de las fundaciones de los conventos femeninos del siglo XV suelen citarse, en primer lugar, las espirituales, es decir las derivadas de su indudable componente devoto, pero, junto a ellas, se concede asimismo importancia a otras, impulsadas por motivaciones más terrenales, que persiguen objetivos más individuales o particulares, de carácter político y económico. Así, es evidente la voluntad de asegurar la supervivencia de las mujeres –solteras o viudas– de las familias, quienes a su vez, desde el retiro conventual, se encargarían de velar por la memoria y la salvación del alma de los miembros del linaje, que con frecuencia dispondrían sus enterramientos en los templos de sus fundaciones.<sup>5</sup>

Pues bien, el convento de Santa Isabel de Salamanca, con la decisiva intervención de la familia Solís en la nueva configuración de su fábrica, se convirtió también en útil cauce del desarrollo de estrategias de este linaje –de las que ya dejamos constancia en su momento<sup>6</sup>–, a la vez que proporcionaba legitimidad a su poder y destacada posición a los ojos de la sociedad de la época. Inés Suárez de Solís tuvo el honor de ser la primera abadesa de la comunidad recién fundada, de acuerdo con la inveterada norma de colocar en la cúspide del gobierno conventual a un miembro directo de la familia fundadora.

Por lo que atañe a la advocación de Santa Isabel, conviene significar que fue una de las más gratas al mundo religioso femenino. Su establecimiento en comunidades franciscanas y, sobre todo terciarias, como en el caso de nuestro convento, se explica fundamentalmente por el deseo de honrar a la patrona y santa más paradigmática de los penitentes de la orden, Santa Isabel de Hungría, modelo de *vita activa* femenina y abanderada de los penitentes franciscanos.

Pero, además, la proyección de la figura de Isabel de Hungría –hija del rey Andrés II de Hungría– enraizaba en una tradición de santificación de estirpe promovida por las monarquías hispánicas desde el siglo XIII. Francesca Español ha puesto de relieve, sobre este particular, el alto grado de implicación de miembros de la familia real –y otras personalidades próximas a ellos– en la promoción del culto a dos santos familiares, vinculados al ideario franciscano y venerados como in-

4 PANERA CUEVAS, F.J.: *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Valladolid, Caja Duero, 1995, p. 56.

5 *Vid.* sobre este particular, CÁTEDRA, P.M.: *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2005, pp. 31 y ss.

6 MARTÍNEZ FRÍAS, J.M.: *La Salamanca oculta...*, *op. cit.*, pp. 23-39.

tegrantes de los denominados terciarios. Por un lado, el de la santa que nos ocupa, Isabel de Hungría (1207-1231), hermana de la reina Violante (1216-1251), la esposa de Jaime I el Conquistador; por otro, el de Luis de Anjou o Tolosa (1274-1297), hermano de Blanca, casada con Jaime II, cuyo culto en la Corona de Aragón se enmarca, en ambos casos, en lo que se ha dado en llamar la *Beata stirps*, siendo sus parientes los mayores impulsores del mismo.<sup>7</sup>

Muy significativo es igualmente, en relación con Santa Isabel de Hungría y la impronta de su culto en el contexto peninsular, el hecho de que el papa Gregorio IX presentara en 1235 –año de su canonización– a Beatriz de Suabia, esposa de Alfonso X el Sabio, como ejemplo de vida y arquetipo de reina santa.<sup>8</sup> Y es que Isabel de Hungría, una de las santas mejor documentadas del siglo XIII, ofrecía a los laicos un testimonio paradigmático de cómo estar en el mundo sin renunciar a la vez al propio mundo interior, y vivir así conforme a su ideal de fe en todas las etapas de su corta existencia, es decir, tanto cuando fue doncella, como cuando fue esposa (1221) o viuda (1227).

Quizá sea ella, como ya lo resaltó S. Cabot,<sup>9</sup> la figura femenina que más genuinamente encarna el espíritu de San Francisco, que exigía hacer visible el modelo evangélico en la vida pública para establecer así un paralelismo con la vida de Cristo y, por ende, ser susceptible de *imitación*. De esta manera, la vida de Isabel de Hungría, contemplada como un ejemplo de entrega a la oración, de humildad, de pobreza y entrega a las obras de caridad, suponía una respuesta ejemplar al requerimiento de la Regla: *Ir del Evangelio a la vida y de la vida al Evangelio*.



fig. 1. Dello Delli: Santa Isabel de Hungría antes de la restauración de 2009. Convento de Santa Isabel, Salamanca.

- 7 ESPAÑOL BERTRAN, F.: «La *Beata Stirps* en la Corona de Aragón. Santa Isabel de Hungría y San Luis de Tolosa, culto e iconografía», en F. ESPAÑOL / F. FITÉ (eds.): *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Lleida, Universitat de Lleida, 2008, pp. 135-136.
- 8 Vid. al respecto DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, S.: *Documentos de Gregorio IX (1227-1241) referentes a España*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2004, p. 394, doc. 482.
- 9 CABOT ROSELLÓ, S.: *Santa Isabel. Princesa de Hungría. Condesa de Turingia. Penitente franciscana*, Palma de Mallorca, Franciscanos TOR, 2006, pp. 90-102. Es este un magnífico y bien documentado estudio sobre la santa que nos ocupa.



Llegados a este punto, procede asimismo traer a colación que, como ya lo subrayó A. Vauchez,<sup>10</sup> la santidad femenina es un fenómeno que caracteriza al mundo bajomedieval, en oposición al de los siglos anteriores, donde el panteón oficial de la santidad estaba relativamente cerrado a la mujer. Hasta entonces, según el precitado autor, sólo el 10% de los santos venerados en Occidente entre los años 500 y 1200 pertenecía al sexo femenino. Y no será sino a partir del siglo XIII cuando se produzca una feminización de la santidad, merced sobre todo al importante papel que jugaron sobre este medio el movimiento franciscano y la acción de los frailes menores. A la vez, con la influencia de la espiritualidad mariana, a la sazón en pleno auge, el papel de la mujer en la historia de la salvación –hasta entonces, como hija de Eva, ligada al pecado– se fue percibiendo de manera menos negativa.

Pero la mayoría de los santos que, en esos momentos de la Edad Media, se vinculan a la espiritualidad franciscana, son monacales, lo que demuestra un evidente deseo por parte de aquellos de vivir en el siglo más que al abrigo de los ámbitos claustrales. E Isabel de Hungría fue precisamente una de esas mujeres laicas que se santificaron, siguiendo la espiritualidad evangélica, sin renunciar a su estado.

Hemos de advertir, además, que son varios los indicios del fervor por esta santa observados en el reino de Castilla durante la segunda mitad del siglo XV. Tal devoción se enmarca, y así lo ha señalado Isabel Beceiro,<sup>11</sup> en el triunfo pleno del movimiento franciscano, como lo atestigua el hecho de que eligieran esa advocación algunas de las comunidades femeninas que optaron por seguir la regla de la orden. Mas asimismo pudo coadyuvar a la potenciación de su culto, según opinión de la mentada autora, la reiteración del nombre de Isabel en diversos miembros de la familia regia, como en el caso de la segunda mujer de Juan II, su hija Isabel I, y la primogénita de los Reyes Católicos.<sup>12</sup> Resulta esclarecedor, por lo que atañe a esta cuestión, que Isabel de Hungría sea una de las santas elegidas a la hora de componer el grupo que, con un predominio del santoral franciscano y una finalidad devocional y didáctica, debía ocupar la zona central de los hastiales interiores del crucero de la iglesia de San Juan de los Reyes, en Toledo, la obra más significativa del reinado de los Reyes Católicos.

Tampoco será superfluo recordar que Fernán Pérez de Guzmán (h. 1378-h. 1460), en sus *Loores de santos*, destaca asimismo a esta santa en la relación de las que fueron casadas y reinas, proponiéndola como modelo a todas las mujeres que participan de la dignidad real, pues supo renunciar al boato y placeres del mundo.

A todo lo dicho, habría que añadir el progresivo auge que conoció la cultura palaciega a partir del reinado de Juan II, momento en que surgieron debates sobre la condición femenina, en los que sobresalían las posiciones favorables a las mujeres, promovidas, en principio, por María de Aragón, primera mujer de Juan II.<sup>13</sup> Y, dentro de este contexto, se explica el recurso a la utilización de la historia de las santas como paradigma de conducta para las capas hegemónicas de la sociedad, tanto en escritos –en sermones y tratados morales, sobre todo– como en obras artísticas.

De Isabel de Hungría, en particular, se resalta su categoría principesca, y el modo en que, durante su infancia, sustituye los juegos propios de esa etapa, por continuos rezos, así como, de casa-

10 «La sainteté féminine dans le mouvement franciscain», *Les laïcs au Moyen Âge. Pratiques et expériences religieuses*, París, 1987, pp. 190 y ss.

11 BECEIRO PITA, I.: «La consideración ejemplar de la santidad femenina (Castilla, siglos XIII-XV)», en F. ESPAÑOL / F. FITÉ (eds.): *Hagiografía peninsular en els segles medievals*, Lleida, Universitat de Lleida, 2008, pp. 24-25.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*: p. 14.

da, la decisión de vender sus joyas y su labor en beneficio de los seres más desfavorecidos de la sociedad, y, siendo ya viuda, la práctica de la castidad, de la penitencia y la de su total entrega a la oración y obras de misericordia. Del modo en que, incluso varios siglos después, se valoraba el carácter y la personalidad de Santa Isabel de Hungría puede darnos una idea el hecho de que, fuera precisamente ella la que, debido a su forma de ser, inspirara a Richard Wagner al concebir a la Elisabeth de su *Tannhäuser*, heroína que, ofreciéndose a sí misma en sacrificio, conseguirá la redención de este desdichado mortal, librándole así de la condenación eterna.<sup>14</sup>

Y retornando a la consideración de la época del reinado de Juan II (1406-1454), procede resaltar que la dama por antonomasia sigue siendo a la sazón aquella que practica la caridad, sobre todo hacia los menesterosos y doncellas. No resulta casual al respecto que, cuando el historiador Juan Rodríguez de Cuenca se ocupe, en el *Sumario de los reyes de España*, de la descripción de doña Leonor de Aragón (1396-1445), primera esposa de Juan I, subraye el hecho de que, dada su intensa dedicación a todas las obras de misericordia –poniendo con ello en riesgo incluso a su propia hacienda–, llegue a alcanzar la santidad.<sup>15</sup>

A tenor de todo lo dicho, y dada la estrecha vinculación del obispo don Sancho de Castilla con el rey Juan II, se explican bien tanto la dedicación a Santa Isabel de Hungría del nuevo convento por él fundado, como la presencia en el mismo de una obra del italiano Dello Delli, en la que se representa a esta santa. Bien sabido es que, el reinado de Juan II supuso un periodo clave para la cul-



fig. 2. Dello Delli: Santa Isabel de Hungría tras la restauración de 2009. Convento de Santa Isabel, Salamanca.

14 Vid. sobre esta cuestión, INFIESTA, M.: «Elisabeth o la entrega total», *Revista Wagneriana*, 16 (1995), pp. 1-4.

15 [...] é puédola llamar sancta yo que esto escribí, según las sus obras sanctas que yo a esta noble Reyna vi facer en todas las siete obras de misericordia, dello en público, é todo lo más en ascondido, é especialmente en dar limosnas [...] Porque esta señora Reyna estaba en muy grande menester de dineros por cumplir estas obras de caridad, especialmente por casa en buenos logares doncellas de alta sangre pobres e menesterosas [...]. RODRÍGUEZ DE CUENCA, J.: *Sumario de los reyes de España* (E. de LLAGUNO AMIROLA, ed.), Valencia, 1971, pp. 77-78. Texto citado por BECEIRO, I.: *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, Murcia, Nausicaä, 2007, p. 295, n. 13.



fig. 3. Detalle de Santa Isabel de Hungría. Convento de Santa Isabel, Salamanca.

tura castellana.<sup>16</sup> Fue la suya, en efecto, una Corte sabia, letrada y literaria, que logró relacionarse con los más conspicuos humanistas europeos. Asistimos, en suma, con el citado monarca, a la apertura de Castilla a Europa. Y esa Corte, ese ambiente, será lógicamente familiar a don Sancho de Castilla. Todo parece indicar, pues, que, tanto la elección de esta santa como titular del convento, como la presencia de Dello Delli en Salamanca responden a decisiones tomadas en esa dirección por el citado prelado,<sup>17</sup> optando, en este último caso, por la corriente estilística más avanzada del momento, es decir, la del gótico internacional.

Con respecto a la elección de la mentada advocación, no estará de más recordar el modo en que, sobre todo a partir de María de Portugal (1396-1445), primera esposa de Juan II, se realzó la condición femenina, recurriendo en no pocas ocasiones a la utilización de la historia de las santas como referente para las mujeres de la época. Pues bien, a lo dicho, conviene añadir que María de Portugal fue gobernadora de Salamanca de 1440 a 1445, coincidiendo precisamente el primero de los años citados con la decisión de doña Inés Suárez de Solís de levantar –a instancias del obispo don Sancho– el nuevo conjunto conventual.

De otra parte, como ya lo resaltó J. Panera,<sup>18</sup> don Sancho de Castilla debió de conocer a Dello Delli merced a la amistad que unía a nuestro obispo con Juan II de Castilla, de quien fue consejero. Por un documento de 1446 sabemos que Dello De-

lli era a la sazón *maestro de obras* de Juan II, por lo que cabe suponer que el monarca y el artista compartieron durante algún tiempo los servicios de Dello Delli,<sup>19</sup> pintor nacido hacia el 1403

16 Sobre el reinado de Juan II, *vid.* VILLARROEL GONZÁLEZ, O.: *Las relaciones Monarquía-Iglesia en época de Juan II de Castilla (1406-1454)* (tesis doctoral dirigida por J.M. Nieto Soria), Madrid, Universidad Complutense, 2006.

17 Sobre el papel del obispo don Sancho de Castilla como promotor de las artes en Salamanca, *vid.* PANERA, J.: *El Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2000, pp. 49-54.

18 PANERA, J.: *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1995, p. 65.

19 *Ibidem.* J. Panera nos informa en nota que este dato procede de una carta conservada en el *Archivo de la Corona de Aragón*, en la que el rey Alfonso V de Aragón solicita a su primo Juan II que conceda a su *maior fabrice magister* Daniel Florentinus (Dello Delli) el correspondiente permiso para trabajar en las obras del *Castel Nuovo* de Nápoles. Este documento

y del que nos consta que no llegó a España hasta 1433. Después, entre 1446 y 1450, trabajó para Alfonso V el Magnánimo en la Corte de Nápoles, regresando a continuación de nuevo a España, lugar donde, según nos dice Filarete, en su Tratado de Arquitectura, vivía el pintor en 1466.<sup>20</sup>

Pues bien, de la estancia de Dello Delli en España, tenemos elocuentes testimonios gráficos en Salamanca, concretamente, en el retablo mayor la Catedral Vieja, iniciado hacia 1439 ó 1440, y, a nuestro modo de ver, en la tabla conservada en el convento que nos ocupa, con la figura de la santa titular. El citado retablo ha sido estudiado por J. Panera, a quien remitimos para la consulta de aspectos relacionados con este conjunto pictórico<sup>21</sup>. Será, pues, la tabla de Santa Isabel de Hungría, tan ligada a la historia de este convento salmantino, la que ahora sea objeto de nuestro análisis. La incuestionable calidad artística de esta obra se ha visto recientemente realizada tras la restauración de la misma, llevada a cabo en el año 2009, que ha permitido recuperar su prístino esplendor, eliminando burdos repintes de anteriores intervenciones y procediendo, después, a la limpieza de la superficie pictórica original, pues la gruesa capa de barniz había adquirido por oxidación un tono ambarino que ocultaba los colores primigenios [fig. 1].<sup>22</sup> El nuevo aspecto que, merced a esta restauración, nos ofrece la imagen de Santa Isabel y la estructura arquitectónica que la cobija, permite determinar con mayor precisión la supuesta autoría de Dello Delli, en contra de la opinión de quienes, como J. Panera y Carmen C. Bambach, la han relacionado con su hermano Nicola Delli,<sup>23</sup> más conocido entre nosotros por Nicolás Florentino, que también trabajó en el retablo de la Catedral Vieja.

Gómez-Moreno adjudicó asimismo la tabla de Santa Isabel a Nicolás Florentino, teniéndola por una de las más bellas y espirituales de este maestro.<sup>24</sup> Pero hemos de tener presente que, por entonces, el citado maestro todavía se identificaba, como si se tratara del mismo personaje, con Dello Delli, identificación que dejó de aceptarse desde que vio la luz el trabajo de la italiana Adele Condorelli, en el que quedó bien demostrado que Dello Delli y Nicola Delli, en realidad, eran hermanos.<sup>25</sup>

Esta tabla (1,50 x 0,74 m) se encuentra embutida, desde el siglo XVIII, en un retablo barroco, situado en el lado del Evangelio de la nave de la iglesia [figs. 1 y 2]. Santa Isabel aparece representada de pie, vestida con hábito y un manto que le cubre la cabeza, bajo el que se distingue la toca de monja. La restauración de la tabla ha permitido recuperar incluso los respuntes de los remiendos de la tela que tenía el hábito, así como la delicada realización de las mangas, en forma de malla.

La santa exhibe aureola de metal, con toques de oro, piedras engastadas y precisión de detalles –según norma del Gótico Internacional–, y una cruz metálica, con los brazos rematados en cua-

fue dado a conocer por RUBIO, J.: «Alfons el Magnànim i Daniel Florentino», *Miscelànea Puig i Cadafalch*, Barcelona 2947-51, vol. I, p. 29. Vid. asimismo YARZA, J.: «El retablo de la catedral de Salamanca», *Descubrir el Arte*, 17 (julio de 2000), p. 69.

20 PANERA, J.: *El Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, op. cit., p. 65.

21 *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, op. cit. *El Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, op. cit. Vid. asimismo sobre este conjunto YARZA, J.: «El retablo de la catedral de Salamanca», *Descubrir el Arte*, op. cit. El retablo, según Panera, se iniciaría hacia 1439 ó 1430, y en él intervendrían los tres hermanos, es decir, Nicolás, Dello –que sería el maestro principal– y Sansón Delli, amén de otros tres colaboradores de taller (vid. *El Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, op. cit., pp. 5-56).

22 Esta restauración corrió a cargo de la empresa salmantina Corla (Conservación y Restauración de Obras de Arte), en 2009. Debido a la ubicación de la obra y al sistema de sujeción de la misma al retablo que la acoge, no fue posible el desmontaje de la misma, por lo que la tabla sólo se trató por su anverso e *in situ*.

23 PANERA, J.: en *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, op. cit., p. 268; y en *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, op. cit., p. 22. BAMBACH, C.: «The Delli brothers: three Florentine artists in fifteenth-century Spain», *Apollo* (marzo de 2005), n. 45.

24 GÓMEZ-MORENO, M.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Valencia, 1967, p. 190.

25 «Precisazioni su Dello Delli e su Nicola Florentino», *Commentari*, XIX (julio-septiembre de 1968).



fig. 4. Detalle de Santa Isabel de Hungría.  
Convento de Santa Isabel, Salamanca.

drifolios, sostenida por los dedos pulgar, índice y corazón [fig.3]. La tipología de esta cruz sigue modelos rastreables desde fines del siglo XIII y en el siglo XIV.<sup>26</sup> La gravedad de su hábito franciscano, de tela basta y modesta –seña de identidad de la pobreza de la Orden– y la cuerda atada alrededor de la cintura, exhibiendo los consabidos tres nudos –tradicionalmente identificados con los votos de obediencia, pobreza y castidad–, contrasta con el rostro, de belleza ausente, concebido con la mirada dirigida hacia arriba, para establecer un vínculo con Dios, con un profundo sentido lírico y poético [fig.4]. Son, en suma, rasgos que responden a notas estilísticas del Gótico Internacional, que, lejos de reflejar los rasgos individuales del personaje, se preocupan sobre todo por perpetuar el tipo ideal de santa, fácil de grabar en la memoria del fiel, al que suponen con una actitud contemplativa.

26 M. Pérez Hernández, a quien agradecemos la información que, por vía oral, nos ha proporcionado sobre esta cuestión, considera un tanto anacrónica la tipología de esta cruz para la época que nos ocupa, y nos recuerda al respecto la similitud que, pongamos por caso, presenta con la cruz de bronce con cabujones conservada en Atalaya, Ciudad Rodrigo, pieza cataloga como románica de fines del siglo XII (Vid. MARTÍN RODRÍGUEZ, M.: *Apuntes de la Diócesis de Ciudad Rodrigo*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1969. Esta cruz es la que ilustra la portada del libro).

fig. 5. Detalle de Santa Isabel de Hungría. Convento de Santa Isabel, Salamanca.



Particularmente atractiva es también la disposición de sus manos, que dejan de quedar unidas por las palmas –como es habitual en los gestos de plegaria– para arquear las superficies cóncavas de las mismas, rozando apenas los dedos, y formar así una especie de bóveda, que nos aproxima al lenguaje de las manos posteriormente utilizado por otros maestros, como Rodin. Es un gesto de alabanza, a la flamenca,<sup>27</sup> con una clara referencia al fervor en el acto del rezo, que confiere un sentido más auténtico a la titular del convento. A. Chastel y M. Barasch han recordado sobre este particular cómo el característico gesto del *orante*, con los brazos abiertos, en la liturgia cristiana, fue parcialmente desplazado en el transcurso del siglo XIII –en concreto, en tiempos de Gregorio IX–, por la oración *manibus junctis*, cuyo éxito se debió, al parecer, a la presión franciscana y a la analogía con la *recommandatio* feudal. El *ordo misae* franciscano exigía que la elevación de la hostia se hiciese *manibus junctis*, pues para ofrecer dignamente a Dios el cuerpo de Cristo era preciso estar concentrado y recogido.<sup>28</sup> Y Santa Isabel hace lo propio, en nuestra tabla, pero elevando, en este caso, la cruz [fig.3]. El gesto –elemento esencial del gran sistema simbólico medieval– certifica, en nuestra tabla conventual, la vinculación a un tipo de *devotio* más rigurosa y ascética, individualizada en una figura que ejerce el ideal de perfección. Se trataba, en suma, de desarrollar una imagen de culto apropiada y, a la vez, de describir a la santa, tal como su Orden quería que se la viese, como modelo y ejemplo a seguir. Por ello, no sólo se presentaba a sí misma, sino también el ideal de una comunidad religiosa –viste túnica y manto, que cubre la cabeza, y en la que se distingue la toca de monja–, motivo por el que a su vez lleva la cruz. Ahora bien, es evidente que Santa Isabel no lleva aquí a cabo ningún acto litúrgico premeditado, sino que implora a Cristo de una manera espontánea, muy alejada del culto formal, pero con una gran profundidad emocional.

La figura de la santa acredita finura de gusto y unción piadosa, en la línea de la dirección impuesta en la pintura florentina de su tiempo por Masolino, si bien conserva todavía la tradición –de abolengo bizantino– de la elegancia y flexibilidad melodiosa de la línea. Junto a los pies, desnudos, de la titular del convento figura una corona de oro, de tipología gótica –similar a la que, en

27 Un gesto similar aparece descrito y analizado por NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: «El sepulcro de Doña Constanza de Castilla. Su valor memorial y su función anagógica», *AEA*, 245 (1989), p. 55.

28 CHASTEL, A.: *El gesto en el arte*, Siruela, Madrid, 2004, p. 36. BARASCH, M.: *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid, Akal, 1999, pp. 67 y ss.



ocasiones, llevan los Reyes Magos o los bienaventurados–, dispuesta a modo de solemne ofrenda, en alusión a su condición de princesa, y dejar así constancia de su renuncia a tal dignidad. De este modo, el nimbo y la corona se nos ofrecen en claro contraste con la humilde vestimenta de la santa y la desnudez de sus pies.

Dello Delli dispone de forma solemne y ceremonial a la santa delante de un tabernáculo, concebido a modo de ábside ochavado, que adquiere un marcado protagonismo en la composición, convirtiéndose en algo más que un simple recurso para facilitar la articulación del espacio y acreditar a la vez el notable dominio por parte del artista de los recursos perspectivos y de la arquitectura, tan presentes en las corrientes vanguardistas que se estaban desarrollando en Florencia, entre 1420 y 1430, por influencia de Masaccio y Brunelleschi. Nos consta, en este sentido, por algunos datos documentales, que Dello Delli fue tenido en su época como un arquitecto de reputado prestigio, como lo atestigua el hecho de que fuera requerido a la vez por los reyes de Castilla y Aragón. V. Nieto ya destacó a este respecto que había que valorar la personalidad de Dello Delli como arquitecto en términos de cierta relevancia.<sup>29</sup>

La restauración de 2009 ha devuelto al tabernáculo su primigenia gama de colores, realizando con ello la estructura gótica del mismo, en plena sintonía con los planteamientos artísticos de Dello Delli. No obstante, conviene resaltar que la moldura dorada del retablo barroco que enmarca la tabla oculta unos 10 cm de pintura originaria de la misma, tanto por la parte inferior del tabernáculo, como por la parte superior. El tabernáculo muestra un solado ochavado, al que unos desafortunados repintes habían privado de su forma y policromía originales [fig.1]. Así, queda definido de nuevo ahora por un color rosa pálido, idéntico al que lucen los paramentos murales del edificio que aparece en la tabla de *Los Desposorios de la Virgen*, del retablo de la Catedral Vieja salmantina. Esta tabla sucede a la de la Natividad de la Virgen, en el primer cuerpo del retablo, a la izquierda, que es con la que se inicia el programa iconográfico de este conjunto. Panera<sup>30</sup> la considera precisamente salida de la mano de Dello Delli, hacia 1439 o 1440, data que asimismo establecemos para la tabla de nuestro convento.

En el cuerpo inferior del tabernáculo, el pintor juega con el color para evocar lápidas de mármol, roja y azul verdosa, respectivamente, en sintonía con los colores que a su vez engalanan los frentes del solado [fig.5], mientras que, en el cuerpo superior, desarrolla una efectista composición arquitectónica, integrada por arcos apuntados y geminados, cobijados por otros de la misma tipología, y óculos en las enjutas. Por encima del arco central, se alza otro, también apuntado, pero, ahora, ahora con caireles, y a través del cual se distingue una bóveda de crucería, cuyos nervios confluyen en una clave central pinjante, de perfil clásico [fig.6]. Los arcos descargan sobre finas columnas anilladas, con basas molduradas y capiteles clásicos, de orden compuesto, similares a los que Dello Delli concibió en las columnas de la *loggia* presente en la tabla de la *Anunciación* del citado retablo catedralicio.<sup>31</sup> Además, en ambos lugares se engalanan con el mismo color, rosa pálido, que, en nuestro convento, se hace extensivo a la vez a los anillos y basas de las columnas, a los arcos y al solado del tabernáculo [fig.1]. Una tipología similar a la descrita exhiben igualmente algunas de las ventanas del conjunto arquitectónico que se alza sobre la citada *loggia*, tipología, por otra parte, bien detectable en la arquitectura gótica palaciega de Venecia. En suma, Dello Delli recurre al empleo de un marco arquitectónico y escénico muy teatral –tan grato al Gó-

29 NIETO ALCAIDE, V.: «Modelo y artilugio: Dello Delli y los inicios de la arquitectura del Renacimiento», *Revista Anales de Arquitectura*, 4, Valladolid, Departamento de Teoría de la arquitectura y proyectos arquitectónicos de la Universidad de Valladolid (1993), p. 19.

30 *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, op. cit., pp. 56-64.

31 Vid. la reproducción de esta tabla en PANERA, J.: *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, op. cit., p. 117.

tico Internacional–, que enfatiza la calma ensimismada de la santa, para que el fiel medite y ore con fervor ante ella, invitando a la devoción individual, conforme a los gustos de la época.

La tabla de Santa Isabel constituye, en definitiva, un buen exponente del eclecticismo artístico que define a la obra de Dello Delli, como resultado de una posición particular en la polémica *Gótico-Renacimiento*, fácilmente explicable por el hecho de pasar este artista la mayor parte de su formación a caballo entre los tres grandes centros artísticos que había en Italia a principios del siglo XV: Florencia, Siena y Venecia. Hemos visto, en efecto, cómo Dello Delli combina en esta obra elementos del sistema constructivo gótico, con otros de factura clásica, como las columnas del tabernáculo rematadas por capiteles de orden compuesto. Y es que, como ya destacó Nieto Alcaide, Dello Delli parte de la convicción de que el gótico no es un lenguaje agotado, sino un lenguaje válido, que aún no había dicho su última palabra, pues la aparición del Renacimiento no eliminó el valor y vigencia de las formas del Gótico Internacional.<sup>32</sup>

La tabla de Santa Isabel, desprovista de anecdotismo trivial, responde bien al nuevo tipo de imagen de santo, tan dilecta al siglo XV, caracterizada por una presencia real y tangible de su persona en el ámbito visual del creyente. J. Panera resaltó, en lo iconográfico, el paralelismo que nuestra imagen ofrece con el modelo devocional creado por Giotto para la capilla Bardi de Santa Croce de Florencia, hacia 1318, donde se nos ofrece la santa con similar atavío y en tabernáculo gótico.<sup>33</sup> El citado autor relaciona a su vez el rostro de nuestra santa con los de algunos bustos de personajes femeninos en un ciclo de frescos en la Capilla de la Asunción de la catedral de Prato, ejecutados entre 1435 y 1440 y atribuidos a la escuela de Paolo Ucello, pintor este al que Vasari relaciona artísticamente con Dello Delli.<sup>34</sup>

J. Panera atribuyó la autoría de esta tabla de Santa Isabel de Hungría a Nicolás Florentino, quien a su vez colaboraría, entre otros, con su hermano Dello en la ejecución del retablo de la catedral Vieja salmantina. Y fundamenta tal atribución en algunos aspectos formales, tales como el parecido que, tanto en el rostro, como en la indumentaria y actitud, presenta nuestra santa, en su opinión, con la figura de la Virgen en la tabla de Pentecostés del retablo catedralicio, tabla que



fig. 6. Detalle de Santa Isabel de Hungría.  
Convento de Santa Isabel, Salamanca.

32 *Op. cit.*, pp. 18-19.

33 *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, *op. cit.*, p. 266.

34 *Ibidem*: p. 269, n. 12 y 13.



el mentado autor supone salida de la mano de Nicolás Florentino.<sup>35</sup> Los paralelismos entre las dos tablas los extiende, a su vez, a los templete que, en algunos casos, cobijan a las imágenes, para concluir afirmando que la ausencia de motivos anecdóticos en la tabla de Santa Isabel debe considerarse como un elemento más de los que la alejan de las tablas de Dello Delli del retablo. Posteriormente, Carmen C. Bambach ha atribuido asimismo la tabla de esta santa al propio Nicolás Florentino, si bien en modo alguno argumenta su hipótesis.<sup>36</sup> Y en lo concerniente a fecha, J. Panera estima que, teniendo en cuenta que Nicolás Florentino se encontraba trabajando en Salamanca, quizá desde 1442, y que el obispo don Sancho muere en 1446, la obra tuvo que realizarse entre esas dos fechas.<sup>37</sup>

Pero, a nuestro modo de ver, los argumentos esgrimidos por Panera para avalar la autoría de Nicolás Florentino no poseen la entidad suficiente como para tenerla en consideración. En este sentido, podemos decir que, la cabeza de la santa recuerda sólo vagamente a la de la Virgen en la tabla de Pentecostés, pues el rostro de esta no posee la fuerza lírica y espiritual de la de aquella figura. Es más, y aunque tampoco muestran esa fuerza, se aproximan en mayor medida al rostro de Santa Isabel los de otras figuras femeninas de las tablas del precitado retablo, y a las que J. Panera relaciona con la mano de Dello Delli, como el de Santa Ana, en la escena de la Natividad de la Virgen, o el de una de las acompañantes de esta en la tabla de la Purificación de María, entre otras.<sup>38</sup> Incluso la disposición de las manos de la madre de la Virgen, en esa misma escena, está mucho más próxima a la que muestra nuestra santa que a la que adopta la imagen de la Virgen en la tabla de Pentecostés.

Tampoco hallamos conexión alguna entre la tipología –todavía anclada en el gótico– de los arcos del tabernáculo que cobija a Santa Isabel, con la de los arcos del templete de Pentecostés, de gusto ya renaciente, y, por el contrario, sí que la hallamos con la tipología de las ventanas del segundo piso de la construcción dispuesta en la tabla de la Anunciación, atribuida a Dello Delli por Panera.

En suma, a nuestro entender, la tabla de Santa Isabel no sólo ha de tenerse por una indubitable creación de Dello Delli, sino también como una de las obras más bellas y paradigmáticas de las ejecutadas por este pintor en Salamanca, respondiendo así a la más que probable voluntad del fundador del convento, don Sancho de Castilla, para que la imagen de la santa actuara a la vez en él como recordatorio y como *exemplum*. Y dado que las obras del nuevo conjunto conventual debieron de iniciarse hacia 1440, merced al impulso constructivo de la cofundadora del mismo, doña Inés Suárez de Solís, Dello Delli hubo de realizar su trabajo entre ese año y el de 1443, momento en que abandona Salamanca.

35 *Ibidem*: p. 268, figs. 178 y 179. Y asimismo en PANERA, J.: *El retablo de la catedral Vieja de Salamanca*, *op. cit.*, pp. 303 y 304.

36 BAMBACH, Carmen C.: «The Delli brothers: three Florentine artists in fifteenth-century Spain», *Apollo* (marzo de 2005), n. 45.

37 *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, *op. cit.*, p. 265.

38 *El retablo de la catedral Vieja de Salamanca*, *op. cit.*, pp. 105 y 143.

# 34

AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ

Universidad de Zaragoza

## **Satanás y el Apocalipsis nuclear**

El hombre y el Diablo  
en *Simón del Desierto* (1965)  
de Luis Buñuel

### Un hombre sobre una columna

*Cae un sol de justicia sobre la tierra agrietada, sin un árbol, con quebradas ondulaciones, matorros espinosos y pequeñas plantas características del desierto.*

*Un grupo compuesto por unas cien personas, visto de lejos avanza hasta nosotros. Viene cantando un salmo. Marchan lentamente agobiados por el calor.<sup>1</sup>*

Así comienzan el guión y la película *Simón del desierto* de Luis Buñuel, con la multitud dirigiéndose a la columna sobre la que se encuentra el asceta en actitud mística y distante. Entre el gentío están el obispo y el abate Zenón que le ofrecen cambiar a una columna nueva construida en su honor por el rico Práxedes Mateo muy cerca de la que ahora ocupa. Simón lleva en ella seis años, seis meses y seis días y consideran que es el momento de hacer el traslado. Así fue como Buñuel implantó la primera referencia al Diablo en el arranque de una historia que iba a estar marcada constantemente por su presencia. Y lo hizo en forma de sugerencia, utilizando el número 666 conocido con el nombre de *La Marca de la Bestia*, por estar asociado desde el Nuevo Testamento y el Apocalipsis con Satanás y el Anticristo. El estilista, algo renuente, acepta el cambio y baja las escaleras, para después caminar entre el gentío vacilante, con las piernas anquilosadas por la falta de uso. Con estos gestos de dolor Simón se hace humano, tal y como le interesaba a Buñuel, para localizar e imaginar las acciones y las actitudes cotidianas de los seres extraordinarios.

Los quehaceres diarios de los monjes estilistas que se instalaron en el desierto de Siria durante los primeros años del cristianismo era un tema que había interesado a Buñuel desde mucho tiempo atrás. Fue su amigo García Lorca quien le introdujo en la materia durante los años que pasaron juntos en la Residencia de Estudiantes. Lorca le recomendó la lectura de *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine porque a su juicio se trataba de un libro tremendamente sugerente. Buñuel recordaba con especial intensidad las conversaciones que ambos habían mantenido en torno a Simeón el estilista, un personaje en cuya vida se combinaban de forma muy atractiva el máximo ascetismo con el realismo más descarnado, porque lo imaginaban orando a Dios mientras sus excrementos chorreaban por la columna como la cera caliente de un gran cirio.<sup>2</sup> Esta visión realista y a la par humorística fue la que terminó trasladándose al tono general dado a la película desde su misma génesis.

1 FilMOTECA Española [FE]: Archivo Buñuel [AB]/549, guión *Simón del desierto*, p. 1.

2 PÉREZ TURRENT, T. / DE LA COLINA, J.: *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1999, p. 137.

Durante el año 1940, exiliado en Nueva York, trazó un primer bosquejo de lo que más adelante sería *Simón del desierto*<sup>3</sup> en el que se narraba exclusivamente la historia de San Simeón de Antioquia. Pero después de trabajar sobre la materia Buñuel decidió fusionar en un único relato las vidas de varios monjes estilistas sirios.<sup>4</sup> A comienzos de la década de los sesenta, después del éxito de títulos con temática religiosa como *Nazarín* o *Viridiana* y animado por la libertad creativa que le daba el productor Gustavo Alatríste, decidió retomar la historia de Simón. Buñuel, que en diversos foros defendió la vocación documental de esta obra, incluso llegó a plantearse rodarlo íntegramente en latín con subtítulos en letra gótica. Finalmente desechó esta idea,<sup>5</sup> aunque la rescataría años más tarde para algunas secuencias de *La Vía Láctea* (1969). Empezó la escritura del guión junto a uno de sus colaboradores habituales, Julio Alejandro de Castro con quien por entonces estaba preparando *Tristana* (1970). Lo que a Buñuel le interesaba era construir una imagen humanizada de Simón que resultase casi aburrida,<sup>6</sup> lejos de las representaciones solemnes y magnánimas dadas por el arte bizantino. Al parecer, en esta tarea, también contó con el apoyo de Jean Claude Carrière, con el que había empezado a trabajar en 1963 en *Journal d'une femme de chambre*. Carrière confesó haber participado en la gestación de *Simón*, aunque sin dejar constancia de ello. Sencillamente intervino porque le interesaban los temas que Buñuel planteaba.<sup>7</sup> Y de hecho son evidentes los lazos entre esta película y algunos de los contenidos de *La Vía Láctea*, título que ambos idearon juntos pocos años después.

Cuando Buñuel acometió la escritura del guión de *Simón*, a comienzos de la década de los sesenta, partió de la información que figuraba en la enciclopedia Espasa,<sup>8</sup> una fuente a la que recurría con frecuencia y que ya había sido fundamental en la gestación de *Viridiana*. Allí tuvo acceso a una de las pocas imágenes recientes de *San Simeón Estilista* (1861) dibujada por el ilustrador británico William Burgess,<sup>9</sup> próximo al círculo de los prerrafaelitas. Una obra a medio camino entre el rigor costumbrista y la desacralización irónica. Características que deben explicarse a partir del éxito obtenido por el poema satírico *St. Simeon Stylites* (1842) de Alfred Tennyson, que reavivó el interés por la historia de este personaje entre los artistas británicos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. La interpretación iconográfica que artistas como Burgess hicieran de San Simeón, muy alejada del hieratismo bizantino con el que hasta entonces se le había identificado, tiene algunos puntos en común con la lectura humanizada, de aire quijotesco, que Buñuel ofrecería en su película. Partiendo de la bibliografía y de la información que localizó en la enciclopedia Espasa, decidió documentarse más a fondo. Retornó a la *Public Library* de Nueva York, donde había hecho sus primeras pesquisas a comienzos de los cuarenta, para rescatar allí el texto de *La leyenda dorada* y estudiar los trabajos publicados por algunos expertos. Su conocimiento acerca de la materia llegó a ser tan profundo como para sorprender a Julio Alejandro, quien confesó haber quedado admirado del dominio que Buñuel había adquirido sobre el tema,<sup>10</sup> Trabajó partiendo fundamentalmente de las investigaciones de André-Jean Festugière,<sup>11</sup> filósofo y dominico francés autor de títulos como *Antioche païenne et chrétienne. Libanius, Chrysostome et les moines de Syrie* (1959) o *Histo-*

3 *Ibidem*: p. 125.

4 AUB, M.: *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 295.

5 GARCÍA RIERA, E.: *Historia documental del cine mexicano*, México DF, Era, 1969, vol. IX, p. 129.

6 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El mundo de Buñuel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993, p. 203.

7 CARNICERO, M. / SÁNCHEZ SÁLAS, D. (coords.): *En torno a Buñuel. Cuadernos de la Academia*, 7-8, Madrid, Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España (2000), p. 171.

8 AUB, M.: *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 487.

9 *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, vol. 56, Bilbao / Madrid / Barcelona, Espasa-Calpe, 1927, p. 404.

10 AUB, M.: *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 394.

11 BUÑUEL, L.: *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1996, p. 282. AUB, M.: *Conversaciones...*, *op. cit.*, p. 487.

*rie monachorum in Aegypto* (1961).<sup>12</sup> Asimismo, le encargó a su hijo Juan Luis que localizase en la Biblioteca del Congreso de Washington *Les saints stylites* (1923) escrito por el jesuita belga Hippolyte Delahaye. Un especialista en la materia que terminó teniendo problemas con su Orden y con el Santo Oficio por trabajos como este, al evitar hacer hagiografías y defender la crítica histórica de los hechos.<sup>13</sup> Partiendo de estas fuentes Buñuel elaboró el personaje de Simón, *que es absolutamente auténtico. O sea que las conversaciones sobre las que dicen algunos: 'Se burla', no me burla, yo transcribo. Es más tenía miedo de que el padre Festugière me hiciera un proceso por plagio.*<sup>14</sup>

A todo esto añadió referencias puntuales procedentes del relato sobre Simeón de Antioquia que Buñuel tuvo ocasión de rescatar en la *Public Library* de Nueva York, donde pudo consultar una de las ediciones ampliadas de *La leyenda dorada*,<sup>15</sup> recuperando así la narración sobre la que bromea un tiempo atrás con su amigo Lorca. Utilizó este libro como punto de partida desde el que tramar la historia de un hombre subido sobre una columna. Pero de las peripecias contenidas en el texto medieval, aparte de la condición de estilista de San Simeón, no hay mucho más. Sólo algunos detalles y acciones puntuales. En *La leyenda dorada* está el cambio de una columna a otra de mayor tamaño, el encuentro con la madre que Simón rechaza para mejor honrar al Dios. Un tema al que Buñuel daría un amplísimo desarrollo en el texto del guión convirtiendo la presencia materna en expresión de los vínculos con lo terrenal.

Volviendo el desarrollo de la trama, justo antes de ascender a la columna que acaba de ofrecerle Práxedes, Simón no sólo repudia el cariño de su madre, sino que también rechaza el orden sacerdotal al considerarse indigno de semejante honor. Escala su nueva columna y retoma la oración, momento que la multitud agolpada a sus pies, aprovecha para pedirle un milagro. De hecho, el grueso del relato de la vida de San Simeón tal y como fue recogida en *La leyenda dorada* estaba conformada por una sucesión de milagros realizados por el Santo desde lo alto de su columna e incluso después de muerto. Buñuel decidió, en un hábil ejercicio de sinécdoque, hablar de los poderes del estilista relatando un único hecho prodigioso. Utilizó parte de una de las anécdotas contenidas en *La leyenda dorada*, la historia de un ladrón que acude al Santo para que interceda por él ante los que le persiguen y la fundió con uno de sus relatos de infancia favoritos: el milagro de Calanda, según el cual el cojo José Pellicer había recuperado misteriosamente la pierna que había perdido tras un accidente gracias a la intercesión de la Virgen del Pilar. Uniendo todos estos elementos construyó una de las secuencias más ricas y sugerentes de la película, presentando al ladrón, al que le habían cortado las manos por robar solicitando la gracia de Simón. El estilista, después de orar, obra el milagro que hace que el pecador recobre las extremidades perdidas. Pero ni este, ni su familia, ni siquiera la multitud, manifiestan ningún asombro y retornan a sus tareas cotidianas sin más alharacas. Según explicó Buñuel el ladrón debía pensar *Es un Santo milagroso, es natural que haya hecho un milagro.*<sup>16</sup>

A partir de aquí Buñuel dio por zanjada la reflexión desacralizadora desde la que interpretó el misterio de los milagros y decidió ofrecer su propia versión de la historia fantaseando con lo que pu-

12 *Antioche païenne et chrétienne. Libanius, Chrysostome et les moines de Syrie*, Paris, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, núm. 184, 1959. *Historie monachorum in Aegypto*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1961.

13 DELEHAYE, H.: *Les saints stylites*, Bruxelles / Paris, Société de bollandistes / A Picard, 1923.

14 AUB, M.: *Conversaciones...*, op. cit., p. 489.

15 Con el paso del tiempo los ciento ochenta relatos de los que constaba el manuscrito más antiguo (un ejemplar de 1282, conservado en la Biblioteca Estatal de Baviera) se habían duplicado. La historia sobre Simeón de Antioquia es por lo tanto un añadido al texto original. PEÑA OFM, I.: *La desconcertante vida de los monjes sirios. Siglos IV-VI*; Salamanca, Sígueme, 1985. Quiero agradecer en este punto la información que sobre el tema me han proporcionado Florencio Abajo Núñez y Javier Malo Pérez.

16 PÉREZ TURRENT, T. / DE LA COLINA, J.: *Buñuel por...*, op. cit., p. 140.



diera ser la monotonía diaria de un hombre encaramado en lo alto de una columna. Tal y como ha señalado Agustín Sánchez Vidal, Buñuel procuró hacer que en esta película resultasen cotidianas las cosas extrañas (los milagros) y extrañas las cosas cotidianas. Al igual que Robinson, Nazarín o Viridiana, Simón es un ser excepcional sometido a rutinas anodinas porque en realidad lo que le preocupaba era saber qué hacía un estilista entre horas.<sup>17</sup> Aquí radica su virtuosísimo como narrador cinematográfico al lograr poner en pie una película partiendo de una premisa prácticamente imposible: contar la historia de un hombre subido a una columna en medio del desierto.<sup>18</sup> Y lo consiguió, sin duda, gracias a la mediación del Diablo.

## Sobre el Diablo y el Apocalipsis

### Las tentaciones de San Antonio

*El diablo me lo he inventado yo* confesó Buñuel explicando el proceso creativo de *Simón del desierto*.<sup>19</sup> Y efectivamente así fue, porque en la vida de San Simeón contenida en *La leyenda dorada* no se hace ninguna referencia explícita a la aparición de Satanás. Únicamente se recoge la actividad milagrosa y devota del Santo. Buñuel, más que inventarse al Diablo, lo tomó prestado de los distintos relatos sobre San Antonio a los que tuvo acceso a lo largo de su vida. Desde el incluido en *La leyenda dorada* a la lectura heterodoxa que hiciera de esta historia Flaubert a finales del siglo XIX.

No obstante, conviene señalar que Buñuel no fue el primero en fusionar los avatares de los estilistas y los padres del desierto con la historia de las tentaciones de San Antonio. Uno de sus autores de referencia, Anatole France, ya había propuesto esta combinación en su novela *Thaïs* (1890). En ella se relatan las desventuras de Paphnuce un hombre que se establece en el desierto para purgar sus pecados y que después de años de retiro y penitencia, termina condenándose por amor, tras convertir a la actriz de vida disoluta Tahís. La lectura de la vida de los monjes estilistas ofrecida por Buñuel en *Simón del desierto* está en esta misma línea. No obstante, conviene señalar que la influencia de France en Buñuel no estuvo únicamente limitada a *Simón del desierto*, sino que debe entenderse como parte del entramado intelectual del director. Los dos compartían y expresaron (desde el ámbito de la literatura o desde el cine) muchas de las reflexiones en torno a la relación entre Dios y el Hombre, el bien y el mal o el pecado y la salvación, que en ambos autores es necesario entender y explicar a través del magisterio del Marqués de Sade.

Para terminar de interpretar la presencia del Diablo en *Simón del desierto* también es preciso tener en cuenta la obra de Gustave Flaubert. Este escritor, siguiendo la estela de Byron y Goethe publicó en 1874 *La tentación de San Antonio*, un poema en prosa dialogado que se convirtió rápidamente en una obra esencial para la vida cultural y para la creación artística del último tercio del siglo XIX. Utilizando las tramas básicas de *La leyenda dorada*, Flaubert reflexionó sobre asuntos como la renuncia al amor de la madre, e incidió especialmente en las tentaciones de la lujuria, el poder y la riqueza. Incluso planteó una idea de la que Buñuel iba a tomar muy buena nota al especular sobre la imagen de Jesucristo como un ser capaz de sonreír. Es evidente que en *La tentación de San Antonio* de Flaubert no sólo están los cimientos temáticos de *Simón del desierto*, sino que también pueden localizarse en esta pieza literaria elementos que más adelante se integrarían

17 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El mundo...*, op. cit., p. 273.

18 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, JC, 1984, p. 296.

19 AUB, M.: *Conversaciones...*, op. cit., p. 489.

y crecerían en el guión y el desarrollo filmico de *La Vía Láctea* (1969). Porque, además de lo demoníaco, el asunto de las herejías y la puesta en cuestión de la ortodoxia religiosa tienen un enorme protagonismo en la historia de San Antonio compuesta por Flaubert. Una obra que se convirtió, junto con *El Quijote* de Cervantes, en una de las favoritas de Sigmund Freud por el modo en el que se manifestaba en ambas el subconsciente y la idea de religión como neurosis. Y por estos mismos motivos fue un texto muy importante para los surrealistas, que la identificaban con la atmósfera finisecular en la que se dieron las propuestas artísticas de los prerrafaelitas (que tanto interesaron a Dalí), los naturalistas, los simbolistas, los decadentistas, el *Art Nouveau* y la revolución musical impuesta por Wagner (uno de los compositores favoritos de Buñuel). Es lo que Agustín Sánchez Vidal ha calificado lúcidamente como *magma wagneriano*, para definir el ambiente cultural de la Europa finisecular en el que se amalgamaron, adquiriendo una enorme fuerza y también un importante protagonismo social, temas como el sexo, la muerte y un espiritualismo exuberante con toques esotéricos desde el que se entiende el contexto artístico en el que surgió y se implantó como una creación de referencia la obra de Flaubert.<sup>20</sup>

En el ámbito de la pintura, la impronta de esta pieza literaria se dejó sentir rápida e intensamente. Entre los que más directamente supieron traducir su espíritu en imágenes estuvieron Odilon Redon (que ilustró el libro de Flaubert), Gustave Moreau y Aubrey Beardsley. También Cezanne ofreció su propia lectura de este relato, seguido por pintores de las más diversas nacionalidades como Domenico Morelli, Lovis Corinth, Félicien Rops, Louis Leloir o Franz von Stuck.

Buñuel apreció el peso que la expresión plástica del sexo y la lujuria habían adquirido en estos cuadros, pero prescindió de la sensualidad desbordante y complaciente, que impregnaba muchas de estas representaciones. Decidió utilizar otros referentes pictóricos. En las visitas semanales que cada sábado hacían al Museo del Prado los muchachos de la Residencia de Estudiantes,<sup>21</sup> Buñuel (junto a sus compañeros Lorca y Dalí) tuvo ocasión de descubrir las distintas versiones de las tentaciones de San Antonio que pintara El Bosco. Unas obras (sobre todo la realizada entre 1500 y 1510) que marcarían años después la concepción visual de la película, impregnándola de una atmósfera donde se combinan con aparente naturalidad detalles absolutamente realistas con la más pura y espontánea fantasía, y que le inspiraron una materialización más concreta de la idea de tentación y una imagen más directa e incisiva de la figura del Diablo.

Pero además de la influencia de la pintura de El Bosco, de la obra literaria de Flaubert y France, o del ambiente cultural y social que propició el rescate y el éxito del tema de las tentaciones de San Antonio a finales del siglo XIX, para acabar de explicar la naturaleza del Diablo en *Simón del desierto*, es preciso tener en cuenta el modo en que temas como el mal o la tentación fueron tratados en la pantalla cinematográfica a mediados del siglo XX. En 1945, el director Albert Lewin organizó una competición internacional en la que propuso a diversos artistas que pintasen su propia versión de *Las tentaciones de San Antonio*. Se trataba de dar con la obra más adecuada para el rodaje de su película *The Private Affairs of Bel Ami* (1947), en la que el cuadro debía tener una enorme relevancia como instrumento para definir al protagonista masculino y su azarosa vida. Participaron once pintores, entre ellos Ivan Albright, Eugène Berman, Leonora Carrington, Paul Delvaux, O. Louis Guglielmi, Abraham Rattner, Horace Pippin, Sydney Spencer, Dorothea Tanning, Salvador Dalí y Max Ernst que fue quien resultó ganador. Si hubiese que establecer un juego de correspondencias podría decirse que mientras la obra de Ernst, se inspiró directamente en *Las tentaciones de San Antonio* de Grünewald (1512-1516), la presentada por Dalí utilizó como modelo el cuadro

20 En este punto y en el conjunto de este trabajo quiero agradecer a Agustín Sánchez Vidal las sugerencias, orientaciones e ideas que constante y generosamente me ha aportado en torno a Luis Buñuel y a esta película.

21 MORENO VILLA, J.: *Memoria*, Madrid, Juan Pérez de Ayala / El Colegio de México, 2011.

del mismo tema pintado en 1645 por Salvator Rosa. Es bastante probable que Buñuel tuviese noticia de este concurso y conociese algunas de estas obras porque cuando se convocó todavía estaba trabajando en Hollywood para la Warner. Sea como fuere lo cierto es que cuando hizo su personal versión cinematográfica de la vida de los estilistas combinada con la historia de las tentaciones de San Antonio, el tema formaba parte del ambiente artístico y cultural del momento.

### Satanás en todas sus variantes

En la película *Simón del desierto* tras el milagro del ladrón que recupera sus manos gracias a la intercesión del estilista, Buñuel recurrió a la estructura episódica para hacer avanzar la historia, convirtiéndola en una sucesión de tentaciones o encuentros con el Diablo. Su primera aparición la hace bajo el aspecto de una bella mujer que lleva un cántaro y despierta la curiosidad de los monjes, mientras se escuchan los tambores de Calanda para enfatizar la crisis espiritual que a partir de ese momento se propone.<sup>22</sup> Junto a Simón pastorea un rabadán enano, cuya pequeñez lo vincula a la tierra y contrasta con la altísima columna sobre la que se sitúa el asceta. El pastor se encuentra con el joven monje Matías, con quien departe sobre las cabras y al que acaba provocando al enseñarle la ubres de una de ellas, introduciendo en este punto, en forma de sugerencia, la tentación de la lujuria y del bestialismo con frases como *No quieras tanto a esos animales... Mira que el diablo anda suelto por el desierto...*<sup>23</sup> Buñuel, procedió de igual modo más adelante, insinuando perspicazmente la idea de la homosexualidad cuando Simón aconseja al abad que expulse al joven Matías del cenobio por ser hermoso e imberbe. Este es uno de los grandes valores de la película, el juego con la sugerencia y la habilidad de Buñuel y Julio Alejandro para construir diálogos de doble filo como estos, donde es más lo que se supone que lo que se dice.<sup>24</sup>

Simón vuelve a sus oraciones, pero le atacan la sed, el hambre y la soledad. Es entonces cuando siente la tentación (en forma de ensoñación) de volver al mundo, pisar la tierra y encontrarse con su madre para disfrutar de sus cuidados. Buñuel añadió esta secuencia al guión técnico en el último momento, a mano, durante la preparación del rodaje.<sup>25</sup> Y, además, la aprovechó para terminar de definir en ella el perfil del protagonista como un ser humano de cariz quijotesco, al que describe dando un *salto mortal descubriendo sus muslos flacos* y apostillando, por si quedaba alguna duda, que *recuerda al Don Quijote de Beltenebros*.<sup>26</sup> La vulnerabilidad física y mental del hidalgo ideado por Cervantes fue utilizada frecuentemente por Buñuel como medio para dotar de humanidad a muchos de sus personajes, entre los que se cuentan Nazarín, Robinson y Viridiana.<sup>27</sup>

Inmediatamente después, el Diablo se le aparece en forma de niña vestida de marinerito jugando con un aro mientras le insulta cantando en latín y le invita a poner fin a sus locuras. De nuevo Buñuel nos sitúa ante la seducción del sexo planteada de manera similar a como se hiciera en las tentaciones de San Antonio de Jacobo de la Vorágine (en este caso de niño negro). La muchacha tras provocar a Simón mostrándole los senos, le ataca físicamente desde lo alto de la columna pinchándole para debilitar sus fuerzas. Pero ante la resistencia del estilista Satanás huye contrariado amenazando con volver. Inicialmente estaba previsto que la secuencia terminase con un plano de

22 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 246.

23 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 21.

24 CARNICERO / SÁNCHEZ SÁLAS, D. (coords.): *En torno...*, *op. cit.*, p. 515.

25 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, reverso, p. 26.

26 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 27.

27 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El mundo...*, *op. cit.*, p. 218.

la niña galopando desnuda sobre una gran cerdo blanco. Una imagen asociada tanto con el Diablo como con los *infielos*, porque en la tradición iconográfica cristiana fue costumbre representar a la sinagoga de forma burlesca como una mujer cabalgando sobre un cerdo.<sup>28</sup> No obstante en esta construcción visual es posible identificar de forma especialmente notoria el influjo de Félien Rops, muy valorado por los surrealistas, que en algunas de sus obras más conocidas, *La tentación de San Antonio* (1878) y sobre todo en *Pornocrates* (1896), había materializado la idea de la lujuria en la voluptuosa desnudez del cuerpo de una mujer acompañada de un inquietante cerdo blanco.<sup>29</sup> Sin embargo, poco antes del rodaje Buñuel decidió cambiar esta acción, probablemente porque resultaba muy complicada. En su lugar hizo que la incitante niña se transformase en una anciana flácida, casi cadavérica, que huye blasfemando entre los matorrales. Y para componer esta imagen recuperó el referente iconográfico de *Las tentaciones de San Antonio abad* (1520-1524) de Massys y Patinir, que había frecuentado en el Museo del Prado, en el que la lujuria se presenta bajo la forma de una vieja libidinosa cubierta de arrugas.

Poco después, mientras Simón reza acompañado de algunos monjes, uno de ellos, Trifón, trata de difamarlo levantando falso testimonio contra él. Simón descubre que está poseído por el Diablo y le hace frente con la oración, mientras el monje blasfema contra la Eucaristía y otros dogmas y creencias como la Hipóstasis, la Anástasis o la Apocatástasis, cerrándose la secuencia con el sarcástico comentario de uno de los religiosos que dice: *Este diablo sabe más de Teología que nosotros*. Buñuel, que se había documentado previamente sobre todos estos temas vinculados a las primeras herejías del cristianismo, puso mucho cuidado en la correcta utilización de cada uno de los términos, que integró calculadamente en la acción para generar una atmósfera de exaltación dogmática absurda, casi cómica.

Acompañado del tercer redoble de los tambores de Calanda, el Diablo llega nuevamente hasta Simón bajo la apariencia de Buen Pastor. Buñuel dijo haberse inspirado para la creación de estas imágenes en los mosaicos del Mausoleo de Gala Placidia, en Rávena.<sup>30</sup> Pero en realidad se inspiró en la escultura de *El Buen Pastor* de la colección del Museo Pio Cristiano de Roma (siglos III-IV d.C.). Se trata de una iconografía que prácticamente calcó, en el atuendo, el peinado y los detalles del atrezo, como la zamarra que cuelga de sus hombros. Una fuente de inspiración que Buñuel ya había utilizado previamente en la película *Robinson Crusoe* o en el guión no rodado de *Illegible, hijo de Flauta*.<sup>31</sup> Simón se da cuenta del engaño cuando el falso Buen Pastor le invita a bajar de la columna para volver al mundo y hastiarse de goces. El estilista rechaza enérgicamente la tentación y se encara con el Diablo que, visto su fracaso, se atreve a consultarle: *Si me arrepiento Simón ¿Querrá volverme Dios a mi primitiva gloria?* Una pregunta a la que el asceta responde que de ningún modo, negándole cualquier posibilidad de misericordia. Se inserta aquí un tema que apasionó a Buñuel. El Diablo no tiene elección, sólo le queda la opción de seguir trabajando a favor del pecado. Unas reflexiones en torno al bien, al mal y a la negación del perdón que ya planteara el Marqués de Sade y de las que Buñuel tomó buena nota.<sup>32</sup> Ante semejante rechazo Satanás pateo el cordero Pascual y ataca físicamente a Simón lanzándole piedras con una honda. Acto seguido Simón sintiéndose culpable por haber dudado, se impone como penitencia permanecer erguido sobre un solo pie, una de las pocas citas directas a la historia de Simeón de Antioquia con-

28 BIEDERMANN, H.: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 99.

29 En este punto quiero hacer constar mi agradecimiento a la profesora Carmen Abad Zaradolla por sus indicaciones en torno a esta iconografía.

30 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 283.

31 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El mundo...*, op. cit., p. 195.

32 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 293.

tenidas en *La leyenda dorada*. Es entonces cuando le asalta la seducción del tedio (he aquí otra de las tentaciones de San Antonio agregadas a la vida del estilita) con el fondo musical de una saeta de Calanda en la que se habla de la soledad.<sup>33</sup> Y para entretenerse se dedica a bendecir empezando por las nubes y siguiendo por un grillo (de reminiscencias dalinianas), el rabadán (que lo rechaza), un trozo de ensalada que se saca de la boca... hasta que se da cuenta de sus excesos beatíficos y retorna a la ascesis.

Poco después el hermano Daniel le lleva comida y le pone al día de las guerras que están a punto de llegar hasta ese lugar fruto de la eterna disputa por *lo tuyo y lo mío*. Un enfrentamiento sobre la propiedad que el estilita no entiende. Buñuel confesó haber extraído este pasaje del relato de la vida de un santo que le había sorprendido al leer *La leyenda dorada*<sup>34</sup> y que le sirvió para insistir en el carácter quijotesco del personaje y para recuperar algunas de las reflexiones en torno a la propiedad que ya implantara Cervantes en *El Quijote* y el propio Buñuel en *Ilegible, hijo de flauta*.<sup>35</sup>

En la última tentación, el Diablo se presenta ante el asceta como un engendro satánico en forma de mujer. Inicialmente estaba previsto que dicho espantajo fuese una mujer barbuda con el rostro enmarcado por una *erizada cabellera negra*,<sup>36</sup> emulando el cuadro de Ribera *Magdalena Ventura con su marido* (1631), que Buñuel conocía bien porque pudo verlo en el Hospital Tavera, durante sus andanzas toledanas de juventud. Pero durante un rodaje como el de *Simón* en el que apenas dispusieron de quince días,<sup>37</sup> se prescindió de este elemento. Además, en la resolución de la secuencia se hicieron otros muchos cambios. Tal y como estaba prevista en el guión, la escena se había planteado como la representación de la tentación de la soberbia. El engendro debía haber propuesto a Simón que resucitase al rabadán enano que reposaba en un féretro, a lo que el monje se negaba. Pero durante el rodaje Buñuel decidió simplificar. Colocó al Diablo en el interior del ataúd y luego lo presentó tratando de convencer a Simón de lo poco que se diferenciaban el uno como Santo y el otro como Diablo ya que los dos creen en Dios. En definitiva, con Simón, Buñuel volvió al enfrentamiento entre el bien y el mal, entre Cristo y Sade que está presente en toda su obra, de manera especialmente destacada en títulos como *Los olvidados* o *Nazarín*.<sup>38</sup>

Todos estos episodios debían haberse completado con otras secuencias y tentaciones intercaladas que finalmente no se rodaron. De entre todas estas supresiones merece la pena destacar tres formalmente muy peculiares: un diluvio en medio del desierto, una tormenta de nieve y una tormenta de blasfemias en la que Buñuel y Julio Alejandro insertaron algunas imágenes sacrílegas (un pan eucarístico atravesado por un puñal, una custodia galopando por el desierto o una cruz en llamas)<sup>39</sup> estrechamente vinculadas a títulos previos como *Un perro andaluz*, *La edad de oro* o *Viridiana*. Llamán la atención porque estaban concebidas como collages en los que debían alterarse planos en movimiento, fotos fijas, maquetas y sobreimpresiones. Un tratamiento visual que ya había ensayado en *Él* (sólo sobre el papel) y en *El ángel exterminador*, en la escena del ataque de las sierras mecánicas, planteado como preludeo del final de la civilización.<sup>40</sup> Ninguna de estas imágenes pasó a formar parte del montaje final. En unos casos porque Buñuel decidió prescindir

33 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel...*, op. cit., p. 250.

34 AUB, M.: *Conversaciones...*, op. cit., p. 490.

35 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El mundo...*, op. cit., p. 218.

36 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 70.

37 GARCÍA RIERA, E.: *Historia documental...*, op. cit., p. 129.

38 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El mundo...*, op. cit., p. 222.

39 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 36.

40 FE: AB/527, guión *El ángel exterminador*.

de ellas para simplificar el relato o ahorrar dinero y en otros porque el rodaje de *Simón* fue especialmente accidentado, de hecho no llegó a terminarse. Tuvo que suspenderse por falta de presupuesto y la película quedó inconclusa. Con los fragmentos filmados se montó un medimetro que, en contra de los deseos de Buñuel, fue presentado por el productor Alatríste al Festival de Cine de Venecia de 1965,<sup>41</sup> donde la película obtuvo el Premio Especial del Jurado. Probablemente fue el carácter episódico de este relato lo que hizo posible que, pese a la desaparición de numerosas secuencias, el conjunto de la historia continuase teniendo sentido. Y como hilo conductor terminó de darles entidad la presencia del Diablo, que en su última tentación, bajo la forma de engendro, trasladaba al estilista a un espacio infernal *Antes de que llegue la hora de la prueba final*.<sup>42</sup>

### El Apocalipsis nuclear

Simón es transportado por el Diablo desde su columna en el desierto a los rascacielos de Nueva York. Una ciudad que, al igual que Roma (en *La edad de oro*), Buñuel había asociado en sus trabajos (*Los olvidados* o *llegible hijo de flauta*) con el final de la Edad de Oro de la humanidad.<sup>43</sup> Llegan a un *dance hall* de Greenwich Village, en el desacralizado siglo XX,<sup>44</sup> en medio de un ambiente atronador que este cineasta (por entonces ya víctima de un avanzado proceso de sordera) identificó como uno de los rasgos característicos del infierno.<sup>45</sup> Para que no quede duda acerca del creciente poder del mal en este lugar, además de la presencia del engendro, nos encontramos con la actuación de un grupo musical que se hace llamar *The Sinners* (Los Pecadores).<sup>46</sup>

Simón aparece notablemente transformado. Ya no es un asceta, sino un intelectual con aire existencialista, que se ha recortado la barba, fuma en pipa, *lleva la melena un poco a lo Beattle* (sic)<sup>47</sup> y bebe Coca Cola. Todo esto en medio de una atmósfera de pesadilla donde los que bailan se mueven como animales *imitando a monos, perros, gallinas...* e incluso al Pájaro Carpintero.<sup>48</sup> El interés por la animalización de los movimientos humanos no era nuevo en la obra de Buñuel, provenía de algunos proyectos ideados años atrás.<sup>49</sup> De hecho, a mediados de la década de los cincuenta le había propuesto al productor Manuel Barbachano rodar una película compuesta por tres historias (escritas junto a Luis Alcoriza), una de las cuales presentaba un mundo en el que los seres humanos se comportaban y reaccionaban como insectos.<sup>50</sup> Aunque este guión nunca se rodó, pudo trasladar algunos de sus planteamientos a la escena final de *Simón*. Todo ello para dar forma a *una alegoría inquietante de nuestra época*<sup>51</sup> en la que los jóvenes se mueven convulsamente al ritmo de una canción que, como un mal presagio en plena Guerra Fría, recibe el título *Carne Radioactiva*. La película termina con el grito simultáneo del saxofón y del Diablo, que de nuevo nos

41 AUB, M.: *Conversaciones...*, op. cit., p. 423.

42 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 74.

43 GABRIEL MARTÍ, F.: *El ermitaño errante. Buñuel en Estados Unidos*, Murcia, Filmoteca Regional Francisco Rabal, 2010, p. 842.

44 PÉREZ TURRENT, T. / DE LA COLINA, J.: *Buñuel por...*, op. cit., p. 139.

45 *Ibidem*: p. 138.

46 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 296.

47 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 76.

48 *Ibidem*: p. 76.

49 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Luis Buñuel. Obra...*, op. cit., p. 294.

50 Archivo Max Aub: cinta núm. 42, B-2. Satanás y el Apocalipsis nuclear.

51 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 75.

remite a los terribles rugidos del Demonio descritos en las tentaciones de San Antonio por Jacobo de la Vorágine.<sup>52</sup>

Pero este no era el final que Buñuel había pensado para su película. Una vez más, las azarosas circunstancias de la producción dieron lugar a importantes omisiones, haciendo desaparecer la secuencia contenida en la última página del guión original.<sup>53</sup> Buñuel dudó mucho a la hora de decidirse por la forma en que debía terminar la historia de Simón, barajando opciones muy diferentes entre sí. De entre todas ellas finalmente eligió la más nihilista y radical. Tal y como figura en el guión técnico conservado en Filmoteca Española, la acción tenía que haber retornado al desierto dónde sobre la columna, en el lugar que debían ocupar Simón o el Diablo se había colocado *UN ANUNCIO DE UN PRODUCTO MODERNO*.<sup>54</sup> De este modo Buñuel quería haber golpeado al espectador con una imagen en la que le proponía un paralelismo nada ingenuo, especulando en torno a la condición diabólica de la publicidad y a los nuevos ídolos de la sociedad de consumo. Súbitamente, la columna estallaba en mil pedazos, convirtiéndose en polvo como consecuencia del Apocalipsis nuclear que habían presagiado los compases del baile *Carne Radioactiva*. La explosión final, que no llegó ni siquiera a rodarse, formaba parte de uno de los temas que obsesionaron a Buñuel tras la decepción y el espanto provocado por la Segunda Guerra Mundial, el descubrimiento de los campos de exterminio nazis y los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki. De hecho para *El ángel exterminador* ya había previsto una conclusión como esta, que se substituyó por otro final en el último momento. Sólo consiguió terminar con un turbador estallido su última película, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Porque Buñuel murió antes de poder rodar el guión de *Agón*, donde ahondaba todavía más en el problema de las armas atómicas, en el absurdo del terrorismo y en la esterilidad de la violencia.<sup>55</sup>

Los planos finales que nunca se rodaron estaban concebidos como una apoteosis visual mediante la que incidir en el tema que, junto al Diablo, se aprecia como una constante en el discurso que recorre toda la película: la imposibilidad de la santidad. Porque a Buñuel no le interesaba hacer obras de tesis, ni religiosas ni ateas.<sup>56</sup> Como ya había demostrado en *La edad de oro* y como haría después en *La Vía Láctea*, en *Simón del desierto* especuló en torno al final de la civilización, rechazando que la vida y la voluntad de los seres humanos pudiesen estar condicionadas por conceptos tan bizantinos como la Transubstanciación, la Santísima Trinidad o la Apocatástasis. Le repugnaba cualquier forma de dogmatismo. Se sentía mucho más identificado y atraído por aquellos que como Robinson, Nazarin o Viridiana, dudaban.<sup>57</sup> Tal y como él mismo declaró al valorar el conjunto de su filmografía, en su obra es posible advertir la insistente preocupación por la búsqueda de la verdad, aunque sólo fuese para *huir de ella en cuanto cree uno haberla encontrado* y terminar optando por *la moral personal del misterio que es necesario respetar*.<sup>58</sup>

52 VORÁGINE, S.: *La leyenda...*, op. cit., p. 110.

53 No todos los guiones localizados hasta la fecha tienen este final. Hay otros dos, probablemente utilizados como guías para el doblaje en otras lenguas, que concluyen con el grito del engendro (FE: AB/1479).

54 FE: AB/549, guión *Simón del desierto*, p. 79.

55 BUÑUEL, L.: *Mi último...*, op. cit., p. 297. BUÑUEL, L.: *Agón*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses / Gobierno de Aragón, 1995.

56 PÉREZ TURRENT, T. / DE LA COLINA, J.: *Buñuel por...*, op. cit., p. 141.

57 En este punto debo agradecer nuevamente las indicaciones que me ha proporcionado Agustín Sánchez Vidal, fundamentales para entender la postura personal y creativa de Luis Buñuel sobre este tema.

58 BUÑUEL, L.: *Mi último...*, op. cit., p. 294.

# 35

**PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS**

Universidad de Extremadura

## **La restauración de las construcciones de ladrillo**

**Reflexiones sobre  
los paramentos mudéjares  
y su expresión artística**

La tendencia a eliminar revocos y encalados de las superficies murales ha sido una constante en las restauraciones del siglo XX, provocando una nueva percepción estética de los monumentos y dirigido el gusto social que contempla con aprobación la supresión de los recubrimientos que protegen los materiales constructivos.

Reponer los revocos y pigmentos, recuperar las superficies lisas y protectoras, o eliminar la piel de la arquitectura, es el debate en el que aún hoy se encuentran los responsables de la conservación del patrimonio arquitectónico. El tema es realmente preocupante porque, al margen del debate de la reconstrucción de los muros de los monumentos, de la recomposición de las estructuras y reintegración de las lagunas, se trata de preservar el monumento y su historia, de solucionar problemas de conservación de los conjuntos y estructuras de las edificaciones y recuperar el factor estético mediante la no reconstrucción a base de eliminación. Si el tema se aplicaría generalizadamente para casi todos los materiales constructivos, es sumamente importante en el caso de los edificaciones de ladrillo, y especialmente en las realizaciones mudéjares, por ser el elemento decorativo parte integrante y esencial de su identidad, como ha señalado en diversas publicaciones el profesor Gonzalo M. Borrás Gualis, investigador y especialista en la materia.<sup>1</sup>

Por todo ello, expondremos en este trabajo algunas cuestiones sobre la restauración de las construcciones de ladrillo y la conservación de las edificaciones mudéjares. Nos centraremos especialmente en algunos casos extremeños, por haber sido este espacio el escenario en el que hemos desarrollado durante los últimos años diversos proyectos de investigación, con la finalidad de adquirir la documentación científica necesaria que nos permita asesorar y reivindicar el adecuado tratamiento de las restauraciones en el patrimonio mudéjar, insistiendo en la conveniencia de respetar un marco de actuación de conservación de los revocos, yesos, encalados y policromías.

1 En diversas publicaciones el profesor Borrás ha insistido en el tema, así en BORRÁS GUALIS, G.M.: *El arte mudéjar*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turoleses, 1990, p. 71, específica: *Porque se habrá observado que todos estos materiales, en el arte mudéjar, no se limitan a una función meramente constructiva, sino que fundamentalmente son el soporte y el vehículo de unas formas y de todo un sistema ornamental*. Algunos años después en «Arquitecturas mudéjares aragonesas», en LACARRA DUCAU, M<sup>o</sup>C. (coord.): *Arte Mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, p. 299, encontramos: *Por esta razón en el arte mudéjar ha pervivido el factor más esencial del arte islámico, lo decorativo, que no ha de considerarse sino, bien al contrario, sustantivo y principal*. En uno de sus más recientes ensayos encontramos de nuevo: *El ladrillo es el módulo de la arquitectura mudéjar. Se trata de un material que no sólo tiene carácter constructivo sino ornamental y es el vehículo de toda la ornamentación de tradición islámica*, en BORRÁS GUALIS, G.M.: «Propuesta de definición cultural del arte mudéjar», en *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, p. 255.

## Los paramentos mudéjares de ladrillo y su percepción estética

Cada vez son más frecuentes las llamadas de atención de los estudiosos y técnicos sobre las características de algunas fábricas medievales de ladrillo, concebidas de distinta manera a las que hoy contemplamos.<sup>2</sup>

El investigador don Antonio Almagro menciona distintas obras andaluzas que aún conservan los revestimientos y otras que, por la documentación, se sabe que los tuvieron. Señala que en la Alhambra se mantienen algunos ejemplos de pintura, imitando una fábrica de ladrillo muy regular que cubre la fábrica anterior, en las bóvedas de la Puerta del Vino, de las Armas o de la antigua Rauda, y en los paramentos de la torre del Partal: *Esto nos debe hacer reflexionar en el sentido de considerar que el aspecto con el que hoy contemplamos la mayor parte de los monumentos construidos con ladrillo dista bastante de su forma original [...] Por tanto debemos considerar que las fábricas de ladrillo casi nunca presentaron el aspecto vetusto y degradado con que hoy gusta verlas, sino una imagen de aparejos perfectos y lisos, mucho más resistentes a la intemperie y con un efecto estético muy distinto.*<sup>3</sup> Similares términos y ejemplos fueron señalados por el investigador Pavón Maldonado quien concluye que *largo sería relatar aquí los edificios hispanomusulmanes con esas o parecidas fábricas fingidas.*<sup>4</sup>

Si esto es aplicable a la arquitectura andalusí, otro tanto podemos decir de las construcciones mudéjares al ser continuadoras de sus modelos, técnicas y planteamientos estéticos.

El profesor Borrás, en sus estudios sobre los sistemas de trabajo y proceso constructivo desarrollados por los maestros de obras moros, nos indica que en el término *manobra* empleado en la documentación del mudéjar aragonés, se comprende la unidad conceptual de la obra mudéjar: *en la que los materiales, las técnicas, el proceso de trabajo y los maestros se hallan claramente implicados en un solo término manobra, que hoy denominamos sistema de trabajo,*<sup>5</sup> constituyendo la última etapa del mismo el enlucido y pintado de los muros y bóvedas, *en el fer a planeta et en blanquear et pinzellar*, por lo que *se configuran unos espacios interiores, enlucidos, agramilados y pintados, sólo conservados en algunos ejemplos, de rotunda personalidad,*<sup>6</sup> entre los que incluye las iglesias de San Félix en Torralba de Ribota y la de Santa Tecla de Cervera de la Cañada, realizadas por el taller de Mahoma Rami, la de la Virgen en Tobed [fig. 1] del taller de Mahoma Calahorra, la parroquial de Robres o algunos espacios del monasterio de las canonisas del Santo Sepulcro en Zaragoza, todas ellas con paños agramilados y pintados con lacerías, arcos mixtilíneos entrecruzados y aparejo de ladrillo, además de decoración figurada y heráldica.<sup>7</sup>

El aparejo fingido de ladrillo con estucado de almagra es una técnica utilizada en el arte andalusí y será característica del mudéjar, aunque nos han llegado escasos testimonios. Probablemen-

2 RIVERA BLANCO, J. (coord.): *Actas del Congreso Internacional sobre restauración de ladrillo*, Valladolid, Instituto Español de Arquitectura / Universidad de Valladolid, 2000. En esta publicación se recogen los resultados de la reunión que, durante los días 24 al 26 de septiembre del año anterior, congregó en Sahagún a más de 250 especialistas. Las ponencias y comunicaciones publicadas son el resultado de la preocupación y problemática de la restauración de los edificios de ladrillo en España, con importantes aportaciones sobre estas construcciones.

3 ALMAGRO GORBEA, A.: «Construcciones árabes en ladrillo y su restauración», en RIVERA BLANCO, J. (coord.): *Actas del Congreso Internacional...*, op. cit., p. 66.

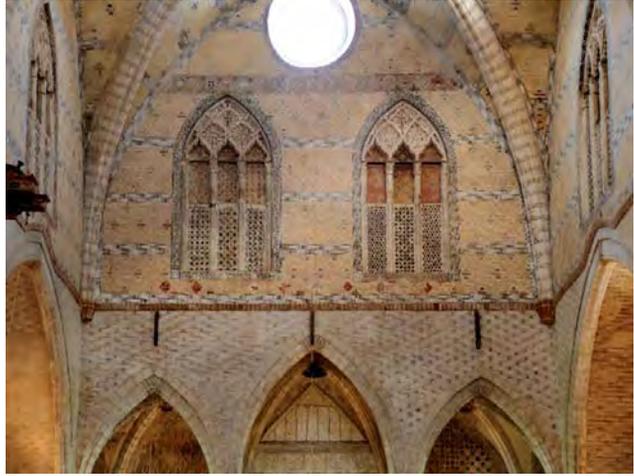
4 PAVÓN MALDONADO, B.: *Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León. Exhumación y reivindicaciones artísticas*, Madrid, Asociación Española de Orientalista, 1975, p. 18.

5 BORRÁS GUALIS, G.M.: «Propuesta de definición...», op. cit., p. 255.

6 *Ibidem*: p. 256.

7 BORRÁS GUALIS, G.M.: «La iglesia mudéjar de san Félix de Torralba de Ribota», en *Torralba de Ribota. Remanso del mudéjar*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011, pp. 83-88.

te uno de los ejemplos más conocidos sea la iglesia de San Miguel en Villalón de Campos (Valladolid), conjunto pictórico que apareció en la década de los años 70,<sup>8</sup> y que casi desaparece por las obras de limpieza efectuadas en el templo hace unos treinta años, como nos describe Lavado Paradinas: *Aún alcancé a fotografiar hace veinticinco años y avisar a los sacerdotes de la parroquia que los que limpiaban con verdadera ilusión y fruición, mal orientados por algún técnico del momento, que era la verdadera epidermis del siglo XV.*<sup>9</sup> Asimismo existen testimonios de este aparejo pintado en el interior de la iglesia de San Salvador de los Caballeros de Toro (Zamora).



**fig. 1.** Iglesia de Santa María de Tobed (Zaragoza). Entre los excepcionales ejemplos aragoneses que conservan los enlucidos y pinturas en los muros y bóvedas, destaca esta iglesia con su interior cubierto por paños agramilados y pintados con lacería, arcos mixtilíneos entrecruzados y aparejo de ladrillo, además de decoración heráldica.

Ladrillos fingidos se conservan en los arcos que forman la galería superior en la fachada del convento de San Antonio el Real en Segovia, *es la piel imprescindible sobre la que se sitúa el tatuaje del esqueleto.*<sup>10</sup> Restos de estos aparejos imitando ladrillo, recubriendo el mismo ladrillo, son descritos por la profesora M<sup>a</sup> Ángeles Jordano al analizar el actual museo de don Esteban Márquez Triguero en Córdoba, la antigua casa de la Posada del Moro, en las que aún perduran algunos fragmentos.<sup>11</sup> Otros testimonios se conservan parcialmente en ciertas edificaciones andaluzas, como podemos comprobar en la entrada del monasterio de La Rábida (Huelva), o la portada de la iglesia conventual de Santa Catalina en Aracena (Huelva).

En Extremadura encontramos esta tendencia en algunas portadas, como la de la iglesia parroquial de Palomas (Badajoz) y la de la capilla del antiguo hospital de San Miguel de Zafra (Badajoz), testigos fragmentados de lo que serían los recubrimientos en estos espacios principales del templo. En mejores condiciones se mantiene la pintura en la galería inferior del patio del palacio de los du-

En Extremadura encontramos esta tendencia en algunas portadas, como la de la iglesia parroquial de Palomas (Badajoz) y la de la capilla del antiguo hospital de San Miguel de Zafra (Badajoz), testigos fragmentados de lo que serían los recubrimientos en estos espacios principales del templo. En mejores condiciones se mantiene la pintura en la galería inferior del patio del palacio de los du-

8 PAVÓN MALDONADO, B.: *Arte Mudéjar en Castilla la Vieja y León*, Barcelona, Asociación Española de Orientalistas, 1975, p. 19.

9 LAVADO PARADINAS, P.: «Artes decorativas mudéjares en Castilla y León», en LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup>C. (coord.): *Arte Mudéjar en Aragón, León...*, op. cit., p. 124.

10 GARCÍA GIL, A.: «En torno al ladrillo de San Antonio el Real de Segovia», en RIVERA BLANCO, J. (coord.): *Actas del Congreso Internacional...*, op. cit., p. 196.

11 JORDANO BARBUÑO, M.A.: *El mudéjar en Córdoba*, Córdoba, 2002, pp. 407 y 408.



**fig. 2.** Patio de la Casa Prioral de Llerena (Badajoz). Los principios de caducidad, cambio y fragilidad están presentes en patios y fachadas mudéjares encalados. La combinación de los pilares, el juego rítmico de vanos y la reiteración ordenada de los alfiles, se intensifican por los cambios de contrastes de luces y sombras por la luz deslizante a lo largo del día en las superficies lisas blanqueadas de los quebrados elementos compositivos.

ques de Alba en Abadía (Cáceres), con arcos túmidos enmarcados en alfiz de principios del siglo XV. El aparejo fingido de Abadía se caracteriza porque sus tendeles tienen en los extremos forma apuntada, a modo de flecha, contribuyendo al mayor apuntamiento de los arcos.

Más abundantes son los testimonios de los paramentos encalados, aunque también han sido el objetivo prioritario de las últimas intervenciones restauradoras en los edificios mudéjares. Formó parte del protocolo de las realizaciones mudéjares el blanqueado de los interiores de los templos, como podemos comprobar por los documentos publicados por Pérez Boyero<sup>12</sup> sobre las propuestas arquitectónicas, enviadas por el deán de la catedral de Almería al marqués de los Vélez, para levantar iglesias dentro de un programa constructivo que, según estudios del profesor López Guzmán, unificaba formal y culturalmente los *territorios basado en la utilización del concepto de patronato Real*.<sup>13</sup> En el documento en el que se dan las instrucciones para la edificación de la iglesia de Vélez-Blanco se incluye el remate del encalado para la conclusión definitiva de la obra: *tejar la iglesia muy bien con sus alas de ladrillo, blanquear aquella de dentro e rebocalla de frente. Costará acabada la dicha yglesia dozintas e çinquenta mill mrs.*<sup>14</sup> En similares términos se redactó el documento referente a la construcción de Cuevas de Almanzora: *E blanquear la iglesia de dentro e de fuera. E poner pila de bautizar. Costa la iglesia dozintas e veynte mill mrs.*<sup>15</sup>

Sería imposible citar los cientos de ejemplos conservados en el territorio español en los que se ha seguido este sistema que ha demostrado ser tan eficaz, a la par de reunir interesantes apreciaciones estéticas.

Huelga decir que el encalado es un recurso económico que ha logrado alcanzar todos los sectores constructivos a lo largo del tiempo y que en modo alguno es exclusivo de la arquitectura mudéjar, pero también es importante señalar que su empleo presenta unas características técnicas y estéticas que fueron oportunamente utilizadas por los responsables de las edificaciones mudéjares

12 PÉREZ BOYERO, E.: «La construcción de las iglesias en el Marquesado de los Vélez», en VV. AA.: *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1995, p. 813

13 LÓPEZ GUZMÁN, R.: «El mudéjar de Granada y su proyección en América», en LACARRA DUCAY, M<sup>o</sup>C. (coord.): *Arte Mudéjar en Aragón, León...*, op. cit., p. 272.

14 PÉREZ BOYERO, E.: «La construcción de las iglesias...», op. cit., p. 813.

15 *Ibidem*: p. 814.

para intensificar algunos recursos vinculados al arte islámico, relacionados con su ideología religiosa, como ha tenido ocasión de exponer recientemente la profesora Álvaro Zamora.<sup>16</sup> Los principios de caducidad, cambio y fragilidad están presentes en numerosos patios, galerías y fachadas mudéjares encalados, en los que la combinación de los pilares, el juego rítmico de vanos y singularmente la reiteración de los alfiles y recuadros, nos remiten constantemente a los conceptos anteriormente expuestos, intensificados por los cambios de contrastes de luces y sombras producidos por la incidencia de la luz deslizando a lo largo del día en las superficies lisas blanqueadas de los quebrados elementos compositivos [fig. 2]. Son precisamente estas superficies blanqueadas las que están siendo eliminadas indiscriminadamente en las restauraciones y consolidaciones de los edificios mudéjares, desde principios del siglo XX, sin valorarse el momento de la realización y su contenido estético y cultural.

Los técnicos y responsables de la restauración son conscientes de los perjuicios materiales y formales ocasionados en el edificio con la eliminación de los recubrimientos de los materiales pero, a pesar de ello, no renuncian a la supresión de estos encalados en las superficies de las construcciones mudéjares realizadas en ladrillo. Con cierta frecuencia desaparecen los encalados en los pilares y arcos de los interiores de los templos, en las arquerías de los patios y en las fachadas creándose, como consecuencia de todo ello, un variado y complejo muestrario que cada vez confunde y mitiga más la esencia del edificio, su visión cultural, creando una nueva percepción del patrimonio mudéjar que ha educado inadecuadamente a la sociedad contemporánea que se mantiene anclada en criterios del siglo pasado y, probablemente, permanezca como identificativo del imaginario mudéjar en las generaciones futuras.

### Análisis de los materiales

Es frecuente en toda restauración el tener que sustituir algunos materiales debido al deterioro que presentan como resultado de diversos agentes o sencillamente por el paso del tiempo. El proceso es sumamente delicado al tener distinta respuesta el edificio con la incorporación de nuevos e inapropiados materiales como el cemento, hormigón, sílica o cristal. En muchas ocasiones los resultados de estas incorporaciones no son apreciables inicialmente, sino que suelen aparecer los daños tras varios años de haberse realizado la intervención. Si en lo referente a las construcciones de piedra se han realizado numerosas investigaciones referentes a su comportamiento de cara a la conservación y recuperación, no ocurre lo mismo con los realizados en ladrillo, como ha señalado el profesor Javier Rivera: *Los monumentos o bienes de interés cultural –como ahora se denominarán– erigidos en ladrillo recibirán similar consideración en cuanto a su recuperación, pero con una diferencia notable respecto a los realizados en piedra, pues mientras que en estos años se han producido importantes estudios de las diferentes clases de esta materia (granitos, calizas, areniscas, etc.), de sus componentes, de sus patologías, de los sistemas de limpieza y protección, tanto físicos como químicos, la investigación sobre el ladrillo está aún pendiente de realizar.*<sup>17</sup> Esta realidad y reivindicación la encontramos en el arquitecto don Marco Antonio Garcés: *Cuando el paciente es un edificio de ladrillo, el material original pierde importancia en los proyectos de restauración. El análisis físico o quí-*

16 ÁLVARO ZAMORA, M<sup>ª</sup>L.: «La decoración, como elemento formal primordial en el arte mudéjar», en BORRÁS GUALIS, G.M. (coord.): *Mudéjar. El legado andalusí...*, op. cit., p. 277.

17 RIVERA BLANCO, J.: «Edificios de ladrillo restaurados en el siglo XX: desde los criterios hasta el proyecto», en RIVERA BLANCO, J. (coord.): *Actas del Congreso Internacional...*, op. cit., p. 171.



*mico brilla por su ausencia, su mayor o menor alteración es poco estudiada, y el levantamiento es menos preciso que si se tratara de piedra o madera. Al igual que en las obras de planta nueva, el ladrillo es poco más que una trama en el dibujo.*<sup>18</sup> Lo cierto es que los análisis de los materiales mediante técnicas como la termoluminiscencia, espectrometría de masas y difracción o fluorescencia de Rayos X, están aportando interesante información para la restauración y conservación de los edificios de ladrillo.

Algunas de estas técnicas, como la difracción de rayos X y fluorescencia de rayos X, nos aportan datos sobre materiales y sistemas constructivos y ayudan a su conservación. Mediante la caracterización de la composición mineralógica de los ladrillos es posible establecer un intervalo de temperatura de cocción durante su fabricación, información muy útil para conocer de forma aproximada el proceso de elaboración en el mismo. Teniendo en cuenta las fases cristalinas presentes podemos establecer el rango de temperatura de cocción de la pasta, así como las posibles alteraciones propiciadas por el medio en que se encuentra. Hay que tener en cuenta que un mayor o menor desarrollo de las fases minerales va a estar condicionado por los ciclos de cocción y enfriamiento de las piezas en el horno.<sup>19</sup>

Entre los 100 y 200°C tiene lugar la deshidratación de los minerales y hasta los 500° C no se dan grandes cambios mineralógicos pero, desde esta temperatura hasta los 1000° C, que eran las temperaturas a las que se solían cocer las cerámicas en los hornos típicos de la época, se producen unas modificaciones que permiten el análisis que nos dé a conocer el grado de cocción.

Para llegar a estos resultados tendremos que saber los cambios que se producen en la composición mineralógica de los ladrillos durante su cocción, que pueden ser identificados en el proceso de difracción de rayos X. Por ello hemos recurrido a la nueva tecnología consistente en el principio físico de la técnica EDXRF (fluorescencia de rayos X dispersora de energía) que nos permite contar con una base científica que posibilite conocer algunos datos para una restauración adecuada. Podremos saber si existían diferencias técnicas en las diversas etapas del desarrollo de la arquitectura mudéjar, si se empleaban materiales diferenciados en interiores y exteriores de los edificios o si se pensó recubrir el paramento de ladrillo, y por tanto importaba la calidad del mismo.

Gracias a la colaboración desarrollada durante los últimos años en algunos proyectos de investigación entre historiadores del arte de la Universidad de Extremadura y el Instituto de Ciencias de los Materiales de la Universidad de Valencia, Unidad de Arqueometría,<sup>20</sup> hemos podido llevar a cabo el estudio de los materiales mudéjares extremeños mediante la caracterización de materiales por fluorescencia de rayos X y el análisis por difracción de rayos X que nos ha permitido analizar sistemas constructivos y componentes.<sup>21</sup> El método ofrece una serie de ventajas que recomiendan su uso al necesitarse poca cantidad de muestra para la obtención de los espectros, se trata de un

18 GARCÉS, M.A.: «Restaurar un material, restaurar un estilo», en RIVERA BLANCO, J. (coord.): *Actas del Congreso Internacional...*, op. cit., p. 210.

19 PETERS, T. / IBERG, R.: «Mineralogical changes during firing of calcium-rich brick clays», *Ceramic Bulletin*, 5, vol. 57 (1978).

20 Desde 1998 al 2003 hemos dirigido dos proyectos de investigación contando con la importante colaboración del grupo de investigación del profesor José Ferrero Calabuch, Unidad de Arqueometría ICMUV, del Instituto de Ciencia de los Materiales de la Universidad de Valencia. Entre 1998 y el año 2001 se realizó el proyecto «Aplicación de fluorescencia de Rayos X a la restauración del patrimonio artístico extremeño» (ref. IPR98A067), y en el periodo 2001-2003 «Aplicación de fluorescencia de Rayos X a la restauración de los revestimientos del patrimonio arquitectónico extremeño (ref. 2PR01A51).

21 MOGOLLÓN, P. / FERRERO, J.L. / ROLDÁN, C. / CARBALLO, J.: «Study of materials in mudejar buildings from Extremadura (Spain)», en *2003 Denver X-ray Conference*, Denver, Denver Marriott the Center, 2003.

método no destructivo y permite aproximarnos a la temperatura de cocción. Además, un análisis detallado del tipo de mineralogía que se encuentra en las inclusiones puede dar información de la materia prima utilizada en el monumento.

Mediante Difracción de rayos X<sup>22</sup> se han analizado 43 muestras de ladrillos recogidas en 23 edificios, pertenecientes a los años comprendidos desde mediados del siglo XIII hasta mediados del siglo XVI, y se han seleccionado 50 morteros de unión y de revoque.<sup>23</sup>

Los resultados de los análisis nos indican que casi todos los morteros empleados fueron morteros de cal aérea, técnica que cuenta con una prolongada tradición en nuestra cultura, con arena sílicea como agregado.<sup>24</sup> Los áridos empleados son, en todos los casos, graníticos, lo cual es lógico considerando el sustrato geológico de la zona.

En lo que a morteros se refiere, la composición del árido varía indistintamente teniendo en cuenta la procedencia del mortero, ya que la relación de proporción árido-ligante depende de si el mortero es de unión (más basto) o es un mortero de revoque interno o externo.<sup>25</sup> En unos pocos casos se han localizado como desengrasante en el ligante trozos de paja o palitos, casi siempre en construcciones tempranas, de los primeros años tras la conquista. Estos aditivos orgánicos eran utilizados en las técnicas orientales y usadas durante la Edad Media en los países de influencia islámica.

En un único caso hemos localizado un mortero mixto de cal aérea y yeso, sistema característico del arte mudéjar, en la galería alta de la Casa Prioral de Llerena (1498). En algunas otras muestras se han apreciado cantidades de yeso, pero a juzgar por los resultados de los análisis no deben considerarse morteros mixtos sino que más bien es un contaminante debido a la humedad o al azufre atmosférico.

Los resultados de la difracción de las muestras tomadas en los ladrillos de las obras realizadas en los siglos XIII y XIV, nos indican que siempre se cocieron entre los 850° y 950°. Las muestras analizadas de interiores y exteriores no ofrecen diferencias significativas al ser en todos los casos piezas de cierta calidad que alcanzaron un elevado grado de cocción.

De las muestras tomadas en los edificios del siglo XV<sup>26</sup> encontramos mayor oscilación en las temperaturas de cocción y parece que los diferentes grados estaban vinculados al lugar que ocuparía en la obra. Los destinados para la construcción de las arquerías y de los interiores de los edificios, donde estaba previsto su revoque, fueron cocidos entre los 750° y 900°, dominando las cocciones entre los 800° y 850° C, mientras que en los exteriores se utilizaron ladrillos de mayor calidad, entre 900 y 1000° C.

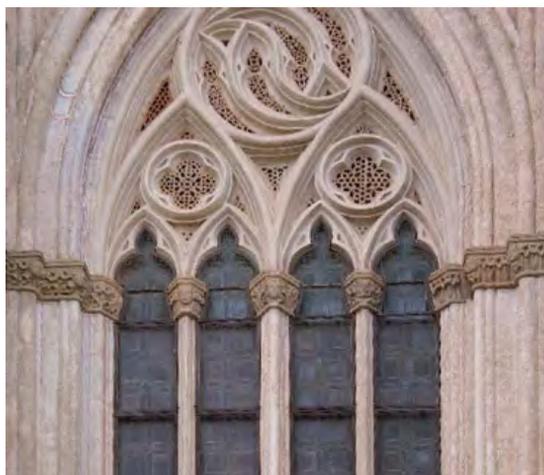
22 Para la caracterización mineralógica el equipo del profesor Ferrero utilizó un difractómetro Siemens D-500, con un generador de Rayos X con ánodo de cobre con monocromador y un detector de Si (Li). Se aplicó una intensidad de 25-30 mA, un voltaje de 40 kV. El intervalo de distancia entre planos cristalinos corresponde a los ángulos  $2\theta \in [3^\circ, 65^\circ]$ , con una adquisición de 3 segundos en cada ángulo que se obtiene al hacer girar el detector  $\Delta 2\theta = 0.04^\circ$ .

23 ROLDÁN, C. / CARBALLO, C. / MOGOLLÓN, P. / VENDRELL, M. / PARDO, M.A.: «Estudio de los materiales presentes en arquitectura mudéjar de Extremadura», *Avances en Arqueometría 2003*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004, pp. 115-119.

24 BLÄUER-BÖHM, C. / JÄGERS, E.: «Analysis and recognition of dolomitic lime mortars», *International workshop on roman wall painting: materials, techniques, analysis and conservation*, Friburgo, Institute of Mineralogy and Petrography of Fribourg University, 1997, pp. 223-235.

25 En los análisis realizados para el proyecto «Aplicación de fluorescencia de Rayos X a la restauración del patrimonio artístico extremeño», se ha obtenido que los componentes principales de los áridos de los morteros de unión son: cuarzo, plagioclasas, illita y feldespato potásico, observándose también la presencia de microclima, piroxenos y micas.

26 Se han analizado 13 muestras pertenecientes a diez edificios del siglo XV.



**fig. 3.** Monasterio de Guadalupe (Cáceres). Detalle de la tracería de la capilla de Santa Ana descubierta en las obras de restauración por el arquitecto Luis Menéndez-Pidal en la mitad del siglo XX. Las ventanas estaban tabicadas y conservaban parte de los elementos compositivos y decorativos. En la restauración el arquitecto repono el mortero de recubrimiento siguiendo el modelo de construir en Guadalupe.

En algunos casos afortunadamente aún se conserva un recubrimiento imitando ladrillo,<sup>27</sup> sistema frecuente en el mudéjar, como hemos tenido ocasión de comentar en el apartado anterior. El análisis de rayos X por reflexión total, indica que el recubrimiento rojo está hecho con un pigmento de tierra, óxido de hierro, conocido en España con el término, derivado del árabe, almágre, también llamado ocre español, que era el color preferido en la decoración islámica y el más utilizado en la pintura mudéjar.

En los edificios realizados en el siglo XVI se repiten importantes oscilaciones de temperaturas.<sup>28</sup> En los ladrillos exteriores llegaron a alcanzar los 900 y 1000° C, mientras que en los ladrillos que iban revestidos las temperaturas de cocción van de 700 a 900° C.

Como conclusión de todo ello tenemos que los ladrillos que forman la mayoría de las arquerías que definen los interiores de los templos, patios o las plazas, así como las fachadas de las viviendas extremeñas, no alcanzaron altas tem-

peraturas de cocción por lo que, en la mayor parte de los casos, se dispusieron para estar recubiertos al no contar con la suficiente resistencia como para no necesitar revestimientos protectores.

### Restauración y eliminación de los revocos

Diferentes planteamientos conservadores se siguieron en las intervenciones realizadas por los arquitectos durante la posguerra respecto a la eliminación y reposición de los revocos. Estas diversas actuaciones nos sirven para reflexionar y contrastar los resultados y el comportamiento de los edificios de ladrillo intervenidos durante más de medio siglo.

La postura seguida por Luis Menéndez-Pidal en el monasterio de Guadalupe fue la de mantener los revocos existentes y reponer los que habían desaparecido, o se encontraban en malas condiciones. En algunas de las memorias de sus proyectos de restauración nos expone las ideas en lo referente a la conservación de los revocos, manifestando que con ello persigue la continuación de un sistema constructivo tradicional de la zona. El planteamiento conservador del arquitecto es el resultado del minucioso estudio que realizó en el monumento antes de su intervención así como del

27 Se han localizado pequeñas muestras en la puerta de entrada de la capilla del hospital de San Miguel de Zafra, en la puerta del templo parroquial de Palomas y en el dintel de una casa en la plaza de San José de Badajoz.

28 Se han analizado 13 muestras pertenecientes a siete obras del siglo XVI.

**fig. 4.** Parroquia del Espíritu Santo de Cáceres. Panorámica del interior de la antigua ermita del Espíritu Santo en la que observamos el resultado de la restauración realizada por González Valcárcel. La propuesta estética expuesta por el arquitecto a mediados del siglo XX tiene como resultado la eliminación de los revocos del interior, para dejar al descubierto el ladrillo en las rosas de los arcos.



entorno territorial. Según el especialista Martínez Monedero, una de las principales obsesiones de don Luis fue la *búsqueda del estado original de la obra, deducido mediante un proceso deductivo apoyado en la investigación arqueológica e histórica*.<sup>29</sup>

En el pliego de las condiciones facultativas de la memoria de la restauración de los ventanales de la capilla de Santa Ana del monasterio de Guadalupe de 1950 [fig. 3], se especifica que la tracería de los ventanales con ladrillo aplantillado será completada siguiendo los modelos antiguos existentes, *para el enlucido y bruñido a maletín de los paramentos, según el modo de construir en Guadalupe se empleará mortero fino de cal y arena*. Similares términos utilizó en la redacción del proyecto de los ventanales del cimborrio de la iglesia: *para todas las obras se empleará ladrillo aplantillado recubierto de estuco de cal*.<sup>30</sup> La importancia otorgada por Menéndez-Pidal a los materiales y su percepción estética, a su revestimiento, se recoge en un interesante fragmento del discurso de ingreso del arquitecto en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1956, en el que destaca el valor del color en el monumento como elemento que permite dimensionar su forma y volumen y contrastarlo del conjunto que le rodea.<sup>31</sup>

La segunda opción seguida por los arquitectos, en esta primera fase de la restauración monumental en España, fue la de eliminar los recubrimientos de los edificios desapareciendo con ello, indiscriminadamente, revocos, enlucidos, yeserías y policromías. Este criterio continúa dominante en nuestros días, convirtiéndose en una práctica especialmente grave en el caso de los edificios realizados en ladrillo porque, al desaparecer de los muros el enlucido, al eliminar su epidermis, se permite que diversos agentes externos actúen negativamente en los materiales, aumentando el riesgo de su conservación y alterando el principio estético con el que fueron concebidos.

Para José Manuel González Valcárcel, responsable desde 1940 de la conservación monumental en la antigua Castilla la Nueva y de las provincias de Cáceres y Ávila,<sup>32</sup> los revocos son absurdos y des-

29 MARTÍNEZ MONEDERO, M.: *Las restauraciones arquitectónicas de Luis Menéndez-Pidal. La confianza de un método*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008, p. 101.

30 MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P.: *La restauración monumental durante la posguerra en Extremadura y la Dirección General de Bellas Artes 1940-1958*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2011, pp. 168-173.

31 MARTÍNEZ MONEDERO, M.: *Las restauraciones arquitectónicas...*, op. cit., p. 41.

32 Orden del 8 de mayo de 1940, publicada en el *BOE*, núm. 73 (13 de marzo de 1940), p. 1777.



**fig. 5.** Monasterio de Tentudia en Calera de León (Badajoz). Reciente imagen del claustro del monasterio santiaguista resultado de numerosas intervenciones, durante los siglos XX y XXI, en las que se optó sucesivamente por no reponer los revocos y encalado. Consecuencia de ello, es la degradación de los ladrillos y del mortero de unión al instalarse colonias de hongos y líquenes, deformando la superficie y transformando el color de la arquitectura.

figuradores y ocasionan en la obra un estado deplorable e indigno, por lo que no duda en eliminar los recubrimientos en sus numerosas intervenciones, ya sean en piedra o ladrillo. En la memoria de 1949 para la restauración de la ermita del Espíritu Santo de Cáceres, refleja claramente su planteamiento metodológico referente a este asunto [fig. 4]. Valcárcel describe el interés del edificio y la singularidad de las arquerías que configuran su espacio interior aunque, según sus palabras, *actualmente estén desfigurados por guarnecidos y encalados*, por lo que recomienda su eliminación para quedar al descubierto la fábrica de las arquerías, como podemos comprobar por los comentarios que hace en la memoria: *El estado actual es lamentable, aun cuando por sus pequeñas dimensiones y los datos existentes no es de difícil conservación, y realizando pequeñas obras de limpieza podría quedar al descubierto su fábrica de ladrillo en arquerías y pilastras...*<sup>33</sup> Valcárcel persigue con la eliminación de los revocos devolver a su estado primigenio al monumento porque, al dejar vistas las fábricas, la obra adquiere todo su valor y mérito.

Existe una tercera modalidad en las intervenciones de la primera mitad del siglo XX, que consistió en mantener la ausencia de los revocos. En el monasterio de Tentudia [fig. 5] intervino a partir de 1940 don Félix Hernández Giménez, haciéndose cargo de las obras de conservación del monasterio en la década de los cincuenta sin demasiado éxito al presentarse el conjunto en 1964 en un estado avanzado de deterioro, por lo que continuó don José Menéndez Pidal con diversas actuaciones en los años sesenta y, en 1984, se repiten trabajos de restauración<sup>34</sup> que serán recobrados en los inicios del siglo XXI.

En ninguna de las intervenciones comentadas se proyectó la recuperación de los encalados que, a juzgar por las fotografías antiguas, cubrirían las galerías del pequeño patio y de la hospedería. El lamentable estado de deterioro en el que estaba el edificio a mediados del siglo XIX como consecuencia del abandono, es descrito por Pascual Madoz y recogido en las imágenes publicadas por Mélida en el Catálogo Monumental en el primer cuarto del siglo XX, ofreciéndonos una imagen descarnada del claustro, con apenas restos perceptibles de los encalados en los arcos y pilares. El

33 MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P.: *La restauración monumental...*, op. cit., pp. 27 y 33.

34 PARDO FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>A.: *La recuperación del patrimonio arquitectónico mudéjar en la provincia de Badajoz 1980-1998*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2004, pp. 115-124.

tiempo, el abandono y la ruina se habían apoderado en la primera mitad del siglo XX del monasterio santiaguista y, en las obras emprendidas por Félix Hernández en 1955, no se incluyó como medida de saneado y conservación la reposición de los encalados en las arquerías.<sup>35</sup> Don Félix proyecta en sus memorias un programa restaurador de absoluto respeto a la integridad del monumento conservado, manteniendo sus elementos originales y los que se habían ido incorporando a lo largo del tiempo, y no dudó en reponer las partes deterioradas del teatro de Mérida incluyendo nuevos elementos y materiales,<sup>36</sup> pero no contempló reponer los encalados para la rehabilitación y conservación del conjunto mudéjar realizado en ladrillo.



fig. 6. Llerena (Badajoz). Patio del siglo XVI que forma parte del Complejo Cultural de la Merced tras las obras de remodelación efectuadas en los inicios del siglo XXI. El arquitecto se muestra dubitativo en el diseño final al mantener en el conjunto el encalado, en la mitad del patio, y descubrir el ladrillo en sectores de la otra mitad, exponiéndonos el debate restaurador planteado en la actualidad.

Estas prácticas restauradoras de la posguerra se mantuvieron a lo largo de todo el siglo XX, sucediéndose la eliminación de los encalados y revocos en los procesos restauradores de los monumentos extremeños mudéjares. Las intervenciones

realizadas en esta línea por don José Menéndez-Pidal en algunos monumentos de Llerena, como la Plaza Mayor (1969 y 1974) y el palacio del Tribunal de la Inquisición (1971),<sup>37</sup> así como la restauración de la plaza Chica de Zafra a mediados de los años setenta,<sup>38</sup> serán determinantes en las futuras intervenciones del patrimonio mudéjar extremeño al convertirse en el referente que ha dado lugar a la definición de la visión que del mudéjar tienen los arquitectos, la sociedad y la administración, constituyendo aún hoy los límites de la cultura visual en las que se incluyen las actuales propuestas restauradoras en los inicios del siglo XXI, como comprobamos por las intervenciones realizadas en la antigua enfermería del monasterio de Nuestra Sra. del Valle de Zafra, inaugurado en enero de 2007 o en diversos edificios de Llerena, como el Complejo Cultural de la Merced (inaugurado en el año 2003) [fig. 6], por citar algunos de los múltiples ejemplos en los que, siempre, se han eliminado los revocos y encalados de las superficies de los paramentos, especialmente en los que cubrían y protegían las rosas de ladrillo de los arcos.

La consecuencia de la metodología restauradora desarrollada a lo largo del siglo XX ha sido una nueva arquitectura mudéjar que remite a nuestro inconsciente modelos falseados de la realidad con la que fue concebida y que se conserva demacrada en su concepción estética y conservación técnica.

35 MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P.: *La restauración monumental...*, op. cit., pp.136-141.

36 *Ibidem*: pp. 32 y 33.

37 PARDO FERNÁNDEZ, M.A.: *Un siglo de restauración monumental en los conjuntos históricos declarados de la provincia de Badajoz* (tesis doctoral en CD), Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007, pp. 555-558 y 569.

38 PARDO FERNÁNDEZ, M.A.: *Un siglo de restauración...*, op. cit., p. 678.

# 36

**ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ**

Universidad de Sevilla

## **Mudéjar frente a Barroco**

**La Comisión  
de Monumentos  
y el patrimonio arquitectónico  
de Sevilla en 1868**

El siglo XIX fue un periodo especialmente convulso en la historia de España y de consecuencias claramente negativas para el patrimonio histórico de la nación. Los sucesivos enfrentamientos bélicos, más las diferentes leyes desamortizadoras y los vaivenes políticos, que alcanzarían uno de sus momentos decisivos en la revolución de 1868 y la proclamación de la I República, supusieron una considerable merma de la riqueza patrimonial. Al extraordinario volumen de las pérdidas se pretendió poner límite en varias ocasiones con buena voluntad, aunque con nula eficacia por la falta de la adecuada infraestructura, mediante la promulgación de normativas y diferentes medidas administrativas. Sin embargo, los intereses políticos, las implicaciones nacionalistas y religiosas que impregnaban el ordenamiento, junto al afán especulativo y de lucro de amplios sectores de la sociedad, más la ineficacia de una pragmática administración carente del suficiente conocimiento o sensibilidad hacia los temas patrimoniales, acabaron por convertir el corpus legal en papel mojado.

A pesar de que esta fue la tónica general, debe destacarse como una de las medidas positivas adoptadas a fin de evitar la pérdida patrimonial la creación, por Real Orden de 13 de junio de 1844, de las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos, surgidas a imitación de las que desde hacía algunos años operaban en Francia, pero cuyos desiguales resultados nunca alcanzaron el nivel técnico de las que le habían servido de modelo.<sup>1</sup> La falta de recursos económicos por un lado, la desigual preparación de sus integrantes y la difícil relación que mantuvieron con las autoridades locales, especialmente en momentos claves, lastraron la actuación de las Comisiones y dificultaron o impidieron el desarrollo y el éxito de sus tareas. No obstante, debe señalarse que en muchas ocasiones sus miembros supieron sobreponerse a las múltiples dificultades y dando muestras de su sentido de la responsabilidad y de su celo profesional se enfrentaron a las decisiones que contra el patrimonio histórico emprendieron las autoridades municipales, por más que sus opiniones y argumentos no fueran tenidos en cuenta. Tal es el caso que seguidamente se presenta sobre la actuación de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Sevilla en relación con la supresión de parroquias y templos decretada por el Ayuntamiento de la ciudad en octubre de 1868.<sup>2</sup>

1 Se han efectuado estudios sobre las Comisiones de Monumentos de diferentes provincias, si bien para una comprensión general de su importancia y actuación puede consultarse ORDIERES DÍAZ, I.: *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, esp. pp. 45-58.

2 Recientemente se ha publicado un documentado y riguroso estudio sobre la comisión sevillana por parte de LÓPEZ RODRÍGUEZ, R.M.: *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2011.



fig. 1. Torre. Iglesia de San Marcos, Sevilla.

Tras el pronunciamiento de Prim en Cádiz el 17 de septiembre del citado año, una Junta Revolucionaria de signo radical se hizo cargo del poder en Sevilla y dos días más tarde nombraba un nuevo ayuntamiento que tomó posesión el día 20 del citado mes. De inmediato se aprobaron drásticas medidas, ordenándose proceder al derribo de la Puerta de Triana y del Triunfo a la Santísima Trinidad, cercano a la misma.<sup>3</sup> Se inició con ello el proceso de desaparición de las puertas y murallas de la ciudad, así como las consecuentes reformas urbanísticas que llegaron a transformar radicalmente la fisonomía de la capital hispalense.<sup>4</sup> Aunque el embellecimiento de la ciudad y el ensanche de sus calles fueron los argumentos esgrimidos para justificar los derribos, la realidad es que tras ellos hubo intereses económicos, además de un evidente anticlericalismo puesto que las pretendidas reformas urbanas se proyectaron y en algunos casos se llevaron a cabo, mediante la demolición de numerosos edificios religiosos.<sup>5</sup>

Se actuó con inusitada urgencia y sin recabar la opinión de la Comisión de Monumentos, lo que determinó la rápida dimisión de uno de sus más conocidos integrantes, don Francisco Mateos Gago, quien en su larga carta de renuncia dirigida al director de la Real Academia de Bellas Artes

- 3 Da noticia de ello José María Tassara en su estudio acerca de las consecuencias de la Revolución sobre el patrimonio histórico sevillano. Se trata de una obra de obligada consulta sobre el tema. TASSARA Y GONZÁLEZ, J.M.: *Apuntes para la historia de la Revolución de Septiembre del año de 1868, en la ciudad de Sevilla*, Sevilla, Oficina Tipográfica Gironés, 1919, p. 19. Sobre el Triunfo, además pp. 67-68 (reed. de 2000, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos).
- 4 El derribo de las puertas y las reformas urbanas posteriormente emprendidas han sido estudiados por SUÁREZ GARMENDIA, J.M.: *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1986, pp. 263-307.
- 5 El Ayuntamiento actuó *más por vesanismo revolucionario que por un ilustrado espíritu de reformas y con la prisas y el sadismo propio de toda revolución*, según palabras de BANDA Y VARGAS, A. de la: «La Academia de Bellas Artes y el urbanismo sevillano en el siglo XIX», en VV. AA.: *Historia del Urbanismo Sevillano*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1972, pp. 141 y 142, respectivamente.

de San Fernando ofrece una pormenorizada relación de los lamentables acontecimientos ante los que mostraba su indignación y repulsa.<sup>6</sup> En el texto, fechado el 14 de noviembre, se lamentaba el erudito sacerdote de la supresión por orden municipal de numerosos templos de la ciudad, muchos de los cuales debían ser además derribados, cuando se trataba de *únicos modelos, según creo del arte mudéjar; esa mezcla riquísima, al par que severa, del árabe y del ojival, arte de transición que representa una de las épocas más notables en la historia de este pueblo*.<sup>7</sup> Aunque en la carta se destacaban de manera especial los pertenecientes a dicha estética, la relación de edificios a suprimir era mucho más numerosa, puesto que incluía un total de doce parroquias y veintitrés iglesias pertenecientes a conventos o exconventos, además de trece capillas.<sup>8</sup>

A ellos se refería la propia Comisión en la carta que el 7 de octubre dirigió a la Junta Provincial Revolucionaria ofreciéndole su ayuda para salvar de la piqueta *los monumentos de nuestra historia artística y literaria*, rogándole que al respecto se siguiera su consejo. Anticipaba la necesidad de preservar las tres torres *árabes que están adosadas a los templos de Santa Marina, San Marcos y Santa Catalina [fig. 1]*.<sup>9</sup> También proponía la eliminación de las construcciones a ellas agregadas por afeirlas y desnaturalizarlas, con lo que se lograría recuperar *la hermosura y gallardía que han tenido en otro tiempo y que perdieron en unas épocas de decadencias artísticas y de estrechas ideas de cultura y buen gusto*.<sup>10</sup> Este rápido testimonio del *celo* (de la Comisión) *por la conservación de los restos de la Antigüedad* expresa también la aludida creencia generalizada sobre la condición de obras musulmanas de los campanarios de los tres templos mencionados, una clasificación científicamente rechazada en el siglo XX al advertirse su origen mudéjar, por más que algunos autores hayan insistido recientemente de forma tan terca como injustificada sobre la consideración de alminares islámicos de esas y de otras torres pertenecientes a parroquias mudéjares sevillanas.<sup>11</sup> Por otra parte, al apelar a la desaparición de las construcciones agregadas a las fábr-

6 La carta la reproduce TASSARA Y GONZÁLEZ, J.M.: *Apuntes...*, *op. cit.*, pp. 22-39.

7 Véase n. 6, pp. 29-30.

8 La relación completa de los templos en LÓPEZ RODRÍGUEZ, R.M.: *La Comisión...*, *op. cit.*, p. 60.

9 Así se clasificaban en la historiografía artística de la época, siendo prueba de ello el texto de COLÓN I COLÓN, J.: *Sevilla artística*, Sevilla, Imprenta de Álvarez y Compañía, 1841, pp. 123 y 124. La misma catalogación se efectúa sobre la torre de Omnium Sanctorum en p. 126. Idéntico criterio mantenía AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Sevilla Pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cia., 1844 (reed. facsimil de 1979, Barcelona, El Albir). Las referencias a las torres de Santa Marina, San Marcos y Santa Catalina como obras *arábigas* o *sarracénicas*, aparecen en las pp. 307, 306 y 299, respectivamente. También otorga la misma clasificación a la torre de Omnium Sanctorum, véase p. 310. La consideración de alminares de las mencionadas torres y de otras correspondientes a templos medievales sevillanos es mantenida por GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, El Conservador, 1889 (reed. facsimil de 1984, Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla / Guadalquivir Ediciones). Las citas a las torres de las iglesias de San Marcos, Santa Catalina, Omnium Sanctorum, Santa Marina, San Andrés, San Martín, Santa Lucía y San Juan de la Palma aparecen en las pp. 115, 120, 124, 131, 133, 136, 139 y 143, respectivamente. Duda de la condición de obras musulmanas por las alteraciones sufridas de las torres de San Gil, San Esteban y San Isidoro. Véase pp. 140, 141 y 144, respectivamente.

10 Carta fechada el 7 de octubre de 1868 y dirigida al Presidente de la Junta Provincial Revolucionaria por el Vicepresidente de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla, don José María de Álava y Urbina. Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Archivo de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla [ACMHAS]: Sección 4ª, Generalidades, legajo 15-1. Con independencia de los indiscutibles valores artísticos de los templos mencionados, no puede olvidarse que son específicamente citados por Amador de los Ríos como genuinos representantes del mudéjar sevillano. Véase AMADOR DE LOS RÍOS, J.: «El estilo mudéjar en arquitectura», *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde 19 de junio de 1859*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1872, t. I, pp. 15-16.

11 VALOR, M. / MONTES ROMERO-CAMACHO, I.: «De mezquitas a iglesias: el Caso de Sevilla (España)», en *Religiión and Belief in Medieval Europe* (actas del Congreso Medieval Europe), Brujas, 1997, vol. 4, p. 146. Ya había rechazado Angulo en



cas de las mencionadas torres se alude a la eliminación de las incorporaciones estéticas posteriores a la medieval y a la necesidad de recuperar la imagen primitiva, es decir, la forma pristina, tal y como defendía Viollet-le-Duc, autor de cuyas teorías sobre restauración monumental también parece derivar la idea de aislar las torres de los elementos adosados a las mismas.

La Junta Provincial Revolucionaria agradeció el ofrecimiento una semana más tarde, comunicándole que se había dirigido al Ayuntamiento de la ciudad para que cuando procediese a la demolición de los edificios que pudieran *contener monumentos históricos que interesen conservar* oyese a la Comisión.<sup>12</sup> A pesar de lo que en una rápida lectura pudiera deducirse del texto de la carta, es evidente que no se hablaba de impedir la demolición de edificios, sino tan solo de proceder a recabar la opinión de la Comisión cuando hubiera que salvar algún elemento histórico existente en los edificios a derribar, algo difícil de lograr si se actuaba con la rapidez con la que se estaban llevando a cabo los derribos de las murallas y de sus puertas. De cualquier forma, es evidente que la respuesta de la Junta Provincial Revolucionaria tenía como único objeto acallar a la Comisión de Monumentos y no la de atender sus peticiones. Consciente de ello y de que los derribos de edificios proseguían, la Comisión acordó en su sesión de 3 de noviembre dirigirse al gobernador provincial instándole a que ejerciera su autoridad y obligase a oír su parecer antes de procederse a cualquier demolición, prometiéndole la rápida presentación de un informe sobre los edificios notables de la ciudad sobre los que se cernía el peligro de derribo a pesar de su mérito artístico o histórico. Para elaborar dicho informe se designó a Demetrio de los Ríos, Francisco Mateos Gago, Joaquín Bécquer y Ventura Camacho. En el acuerdo se indicaba que una copia de dicho escrito se remitiría a las Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando a fin de que conocieran el alcance de su trabajo y para que influyeran sobre las autoridades provinciales con objeto de que cumplieren con la obligación de asesorarse por la Comisión.<sup>13</sup>

Transcurridos dos días de esa reunión, la Comisión enviaba una amplia carta al gobernador quejándose del incumplimiento de la Junta Revolucionaria, puesto que ya se habían iniciado los derribos, sin que previamente se le hubiera consultado, como preceptivamente señalaba su Reglamento. Por ello solicitaba que hiciese uso de su autoridad a favor de la conservación de todo lo que pudiera tener *interés artístico o histórico* y ordenase que se le consultara antes de continuar o iniciar el proceso de derribo de edificios públicos, para lo que se ofrecía a elaborar con la mayor celeridad los informes necesarios, a fin de no impedir los trabajos que no afectasen a elementos relacionados con el arte o la historia. Respecto al texto de la carta cabe destacar que sus continuas referencias al interés artístico o histórico, ponen de manifiesto que eran ambos los criterios empleados para la valoración del patrimonio, lo cual es significativo por cuanto en aquel momento no existía una base legal para ello. De hecho, no será hasta la Restauración, con el decreto de 16 de diciembre de 1873, cuando se dicten normas para evitar la destrucción de cualquier edificio público en atención a *su mérito artístico o por su valor histórico*, conceptos ambos que serán recogidos en toda la posterior legislación española sobre el patrimonio.

La carta continúa con algunos juicios de valor sobre diversos edificios sevillanos, que se anuncian como anticipo de los posteriores informes sobre todas las iglesias y capillas suprimidas. La primera referencia es a la iglesia de San Miguel, cuyo proceso de derribo se había iniciado de-

1932 el origen islámico de las torres de las parroquias sevillanas. Véase ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV* (discurso inaugural del Año Académico de 1932 a 1933), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1932 (reed. de 1983, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, pp. 149-156).

12 ACMHAS: Sección 4ª, Generalidades, legajo 15-1, carta de 13 de octubre del presidente de la Junta Provincial Revolucionaria de Sevilla, don Antonio Aristegui, al de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos.

13 ACMHAS: Actas de la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla, Libro 2º, Sesión de 3 de noviembre de 1868.

jando al descubierto tras la eliminación de diversos elementos, caso de los altares, *su sencillez, belleza y elegancia en las proporciones*, destacando en el conjunto *su precioso ábside*.<sup>14</sup> Por ello solicitaba que se revisara el expediente de demolición y que se continuaran eliminando los añadidos para recuperar el *edificio ojival*, a la espera de que en el futuro se pudiera proceder a *una inteligente restauración... que permita a nacionales y extranjeros verlo en sus delicadas y primitivas formas*, indicando seguidamente que el edificio recuperado podría destinarse a centro educativo o a local para exposiciones. Con ello la Comisión estaba postulando nuevamente por una restauración en estilo, estimando que el edificio había sido desvirtuado por las incorporaciones posteriores *que afean y oscurecen la belleza de la primitiva construcción*.<sup>15</sup> Al pensar en la permanencia del edificio y ante la imposibilidad de devolverlo al culto religioso proponía dotarlo de uso cultural, un destino que ya cumplían otros templos o conventos suprimidos, como ocurrió con el de la Merced, que era sede del Museo Provincial. No obstante el interés de la Comisión por la iglesia de San Miguel su derribo no se paralizaría [fig. 2].

El siguiente edificio religioso por el que la Comisión de Monumentos muestra su preocupación es la iglesia del convento de Madre de Dios, *notabilísima por sus buenas proporciones y muy especialmente por su rico*



fig. 2. Derribo de la iglesia de San Miguel de Sevilla. Universidad de Sevilla, Fototeca del Laboratorio de Arte (dibujo Gumersindo Díaz, fot. Manuel Moreno).

14 Del aspecto que en ese momento ofrecía el interior del templo es testimonio una pintura firmada por Francisco Peralta en 1868, en cuya zona inferior aparece la siguiente inscripción. *Yglesia de San Miguel de Sevilla en el acto de comenzar su derribo ordenado por la Junta Provisional [sic] en el mes de octubre de 1868*. Sobre el cuadro y otras imágenes del proceso de demolición del templo, puede verse PASTOR TORRES, A.: «Dos nuevas aportaciones gráficas para el estudio de la parroquia sevillana de San Miguel», *Laboratorio de Arte*, 7 (1994), pp. 355-366.

15 ACMHAS: Sección 4ª, Generalidades, legajo 15-1, carta del 5 de noviembre de 1868 al gobernador civil de Sevilla.



y bellísimo artesanado que debe considerarse como un modelo de inestimable valía.<sup>16</sup> Desacomodaba su desmontaje y traslado a otro lugar por los irreparables daños que se le infligirían, proponiendo también dar un nuevo uso al templo. También mostraba su interés por salvar los retablos existentes en el convento de las Dueñas, recomendando su traslado al Museo Provincial.

De los restantes inmuebles incautados la Comisión llamaba la atención sobre la capilla del Seminario, es decir la que había pertenecido al Colegio de Santa María de Jesús, la universidad fundada por Maese Rodrigo Fernández de Santaella en 1506, sobre la que existía una amenaza de derribo con objeto de ampliar la calle San Gregorio, argumentando la Comisión que el problema de alineación no lo originaba la citada capilla sino la casa frontera [fig. 3]. Finalmente señalaba que *la iglesia de San Marcos y su torre morisca son bien dignas de conservarse, así como las torres de Santa Catalina y Santa Marina*, para agregar que era preciso designar más monumentos en los que *arrancar con mano inteligente todas las agregaciones hechas en periodos de decadencia y tener la honrosa satisfacción de ofrecer al mundo, en un plazo no muy lejano, las glorias del arte español en su primitivo estado de formas y dejar abierto a todas las inteligencias el gran libro de la historia escrito en los monumentos por las generaciones pasadas*.<sup>17</sup> Como reflexión final aludía a la necesidad de examinar la demolición de los edificios públicos, conforme a lo establecido en la ley municipal, que establecía la necesidad de que los acuerdos sobre dicha materia fueran aprobados por la Diputación provincial y el gobernador. Copias de esta carta se remitieron a las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes para que intercedieran ante el gobernador civil de Sevilla *a fin de conseguir con honra de nuestra patria se salven de la ruina tantas riquezas artísticas como atesora este pueblo*.

En cumplimiento de su promesa de emitir un informe de las iglesias y capillas suprimidas la Comisión remitía un nuevo escrito al gobernador civil y al alcalde de Sevilla en el que se extendía en sus apreciaciones sobre los diferentes edificios.<sup>18</sup> Comenzaba recordando que el Ayuntamiento no le había consultado sobre las demoliciones que ya se habían efectuado, recordando que emprendió la de San Miguel sin que la Comisión la hubiera previamente estudiado, insistiendo en que se trataba de un monumento *de arte románico ojival de transición* que habían desfigurado los añadidos de épocas posteriores y especialmente sus altares. Aunque en aquel momento no se había efectuado una visita a todos los edificios afectados, consideraba que los aún por reconocer no ofrecerían grandes valores monumentales, postergando para después del correspondiente estudio emitir un dictamen definitivo, lo que esperaba poder hacer en tres o cuatro días. Seguidamente hacía una reflexión sobre el significado y valor histórico de los monumentos, pasando a destacar los de carácter mudéjar por su condición de genuino y exclusivo arte patrio, conforme a una manera de pensamiento que es de clara naturaleza romántica. Señalaba que los monumentos son los más brillantes testimonios de la historia nacional y que atentar contra ellos era *echar un borrón sobre los claros timbres de un pueblo civilizado*. Manifestaba que el arte mudéjar es *testigo más que de la tolerancia religiosa y libertad de cultos de la fusión armónica y admirable de razas vencidas y vencedoras, que caminan a formar un solo pueblo, el pueblo español*. Sus monumentos son *la más genuina muestra de arte nacional único y legítimo*, pues las restantes estéticas son resultado de importaciones, por lo que atentar contra *el arte mudéjar es atentar con-*

16 Consta que la armadura del presbiterio fue concertada con los maestros Alonso del Castillo, Francisco Ramírez y Alonso Ruiz en 1564.

17 Esta última frase viene a coincidir con lo escrito por Amador de los Ríos al señalar que *Sevilla es también un libro donde puede leerse parte de esta historia*. Véase AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Sevilla Pintoresca...*, op. cit., p. 43.

18 ACMHAS: Sección 4ª, Generalidades, legajo 15-1, carta de 14 de noviembre de 1868 al gobernador civil y al alcalde de Sevilla.

fig. 3. Capilla del Colegio de Santa María de Jesús, Sevilla.



tra el arte español, sin desconocer que no hay otro arte en nuestro suelo que mejor merezca el nombre de arte patrio.<sup>19</sup>

El texto de la Comisión continuaba rechazando la posibilidad de conservar un solo edificio mudéjar, como muestra del conjunto, pues resaltaba la variedad de soluciones y la presencia o ausencia de determinadas fórmulas o elementos en los monumentos, así como se negaba a conservar piezas aisladas de los mismos, pues argumentaba que *ningún arte se explica por pormenores, sino por conjuntos, de los que los pormenores forman parte*. Mostrando su preocupación por la formación, destacaba la gran conquista que significaba el estudio de los monumentos y del arte mudéjar por parte de los investigadores españoles, por lo que resultaría una *catástrofe lastimosa* la desaparición de los mismos.

Tras este amplio preámbulo el documento pasa a efectuar la valoración de los edificios suprimidos, señalando en primer lugar los que a su criterio carecían de mérito por estar construidos en épocas de decadencia y hallarse sobrecargados algunos de ellos de hojarasca churrigueresca del más pésimo gusto. Este era el caso de las iglesias de Santiago, Santa María la Blanca y San Nicolás [fig. 4]. Respecto a la iglesia de San Luis, antiguo noviciado de la Compañía de Jesús, estimaba que era un acabado modelo de construcción, aunque de gusto *no muy esquisito*.<sup>20</sup> [fig. 5]. No consideraba monumentos importantes los conventos de la Trinidad y de Capuchinos, si bien conside-

19 Estas ideas están presentes en el discurso de José Amador de los Ríos anteriormente citado. Véase n. 9, esp. pp. 4, 22, 33 y 40. Sobre el mencionado discurso y sobre la figura de José Amador de los Ríos puede consultarse ISAC, A.: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos (1846-1919)*, Granada, Diputación de Granada, 1987, pp. 55-58.

20 El texto sobre las citadas iglesias ha sido reproducido por LÓPEZ RODRÍGUEZ, R.M.: *La Comisión de Monumentos...*, op. cit., 62. Con respecto a la iglesia de Santa María la Blanca resulta muy ilustrativo de la valoración que de la misma tenían los intelectuales de la época el comentario de Amador de los Ríos, quien la describe *como revestida de ornamentos superfluos y revesados... padrón de extravíos artísticos*. Véase AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Sevilla Pintoresca...*, op. cit., pp. 306-307.



raba que debería conservarse uno por respeto a la historia. Tampoco apreciaba valor monumental en las iglesias de San Hermenegildo y de San Antonio de Padua, pues aunque reconocía que eran sólidas y de *un gusto no deprabado*, no advertía en ellas rasgos importantes para la historia del arte. Lo mismo opinaba sobre las iglesias de San Francisco de Paula, San Antonio Abad, San Pedro de Alcántara, el Santo Ángel, Pasión, San Buenaventura, Belén, San José y los Descalzos, algunas de las cuales las consideraba de pésimo gusto. Idéntico parecer tenía sobre las once capillas suprimidas, si bien indicaba que en el futuro podría precisar algo más al respecto. Sobre los conventos visitados indicaba que carecían de carácter monumental los de Santa María la Real, Santa Ana, la Asunción, San José, la Concepción, las Mínimas, San Felipe, las Dueñas y las Mercedarias. Precisaba que como el de Santa Ana se iba a destinar a escuela pública era conveniente limpiar los restos de *carácter arábigo mudéjar* que existían en el claustro principal, especialmente en el intradós de un arco, así como extraer un capitel existente en el patio pequeño para llevarlo al Museo Provincial. También reclamaba para el museo los frontales de altar de azulejería del convento de la Asunción y otros azulejos existentes en el de la Concepción. Indicaba que en San Felipe se había recogido lo que había de interés y que en el convento de las Dueñas existían dos retablos renacentistas, que junto con unos azulejos y otras piezas también deberían llevarse al Museo. Finalizaba la primera parte del escrito refiriéndose a la iglesia de San Andrés, cuyo ábside de *románico ojival* no era elemento suficiente como para considerarla monumental.

Fácilmente se puede comprobar la animadversión que la Comisión sentía por los edificios barrocos, continuando con ello unos criterios de valoración anclados en la formación académica. Más sorprendente es su negativa valoración de edificios como la iglesia de San Hermenegildo, cuya extraordinaria planta oval siempre ha suscitado la admiración, así como los templos conventuales construidos en el siglo XVII dentro de la tradición clasicista, caso de la Trinidad, San Antonio de Padua, San José, el Santo Ángel, la Asunción, San Buenaventura, San Francisco de Paula y Santa Ana, entre otros.<sup>21</sup> Sin duda la negativa opinión que sobre ellos expuso la Comisión estuvo basada en la decoración de yeserías y de pinturas, además de los retablos, que presentaban sus interiores. De hecho, la eliminación de tales elementos fue el más reiterado de sus argumentos con objeto de devolver los templos mudéjares a su imagen primitiva.

Tras las referencias a los edificios que según su criterio carecían de valor artístico y de interés histórico inicia una relación ordenada de los que según su criterio eran los más valiosos. Como primer monumento de la ciudad señala la iglesia de Omnium Sanctorum por su *carácter mudéjar perfectamente señalado y conservado*, aludiendo a su ábside, a sus portadas, a los rosetones del imahfronte y a la ventana sobre la puerta principal, destacando su torre *exornada con alharacas cortadas en ladrillo como la Giralda* y similar a las torres de Santa Catalina y San Marcos. En el interior alude al buen estado de conservación de la capilla mayor y a su techumbre, lamentando que se hubieran desfigurado sus pilares. Como segundo monumento mudéjar señala la iglesia de San Esteban por su portada principal, ábside, capilla mayor y torre, censurando la modificación que se había efectuado en la portada lateral para situar la imagen del santo titular.<sup>22</sup> Continúa aludiendo a ciertos detalles constructivos de este templo, que como ocurrió con otros de Omnium Sanctorum, aparecen dibujados en la colección de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, concluyendo que el nuevo uso del edificio como escuela pública debería contribuir a salvarlo y no a ha-

21 Los procesos constructivos de la mayor parte de los mencionados por la Comisión han sido estudiados por ARENILLAS, J.A.: *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2005.

22 Dicha operación se efectuó en 1618, año que aparece grabado en la hornacina que cobija la imagen de piedra del santo. Véase MORALES, A.J. / SANZ, M.J. / SERRERA, J.M. / VALDIVIESO, E.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981 (2ª ed. de 2004, Barcelona, Diputación de Sevilla / Fundación José Manuel Lara, t. I, p. 160).



fig. 4. Interior. Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla.

cerle perder su *antiguo carácter*, aconsejando que con tal motivo se despojase *de los aditamentos que hoy perjudican su indisputable belleza*.<sup>23</sup> Para la Comisión el tercer monumento mudéjar en importancia era la iglesia de San Marcos, que también aparecía representada en los *Monumentos Arquitectónicos*, valorándose de ella su fachada principal, torre, techumbre y otros detalles arquitectónicos, rechazando por completo la idea de conservar del edificio solo los dos primeros elementos y derribar el resto, por resultar *repugnante al sentido común estético... pues la fachada sin su edificio nada son, ni nada significan*. El cuarto lugar de la lista de monumentos corresponde a la iglesia de San Miguel, *dolorosamente destruida en su exterior y desfigurada por las agresiones de épocas pasadas*, si bien estimaba que su interior estaba mejor conservado de lo que se pensaba, calificándolo estilísticamente como *románico ojival de transición*, por ello resultaba lamentable que se estuviese derribando, añadiendo la Comisión que *sería como la más señalada*

23 Dicha colección estuvo integrada por 12 carteras con 278 láminas y apareció publicada entre 1859 y 1882 a expensas del Estado, con la inspección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La impresión fue llevada a cabo por la Calcografía Nacional y su editor fue don José Gil Dorregaray.



*muestra de amor al arte, cualquier sacrificio que todavía se hiciese por salvar este monumento.* La iglesia de Santa Catalina ocupaba el quinto lugar por su armadura y su torre, situándose a la par de ella la de Santa Marina, que también conservaba la suya y su fachada a pesar de los daños sufridos en un reciente incendio. Respecto a una propuesta sobre dejar aislada la torre de la primera, señalaba que solo sería aceptable si se lograba salvar sin deterioro alguno la techumbre de la iglesia. El texto continúa con una referencia a la capilla del colegio de Maese Rodrigo, que clasifica como algo posterior a la iglesia de San Miguel, precisando que debía salvarse para compensar el derribo de esta última, por poseer una buena techumbre y, sobre todo, por su altar que *es la joya más estimable de Sevilla en su especie.*<sup>24</sup>

Seguidamente el texto reitera el comentario sobre el extraordinario valor de la techumbre mudéjar de la iglesia de Madre de Dios, rechazando que se pudiera desmontar porque ello ocasionaría su destrucción, aludiendo a los cuatro retablos renacentistas que albergaba el templo, a una portada plateresca y a la riqueza de los zócalos de azulejos del claustro principal producto de *las industrias mudéjares.*<sup>25</sup>

Los últimos comentarios del escrito son para expresar su desacuerdo con la distribución de parroquias llevada a cabo sin tener en consideración el mérito artístico de los edificios. Lamenta que se hubieran mantenido *pésimas construcciones, padrón de ignominia de las artes, para abatir los que son los más claros monumentos de la Patria*, contraviniendo con ello el artículo 5º del decreto del gobierno provincial del 18 de octubre, sobre la supresión de conventos y en el que se ordenaba destinar a parroquias los de valor artístico. Por ello aconsejaba rectificar la aludida distribución de parroquias a fin de evitar que los altares de las iglesias suprimidas siguieran llenando *con poco provecho para el arte y para el juicio que de nosotros forman los extranjeros* las que aún conservaban su primitivo destino. También proponía sustituir *las monstruosidades artísticas* que existían en algunos templos por las piezas de calidad que se estaban recogiendo de los templos suprimidos, procurando dejar *las paredes de los templos más serenas y haciendo resplandecer su belleza* a fin de evitar su ocultación, como había ocurrido en la iglesia de San Miguel. Con un criterio más general aconsejaba eliminar de los templos *tantos borrones como en épocas fatales de ignorancia* se le añadieron, a fin de que los monumentos resplandecieran como en sus orígenes. Por último el texto muestra su confianza en que las autoridades sabrían *armonizar los intereses públicos con la salvación de todos los artísticos cuya pérdida es irreparable y de una responsabilidad inmensa para el buen nombre de la Nación.*<sup>26</sup>

De este informe se remitió copia a las Academias de la Historia y de San Fernando para que tuvieran constancia del trabajo desarrollado por la Comisión y de que la Junta Revolucionaria había procedido al derribo de monumentos sin contar con su opinión, relatando el proceso seguido en el caso de la iglesia de San Miguel. Así señalaba que el vicepresidente de la misma acudió el día 9 de noviembre en compañía del gobernador y de una comisión del Ayuntamiento para comprobar el estado del templo que se había comenzado a demoler *con precipitación inusitada* el día anterior. Todos

24 Se refiere a la ya citada capilla de Santa María de Jesús y al retablo que para la misma pintó Alejo Fernández hacia 1520. Sobre el mismo véase ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Alejo Fernández*, Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 1946, pp. 14-16.

25 Sobre estos retablos puede verse MORALES, A.J. / SANZ, M.J. / SERRERA, J.M. / VALDIVIESO, E.: *Guía artística...*, op. cit., pp. 117-119. Así mismo CALDERÓN BENJUMEA, C. / CALDERÓN BENJUMEA, J.A.: *El Real Monasterio de Madre de Dios de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2004, pp. 87-99. Los aludidos azulejos, así como otros que también enriquecían el convento, se encuentran actualmente en el Real Alcázar y en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Véase la última de las obras citadas, pp. 140-143.

26 De este escrito se remitieron copias al gobernador civil, al alcalde y al gobernador eclesiástico del arzobispado con fecha de 6 de noviembre. ACMHAS: Sección 4ª, Generalidades, legajo 15-1.

los presentes fueron conscientes del mérito del edificio, pero habida cuenta del estado del inmueble su reconstrucción resultaba excesivamente costosa, careciéndose de recursos económicos para ello, por lo que, contra la opinión del vicepresidente de la Comisión, los restantes asistentes acordaron proceder al total derribo de la iglesia.<sup>27</sup> Sigue el texto aludiendo a la falta de criterio artístico con el que se había procedido a la distribución de parroquias, señalando que las elegidas para ser derribadas eran las de más valor. Ante tal estado de cosas solicitaba a ambas corporaciones que intercedieran ante el ministro correspondiente a fin de evitar pérdidas tan lamentables.<sup>28</sup>



fig. 5. Fachada (detalle). Iglesia de San Luis, Sevilla.

Por otro lado y a fin de corregir la información difundida por la prensa local, remitió cartas a los directores de los periódicos *La Andalucía*, *Porvenir* y *Novedades*, instándoles a insertar el escrito que adjuntaba a fin de que la opinión pública conociera el verdadero proceder de la Comisión. Señalaba que había procurado mantener en pie la iglesia de San Miguel, pero que el Ayuntamiento argumentó que la falta de medios económicos para la reconstrucción dejarían durante mucho tiempo una ruina en el centro de la ciudad, por lo que decidió completar su demolición. Por otra parte, indicaba que había elaborado un informe sobre los edificios de mérito a conservar, mencionando las iglesias de *Omnium Sanctorum*, San Esteban, San Marcos, Santa Catalina, Santa Marina, la capilla del antiguo Seminario y la techumbre del convento de Madre de Dios, confiando en que su opinión fuese tenida en cuenta. Con este texto esperaba acabar la Comisión con *cualquier juicio erróneo que sobre este asunto se haya podido formar en perjuicio de su buen nombre*.<sup>29</sup>

Se cierra así uno de los episodios más complejos en la vida de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla. A pesar del empeño que puso en cumplir con su obligación de salvaguardar el patrimonio provincial, su voz y su criterio pocas veces fueron tenidos en

27 El arquitecto municipal, que estaba presente en la visita, evaluó los trabajos de restauración en 10.000 duros.

28 ACMHAS: Sección 4ª, Generalidades, legajo 15-1, escrito de 18 de noviembre de 1868.

29 *Ibidem*: escrito de 14 de noviembre de 1868.



cuenta. Problemas económicos, motivos políticos e intereses especulativos dieron al traste con su labor en pro de los monumentos sevillanos en un momento de especial efervescencia social, anticlericalismo y falta de control como fueron los meses finales de 1868. No obstante, gracias a su acérrima defensa se salvaron del derribo las iglesias de Santa Marina, Omnium Sanctorum, San Marcos, Santa Catalina, la capilla del Colegio de Santa María de Jesús y el convento de Madre de Dios, por más que los primeros sufrieran su destrucción durante la guerra civil.<sup>30</sup> Por otra parte hay que señalar que afortunadamente también se conservaron la mayor parte de los edificios que la Comisión había estimado carentes de interés histórico o artístico por tratarse de obras *construidas en época de decadencia*, caso de los templos barrocos de Santa María la Blanca y San Nicolás. Otros conjuntos que tampoco merecieron la consideración de la Comisión, caso de San Buenaventura, San Antonio de Padua, el Santo Ángel, San José y San Francisco de Paula conocieron un lento proceso de derribos que aún alcanzaría el siglo XX, quedando en pie como únicos testimonios de ellos sus respectivas iglesias. Lamentablemente de otros solo queda el recuerdo y una parte de sus objetos artísticos distribuidos por varias iglesias y museos, es el caso de los conventos de la Asunción y de las Dueñas. Pero todo ello corresponde a otros episodios en la vida de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla.

30 Para conocer el alcance de las pérdidas patrimoniales con motivo de la guerra civil es de obligada consulta el libro de HERNÁNDEZ DÍAZ, J. / SANCHO CORBACHO, A.: *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, Junta Conservadora del Tesoro Artístico, 1936.

# 37

**CARMEN MORTE GARCÍA**

Universidad de Zaragoza

**Legados testamentarios  
del conde de Peralada  
(1654-1728)**

**La tapicería  
de los Hechos de los Apóstoles  
de la iglesia de San Pablo  
de Zaragoza, las pinturas  
de la cartuja  
de la Concepción  
y otros bienes**

Guillén Manuel de Rocafull, de Rocabertí y de Anglesola, Conde de Peralada y Grande de España, entre otros títulos, hacía su testamento en Zaragoza el 7 de mayo de 1725. El manuscrito estuvo en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza<sup>1</sup> y del mismo se hicieron copias impresas en esta ciudad, en 1728, en la Imprenta de Francisco Revilla de Zaragoza.<sup>2</sup> La portada lleva un grabado xilográfico con una cartela de cueros recortados, en cuyo interior hay una calavera y dos tibias. Revilla fue el impresor oficial de la ciudad de Zaragoza y de la Inquisición en Aragón.

Escrito a mano y con tinta en el margen de la página 3 de una de las copias impresas del testamento, pone: *El conde de Peralada murió el 30 de octubre de 1728. Mi señora la condesa de Aranda murió el 16 de diciembre de 1726.*<sup>3</sup> En el testamento impreso se incluye la fe de muerte del conde ocurrida dentro de las casas comúnmente llamadas de los Gigantes, que fueron del Excelentísimo Señor Don Guillen Manuel de Rocafull, y de Rocabertí, situadas en la parroquia de Señor San Gil, en la Calle del Coso, de Zaragoza.

Al principio del documento, el testador se encomienda a la Santísima Trinidad, hace profesión de su Fe católica, invoca a Jesucristo, la Virgen y todos los santos, en especial a San Miguel, al Ángel Custodio y a los santos cuyos nombres le impusieron en su nacimiento. Menciona su pertenencia a la Orden de Calatrava y su bautismo en diciembre de 1654 en la iglesia de San Esteban de Valencia. Sigue enumerando su devoción a otros santos y pide que le amortajen con el hábito

1 El testamento se insertó en el protocolo del notario Juan Isidoro Andrés, año 1728, después de la muerte del Conde de Peralada, entre los ff. 992 y 1015, folios que han desaparecido del protocolo conservado en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [AHPZ].

2 Es un cuadernillo de 63 páginas. Hemos localizado ejemplares en España de esta impresión en diferentes archivos y bibliotecas y hemos consultado los dos ejemplares de la Biblioteca Municipal de Zaragoza, A-497/1, y A-897. Cuando citamos Testamento en las notas, nos referimos a la copia de esta Biblioteca, A-497/1.

3 Este texto manuscrito aparece sólo en la copia del testamento de la Biblioteca Municipal de Zaragoza [BMZ]: A 897, p. 3. Hay cierta diferencia entre la copia impresa A 897 y A-497/1, en las tres primeras páginas y en la última, 63. El acto público de muerte del conde de Peralada (30 de octubre de 1728) también en AHPZ: Juan Isidoro Andrés, año 1728, f. 990; en el f. 1042 los ejecutores testamentarios acuerdan llevar el corazón del conde que estaba en una urna de plata y dentro de otra de plomo, al monasterio de Montserrat (Barcelona), para que se le diera sepultura en el presbiterio de la capilla mayor, según lo dispuesto por el noble en su testamento; en el f. 1043, el mismo acuerdo con las entrañas que se deben trasportar a la capilla de la Soledad del convento de Santo Domingo de Valencia.

de la Tercera Orden de San Francisco de Asís, con el manto capitular de la Orden de Calatrava y demás insignias militares de esta orden, además de la espada (que presentaba guarnición de Milán), *que tantas veces había estado en la mano de Nuestra Señora de Montserrat*, su patrona. Pide que metan sus despojos en un sencillo ataúd, cubierto con el sayal de la orden franciscana, que en sus honras fúnebres y entierro no se haga convite ni haya música. Ordena ser inhumado en el cementerio de la Cartuja de Nuestra Señora de la Concepción, si el óbito se producía en Zaragoza o en el reino de Aragón.

Sorprende la generosidad del Conde en su testamento con donaciones a instituciones religiosas y templos, además de a sus criados, y es comprensible por no tener heredero y haber fallecido su esposa.<sup>4</sup> También es interesante su reconocimiento hacia el monarca reinante Felipe V, a quien, por haberse alojado en *mi casa de la calle del Coso, llamada comúnmente de los Gigantes*, le ofrece esta residencia para él y sus sucesores cuando estuvieran en Zaragoza.<sup>5</sup> Los legados especificados son variados. El dinero dejado era para dorar el exterior de la Santa Capilla del Monasterio de Nuestra Señora de Monserrate en Cataluña; para unas andas guarnecidas de plata destinadas a la imagen de Nuestra Señora de la Soledad del Convento de Predicadores de Valencia; para ornamentos empleados en los oficios y misas de difuntos en la Cartuja de la Concepción de Zaragoza; para continuar la fábrica de la iglesia de San Gil de Zaragoza; para el Santuario de Nuestra Señora de Rodanas (Épila); para la fábrica del templo del Pilar;<sup>6</sup> para el convento de religiosas de San Francisco de la villa de Épila; y para el convento de la Merced de Zaragoza.

Además especifica lo siguiente: *Ocho tapices de la historia del apóstol san Pablo* los deja a la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza; marcos de talla dorados al convento de Trinitarios Descalzos de Zaragoza; la pintura de Tizano del *Descendimiento de la cruz* y la joya de diamantes, a su hermana la Condesa de Aranda; una lámina de Nuestra Señora guarnecida de coral y plata, además de una escribanía de plata y un reloj de oro guarnecido de diamantes, a la Marquesa de Villaverde y Condesa de Morata; una lámina de Nuestro Redentor y una escribanía de plata, trabajada en Alemania, que remata en un lirio y puede servir de candelabro, a Juan Camargo, inquisidor General de España; dos láminas (una de San Ignacio y otra de San Francisco Javier) y un reloj *romano de repetición*, a Miguel Jerónimo Monreal, de la Compañía de Jesús; una carroza (*furlón*), sus guarniciones y una papelera de concha ornada de plata, a José Agustín de Camargo; un retrato ecuestre del rey Felipe V, a su primo, el duque de Lécera y conde de Belchite; y a sus sucesores en el Condado de Peralada les deja las pinturas de Nuestra Señora de Montserrat guarnecida de concha, ébano y oro, y otra hecha en Roma de San Pío V, adornada con bordura sobre el lienzo.<sup>7</sup>

4 El testamento de Antonia Francisca Ximénez de Urrea, de Rocafull, de Rocaberti..., hecho el 6 de mayo de 1716, en AHPZ: Juan Isidoro Andrés, 1716, ff. 247-251.

5 Testamento, pp. 24-26. Esta Casa la había mandado construir don Pedro Martínez de Luna, Conde de Morata y fue iniciada en 1551, la singular portada labrada por Guillaume Brimbez, llamaba la atención por los gigantes que la flanquean, esculturas que representan a Hércules y a Teseo. La casa la tenía entonces su hermana, Juana de Rocafull, de Rocaberti, por herencia de su marido el conde de Aranda, Dionisio, dejada en testamento (AHPZ: Jaime Félix Mezquita, 13 enero de 1693). Pertenecían al Conde de Peralada por ser heredero universal de su mujer, la condesa de Aranda, Antonia Ximénez de Urrea, testamento en AHPZ: Juan Isidoro Andrés, 6 de mayo de 1716.

6 Testamento, pp. 20-22, menciona que por muerte del Conde, Antonio Ximénez de Urrea, los estados de la Casa habían pasado a Pedro Pablo Ximénez de Urrea, a continuación alude al pleito y a todos los implicados. En otros documentos también se refiere a su devoción a la Virgen del Pilar de Zaragoza y deja dinero para que continúen las obras del nuevo templo, AHPZ: Juan Isidoro Andrés, 1725, ff. 724-725 y 730 (todo lo que obtuviera de la herencia de Alcalatén).

7 Testamento, p. 32, a continuación menciona que su tío, Juan Tomás de Rocaberti, arzobispo y virrey de Valencia, inquisidor general de España, fundó en la ciudad del Turia un colegio bajo la advocación de San Pío V y dejó el Patronato a los Condes de Peralada.

Los bienes otorgados en el testamento del Conde a favor del Mayorazgo de Albaterra, son diversos: el Jardín del Patriarca en Valencia (en la calle Alboraya),<sup>8</sup> relicarios, pinturas, la tapicería familiar, armas defensivas, jaeces de caballos, el *carrocín* que le envió el Gran Maestre, con la divisa de la cruz de San Juan, colgaduras de brocado, sobrepuestas, reposteros grandes y un dosel con las armas de Rocafull y Rocaberti.<sup>9</sup> Además, deja rentas para continuar la fábrica de la iglesia de Albaterra (Alicante) y a este templo una pintura hecha en Roma de San Pascual Bailón.<sup>10</sup>

Finalmente, hace también legados al Colegio de San Pío V de Valencia, a los ejecutores de su testamento (la arquilla con joyas depositada en el mismo archivo de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza) y al sucesor del Condado de Santa María de Formiguera, en el reino de Mallorca, las colgaduras de damasco y de brocatel, el dosel de brocado, además de alhajas.<sup>11</sup>



fig. 1. *La pesca milagrosa*, Bruselas, manufactura de Cornelius Mattens (CM), a partir del diseño de Rafael (lana, seda y oro, 5 x 4,30 m). Procedente de la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza. Museo Diocesano, Zaragoza (fot. Trinidad Velilla).

8 Testamento, pp. 32-34, cita lo referente al Condado de Albaterra desde su abuelo, Gaspar de Rocafull, Conde de Albaterra, cuyo testamento lo otorga en Madrid el 26 de octubre de 1665, ante Felipe Antonio de Montalbo, escribano de su Majestad. Menciona a su padre, Ramón de Rocafull y a su madre, Elisenda de Rocaberti.

9 Testamento, pp. 35-37, el conde de Peralada declara que su abuelo vinculó la tapicería que está en mi cuarto a los sucesores del Condado de Albaterra y cuando muera él y su hermana, el sucesor de este condado debe ser el marqués de Dos Aguas. El conde de Peralada en sus capitulaciones matrimoniales (12 de abril de 1699, AHPZ: Jaime Félix Mezquita, 1699, ff. 437-456), con su sobrina Antonia Ximénez de Urrea, ya especifica que todos esos bienes muebles, que hemos mencionado en el testamento, y que aportaba al matrimonio quedan vinculados al heredero; en otro apartado entre otros bienes menciona *bienes muebles que tiene en plata, oro, joyas, tapicerías, pinturas y otras alhajas*, ff.443-444. Su futura esposa aportaba la *casa de los gigantes en el Coso de Zaragoza, bienes muebles en plata, oro, joyas, tapicerías, pinturas y otras alhajas del conde don Dionisio, los cuales poseía la señora doña Juana, su viuda*, ff. 449-453.

10 También se refiere a la reedificación de la iglesia de Albaterra en AHPZ: Juan Ysidoro Andrés, 1727, f. 747.

11 Testamento, pp. 41-42, da otros datos en relación a estos bienes. Declara que tiene en depósito en el archivo de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza, dos mil doblones de dos escudos de oro cada uno. Deja esta cantidad para pagar los gastos del entierro, funeral y misas.

En otro testamento anterior había hecho ya donación de diferentes bienes y que ahora los vuelve a mencionar como depositados en sus respectivos lugares: cuatro vasos grandes de plata para la imagen de Nuestra Señora de la Salud de Chirivella (Valencia); una efigie de plata de San Francisco de Asís en la iglesia del convento de esta advocación situado en el Coso de Zaragoza; pinturas y relicarios en el Colegio de San Diego de Zaragoza; *el Roquete* de San Pedro Arbués con su caja de plata con reliquias, en la iglesia del convento de Santo Domingo de Zaragoza; una pila grande de plata para el agua bendita de plata en la Cartuja de la Concepción (Zaragoza); un cuadro de San Miguel en el Monasterio de Santa Fe (Zaragoza); dos fuentes grandes doradas con su heráldica para el Santo Cristo de la iglesia del Salvador de Valencia; seis candelabros de plata con sus armas para la capilla de San Vicente Ferrer y la de San Luis Beltrán, de la iglesia parroquial de San Esteban de Valencia; una imagen de plata de San Francisco de Paula y una reliquia de San Ramón guarnecida de plata, en el convento de la Victoria de Zaragoza; dinero para costear el retablo de Nuestra Señora de la Concepción del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza; el retrato de su esposa, la Condesa de Peralada y una lámina de Santa Rosa de Lima bordada en Roma, en las religiosas del convento de Santa Inés de Zaragoza, entre otros bienes.<sup>12</sup>

Por otra parte, entre las últimas voluntades del conde de Peralada, se ordena la impresión del testamento, hecho en Zaragoza el 7 de mayo de 1725. Después de haber otorgado este, el conde de Peralada hace diferentes codicilos, uno el 17 de mayo de 1725, en el que modifica lo siguiente: que las seis pinturas de su propiedad que representan el *Martirio de San Dionisio*, *El triunfo de Judit sobre Holofernes*, dos *historias de Alejandro Magno*, y otras dos del *Robo de Elena*, queden vinculadas al mayorazgo de Albalera. Estos lienzos se los había regalado el Gran Maestre de Malta, Ramón de Perellós y Rocafull, y llevaban sus armas.<sup>13</sup>

No es posible comentar aquí todas las donaciones que el conde de Peralada hizo de su patrimonio artístico y únicamente vamos a mencionar las dos más importantes.

En primer lugar nos referimos a los tapices que cita en su testamento de 1725: *Item dexo à la Iglesia Parroquial de San Pablo de Zaragoza, una Tapicería que tengo del glorioso Apóstol, compuesta de ocho paños grandes para que sirvan en su Santo templo con más propiedad que en otra parte*. No hemos podido averiguar si los actuales ocho tapices propiedad de la iglesia zaragozana de San Pablo proceden de esta donación [fig. 1].<sup>14</sup> El archivo de esta parroquia nos proporciona dos noticias que fueron dadas a conocer por Mario de la Sala Valdés (+1909), quien escribe: *En las cuentas del año 1747 que firma el obrero D. José Laborda, registró esta partida: Item por componer los paños que dio el señor Peralada, 10 libras*. El mismo autor nos informa de un acuerdo anterior tomado por la junta de la parroquia de San Pablo el 27 de diciembre de 1740: *Que se resolvió componer los paños de raz (tapices) de la historia de San Pablo y*

12 En este convento de Santa Inés, de religiosas dominicas, estaba enterrada su esposa y sus antepasados. El conde de Peralada pide que al fallecer, se recoja de su cuarto un cuadro de Ntra. Sra. del Carmen y se lleve a este convento, lo mismo que todos los ornamentos de su oratorio, además de dos cálices que se estaban haciendo con sus armas grabadas. Por otra parte, hace un convenio con Domingo Yarza, maestro de obras de Zaragoza, para reparar en el ámbito del presbiterio y crucero de la iglesia y se describen los trabajos, AHPZ: Juan Isidoro Andrés, 1727, ff. 178-186 y 257v-259.

13 Todos los codicilos se encuentran en AHPZ, protocolos del notario Juan Isidoro Andrés. El primer codicilo en el año 1725, ff. 424, 891-892; el segundo en el año 1727, ff. 941-942, matiza que como no se ha resuelto a su favor la herencia de Épila, no puede destinar lo especificado en el testamento para el santuario de Nuestra Señora de Rodanas (Épila), pero insta a los administradores que de las limosnas continúen las hospederías; el resto de lo consignado se mantiene. A la iglesia de Albalera deja relicarios e imágenes y dinero para la fábrica de este templo. El codicilo del año 1728, ff. 5-8v, reitera lo mencionado en el testamento.

14 Cuatro permanecen enrollados en la iglesia de San Pablo de Zaragoza y el mismo número se expone en el Museo Diocesano de Zaragoza.



fig. 2. *Primado de Pedro (Pasce oves meas)*, Bruselas, manufactura de Hans Mattens (HM), a partir del diseño de Rafael (lana, seda y oro, 6,57 x 4,22 m). Procedente de la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza. Museo Diocesano, Zaragoza (fot. Trinidad Velilla).

quitarlos de la nave mayor; y que en los tiempos en que no se usan, se guarden arrollados en sus palos con la mayor curiosidad, sin que puedan extraerse de la iglesia, pena de excomuni3n que tiene la parroquia.<sup>15</sup> El texto es muy ilustrativo del valor que en el siglo XVIII daban a este patrimonio y el inter3s por su conservaci3n, adem3s ya deb3an apreciar el da3o que causa a los tapices la luz natural directa, una cuesti3n primordial en la actualidad para no perder este legado textil.

De las dos noticias anteriores que la Sala tom3 del archivo parroquial de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, la primera indica que hubo una donaci3n del conde de Peralada y podr3amos pensar que pueden ser los ocho tapices legados en su testamento e identificarlos con los actuales. Referente a la segunda noticia no podemos saber si alude a las mismas obras, o a los *ocho pa3os de raz de figuras que sirven para las dos nabadas que estan delante de la capilla mayor de dicha iglesia*, ci-

15 SALA-VALD3S, M.: «La tapicer3a de la Iglesia de San Pablo», *Arte Arag3n3s*, t. 1, n3m. 2, Zaragoza (1913), pp. 17-23. El autor menciona que la restauraci3n acordada de aquellos tapices con la historia de San Pablo, tard3 treinta a3os en hacerse dado que nada se dice en el archivo de San Pablo hasta la Junta de 24 de enero de 1770, en la que se anota: *se admitieron los ocho pa3os de la historia de San Pablo que quedaron perfectamente compuestos y se mand3 componer los otros cuatro que forman la colgadura del coro*, estos cuatro no se conservan. Los primeros adornaban la nave donde se montaba el Monumento de Semana Santa.



fig. 3. *San Pablo y San Bernabé en Listra*, Bruselas, manufactura de Cornelius Mattens (CM), a partir del diseño de Rafael (lana, seda y oro, 5,15 x 4,24 m). Procedente de la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza. Museo Diocesano, Zaragoza (fot. Trinidad Velilla).

tados ya el 6 de enero de 1614 cuando el obrero de la iglesia de San Pablo de Zaragoza de ese año, recibe de su antecesor los bienes muebles de dicha iglesia [fig. 2].<sup>16</sup>

El Barón de Valdeolivos, además de conocer la copia del testamento impreso del conde de Peralada, por tener un ejemplar en el archivo familiar, menciona que la tapicería de San Pablo de Zaragoza corresponde a la donación testamentaria del noble. También escribe que el anterior propietario de estos tapices de la parroquia de San Pablo, era Ana Manrique de Lara y Martínez de Luna, Condesa de Morata, y que en 1649 vendió a Pedro Pablo Zapata, Fernández de Heredia, Urrea, conde de Aranda el palacio del Coso de Zaragoza (actual Real Audiencia), y que: *pocos años después este compró a la misma doña Ana el marquesado de la Vilueña y recayó en él el condado de Aranda, con todas las riquezas que en el palacio que estos tenían frente a San Pablo (hoy desaparecido).*<sup>17</sup>

16 AHPZ: Pablo Villanueva, 1614, f. 63v; el dato aparece recogido en : *Las Artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 A 1696*, t. I, Esperanza VELASCO DE LA PEÑA (1613-1615): <http://ifc.dpz.es>. La misma noticia de la presencia de estos ocho paños de raz colgados de las naves de la iglesia de San Pablo de Zaragoza se repite en AHPZ: Pablo Villanueva, 1616, f. 54r; 1617, f. 73v.

17 VALDEOLIVOS, Barón de: «La nobleza en Aragón», *Aragón*, 172, Zaragoza (1941), pp. 65-69; este artículo lo vuelve a publicar CASTILLO GENZOR, A.: *Heráldica aragonesa. Valdeolivos: Su vida y su obra*, Zaragoza, Artes Gráficas El Noticiero, 1955, pp. 165-183, esp. 172-176. Hemos encontrado la venta, a la que alude el Barón de Valdeolivos, del palacio de los Gigantes, del 14 de julio de 1649, en AHPZ: Ildefonso Moles, 1649, ff. 751v y ss., por el contrario no hemos hallado el inventario

Es posible que en Zaragoza hubiera más de una serie de tapices con la iconografía del apóstol San Pablo y para esta hipótesis nos basamos en el siguiente dato. Don Antonio Ximénez de Urrea, conde de Aranda, domiciliado en Zaragoza, vende a Miguel Puarraza, residente en dicha ciudad: *Primeramente ocho paños de tapicería de lana y seda de la historia de Sant Pablo en que ay docientas y veynte anas* (el 13 de febrero de 1618).<sup>18</sup> ¿Fueron estos tapices vendidos por el conde de Aranda los que más tarde fueron a parar al conde de Peralada? Recordemos que la nobleza española de los siglos XVI y XVII, fue dueña de importantes colecciones de tapices como signo de lujo y magnificencia, emulando las que tenían los reyes.

Si por las fuentes escritas no hemos podido determinar con seguridad la procedencia de los ocho tapices de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, tenemos por suerte esta tapicería que merece un estudio monográfico, si bien en este artículo únicamente podemos hacer algunas consideraciones. Se narran historias del Nuevo Testamento: 1 –La pesca milagrosa (Juan, 21, 1-8); 2 –Primado de Pedro y *Pasce oves meas* (Mateo, 16, 18-19; Juan, 21, 15-17); 3 – San Pedro y San Juan curando a un paralítico (*Hechos de los Apóstoles*, 3, 1-10);<sup>19</sup> 4 –Lapidación de San Esteban (*Hechos de los Apóstoles*, 7, 55-59); 5 –Conversión de San Pablo (*Hechos de los Apóstoles*, 9, 3-7); 6 –La Ceguera de Elimas o Conversión del procónsul Sergio Paulus (*Hechos de los Apóstoles*, 13, 6-12); 7 – San Pablo y San Bernabé en Listra (*Hechos de los Apóstoles*, 14-8-18) [fig. 3]; 8 –San Pablo predica en el Areópago de Atenas (*Hechos de los Apóstoles*, 17, 16-32). Esta serie se ha fechado hacia 1625 (pero nos parece anterior), fue tejida en la manufactura de Bruselas (BB), cuya marca aparece en el



fig. 4. Marcas de la ciudad de Bruselas, en el orillo inferior del tapiz *San Pablo y San Bernabé en Listra* (arriba) y del tapiz *Primado de Pedro* (abajo) (fot. Trinidad Velilla).

que el Barón dice posea. En el *Inventario de plata, alhajas y muebles hecho en la casa de su Excmá en Zaragoza* (palacio del Conde de Aranda), *hecho en noviembre de 1729 por el Mayordomo D. Agustín Sebastián* (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ]: Sala III, leg. 77, núm. 4), en los 53 tapices que se citan no se menciona ninguno con temas de San Pablo.

18 AHPZ, Antonio Miravete, 1618, f. 363v; *anas* es una medida de longitud que se usó en Aragón y corresponde aproximadamente a un metro. MONSERRAT, J.M.<sup>2</sup> / ABIZANDA, M.: *Los tapices de Zaragoza*, catálogo de la exposición, Zaragoza, Tipografía del Herald de Aragón, 1917, pp. 23-28; en esta publicación aparecen las medidas de las piezas de la iglesia de San Pablo, excepto las del tapiz de la *Conversión del procónsul*. La anchura es muy similar en todos entre 4,21m y 4,30m, en cambio la altura es más variable, entre 4,45m y 6,57m.

19 También se ha identificado como la *Curación del paralítico por Pablo y Bernabé*, en TORRALBA SORIANO, F.: *La insignie Iglesia de San Pablo de Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1950, pp. 40-45.

orillo inferior de los tapices, por los tejedores Cornelius Mattens (CM) y Hans Mattens (HM), cuyo monograma con sus iniciales entrelazadas figuran en el orillo derecho de seis tapices [figs. 4 y 5].<sup>20</sup>

Los campos centrales de esta serie de Zaragoza reproducen con algunas variantes los modelos de los cartones dibujados y pintados por Rafael Sanzio de *Los Hechos de los Apóstoles* (Londres, Victoria and Albert Museum), encargados por el papa León X para una serie de tapices destinados a completar la decoración de la Capilla Sixtina, tejida en Bruselas en el taller de Peter van Aelst (1515-1519).<sup>21</sup> En los marcos decorativos de las cenefas de los tapices de San Pablo de Zaragoza, se reiteran los mismos temas, excepto en los extremos de la cenefa inferior corrida. En la superior están la Paloma del Espíritu Santo y ángeles sujetando guirnaldas. En las laterales se representan las virtudes cristianas, las cardinales de pie: Templanza y Justicia (a la izquierda), Fortaleza y Prudencia (a la derecha), y en la orla inferior están las teologales sentadas en primer plano y con un fondo de paisaje: Fe, Caridad y Esperanza.<sup>22</sup> Este último grupo femenino se repite en la cenefa de corrida inferior de la serie de cuatro tapices con la *Historia de Alejandro Magno* (Monselice, Padua, Castello Rocca di Monselice), realizados en Bruselas por Cornelius Mattens hacia 1600.<sup>23</sup> Formalmente, las cenefas de caída recuerdan algunas de las creadas por Giovanni Francesco Penni para enmarcar la serie príncipe de *Los Hechos de los Apóstoles* en 1517. Las virtudes cristianas se encuentran, aunque con distinta disposición, en las cenefas del tapiz de la *Predicación de San Pablo* en el areópago de Atenas, de la serie de *Los Hechos de los Apóstoles* de la colección real española y en el paño de la *Cámara nupcial de Herse* y en el de la *Metamorfosis de Aglauro y partida de Mercurio* (c. 1570), pertenecientes a la antigua colección del duque de Lerma.<sup>24</sup>

Las alegorías de las Virtudes de los paños de *raz* que nos ocupan, se reconocen por los símbolos que les acompañan, la Templanza con el jarro vertiendo agua en una copa, la Justicia con la espada y la balanza, la Fortaleza con la columna quebrada, la Prudencia con el espejo y las serpientes, la Fe con la cruz, el cáliz con la Sagrada Forma y un libro en el pecho que sujeta con la mano izquierda (detrás de su cabeza está la luna, astro que se asocia a esta virtud) [fig. 6], la Caridad con un corazón ardiente en la mano y rodeada de cuatro niños (uno con un pájaro y otro con ramos de palma),

20 Los nombres se dan a conocer en ALBAREDA PIAZUELO, J.: «Los tapices rafaelescos de la parroquia de Zaragoza», *Seminario de Arte Aragonés*, VI, 1954, pp. 89-102. El estudio de estos tapices de San Pablo en RÁBANOS FACI, C.: *Los tapices en Aragón*, Zaragoza, Librería General, 1978, pp. 21-22 y 89-91, con bibliografía hasta esa fecha; según esta autora los tapices llevan la marca de taller en su orillo derecho, esta consiste en las iniciales CM (en los tapices núms. 1, 5 y 7, según nuestra numeración) y HM (en los núms. 2, 3 y 4, según nuestra numeración). Se reproduce esta serie de tapices, menos el de la *Conversión del procónsul Sergio Paulus*, en ABBAD RÍOS, F.: *Catálogo monumental de España*, Zaragoza, Madrid, CSIC, 1957, tomo de láminas, figs. 380-386. La autora de las fotos que publicamos ahora es Trinidad VELILLA MARÍN, a quien agradecemos sinceramente su generosidad por habérmolas proporcionado.

21 Sobre los cartones y los tapices véase el catálogo de la exposición realizada en el Victoria and Albert Museum (Londres), BROWNE, C. / EVANS, M.: *Raphael: Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, Londres, V and A Publishing, 2010, con bibliografía.

22 En la cenefa inferior además de las Virtudes aparecen en los extremos: el tiempo (reloj de arena), Adán y Eva, si bien en algunas piezas estas figuras se sustituyen por *putti* o jarrones. RÁBANOS FACI, C.: *Los tapices en Aragón*, Zaragoza, Librería General, 1978, p. 89, el identificado por la autora como un ángel con las tablas de la Ley, es la virtud de la Esperanza.

23 FORTI GRAZZINI, N.: *Gli Arazzi della Fondazione Giorgio Cini*, Venecia, Marsilio, 2003. DELMARCEL, G. / BROWN, C.: *Gli Arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento* (con colaboraciones de Nello FORTI GRAZZINI, Lucia MEONI y Stefano L'OCCASO), Milán, Skira, 2010, núms. 31-34.

24 HERRERO CARRETERO, C.: «Una rica tapicería recuperada. *Las bodas de Mercurio* del duque de Lerma y la Casa de Medinaceli», *Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de Willen de Pannemaker*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, pp. 7-46, esp., pp. 19-21, núms. 7 y 8.

la Esperanza con el ancla y lleva alas al modo que se representa en el arte italiano desde el siglo XIV. Esta última virtud tiene la mano levantada hacia lo alto y sobre su cabeza los rayos de sol, a cuyo astro se asocia como luz divina según aparece en un grabado de la escuela de Ferrara de finales del siglo XV. Además, delante de la figura hay un libro pequeño (puede aludir al Nuevo Testamento) y las tablas de la ley, que en el tapiz del *Primado de Pedro* (y en otros) tiene escrito un texto

en latín que debe corresponder a la reparación del tapiz finalizada en 1770. Son pasajes de la Biblia que tratan de conciliar el Antiguo con el Nuevo Testamento, en una de las hojas se lee: *Diliges Dominum Deum super omnia* (Deut. 6, 5; Lucas, 10, 27) y en la otra: *Diliges proximum sicut te ipsum* (Lev. 19, 18; Gálatas, 5, 14). Es un mandamiento del amor y se relaciona más con la caridad cristiana que con la esperanza. En la *Primera Epístola de San Pablo a los Corintios*, el apóstol escribe: *Ahora subsisten la fe, la esperanza y la caridad, estas tres. Pero la mayor de todas ellas es la caridad* (13, 13), quizás en base a este texto paulino se haya colocado a la Caridad en el centro del tapiz.

Es sabido que se hicieron varias series de tapices de los *Hechos de los Apóstoles* en los siglos XVI y XVII. Los tapiceros que realizaron estos *paños de raz* de San Pablo de Zaragoza, Cornelius Mattens y su posible hijo Hans (Jan) Mattens, colaboraron juntos en diversas series. Cornelius está activo en Bruselas al menos desde 1580 y Hans obtiene el privilegio de usar su monograma desde 1613. Tal vez la tapicería de Zaragoza se tejió próxima a esos años, más que a 1625 y, además de esta que nos ocupa, los Mattens realizaron otras de la misma serie. Existe un tapiz de *San Pablo en Lистра*, atribuido a Hans Mattens, que fue propiedad de Sir William Johnston (†1888) y se subastó en 2003 en Christie's de Londres,<sup>25</sup> y es casi idéntico al del mismo tema de Zaragoza. Lo mismo podemos decir de la serie conservada en Italia, en el Museo Antico de la Santa Casa de Loreto. Son diez tapices realizados a partir de los cartones de Rafael, nueve de ellos fueron realizados en Bruselas por Cornelis y Hans Mattens<sup>26</sup> entre 1620 y 1624. Si comparamos el tapiz de la *Pesca Milagrosa* de la iglesia de San Pablo de Zaragoza y el de Loreto, vemos que se tejieron copiando el mismo car-

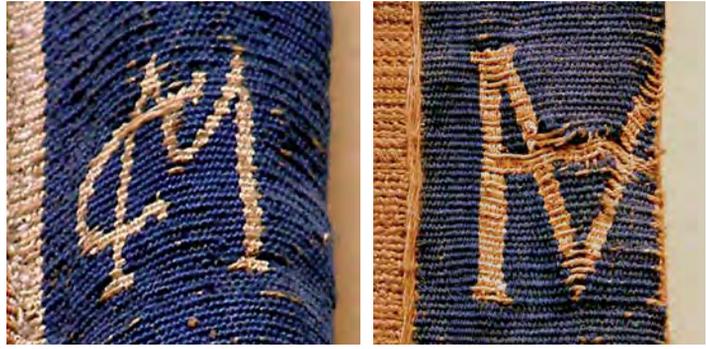


fig. 5. Monograma de Cornelius Mattens, en el orillo derecho del tapiz *San Pablo y San Bernabé en Lистра* (izda.) y de Hans Mattens en el orillo derecho del tapiz *Primado de Pedro* (dcha.) (fot. Trinidad Velilla).

25 13 de noviembre de 2003, Lote 197, subasta 6821, London; debe tratarse de un error la fecha que se da al tapiz: 1513-30, porque la cronología sería entre 1613-1630. En la subasta del 16 de noviembre de 2010, de Sotheby's, Milano, salió en el lote 137 un tapiz de la *Curación del paralítico* procedente de la colección del príncipe Giulio Torlonia, del taller de Hans Mattens y es igual al del mismo tema de la iglesia de San Pablo de Zaragoza.

26 DELMARCEL, G.: *Flemish tapestry from the 15th to the 18th century*, Nueva York, 1999, pp. 220 y 367, en esta última página se reproduce el monograma de Cornelius Mattens.

tón, incluidas las orlas. Esta homogeneidad nos lleva a pensar que debió existir un proyecto único de un pintor-cartonista, que diseñó un ciclo de cartones a partir de los modelos de Rafael, ciclo que sirvió para la serie de San Pablo de Zaragoza, la de Loreto y otras.

Sin embargo, el conde de Peralada dejó el legado más cuantioso a la *Cartuja de Nuestra Señora de la Concepción* o Cartuja Baja (a unos 6 kilómetros de Zaragoza).<sup>27</sup> En primer lugar, en el testamento del 7 de mayo de 1725, el conde de Peralada dejaba a su hermana, la condesa de Aranda, la *pintura del Ticiano del Descendimiento de la cruz de Christo Señor Nuestro*, y a la muerte de su hermana quiere que la pintura se lleve a la Cartuja de la Concepción, donde iba a ser inhumado. Es posible que el cuadro representara un *Santo Entierro*, un tema pintado por Tiziano en varias ocasiones y distintas versiones de las que se conocen numerosas réplicas.<sup>28</sup> Esta pintura, original o copia, refuerza la presencia en Aragón desde el siglo XVI de copias del pintor italiano y acaso también de algún original, obras que llegarían a través del secretario real Gonzalo Pérez y del duque de Villahermosa.<sup>29</sup> No ha sido posible saber el paradero del cuadro propiedad del conde de Peralada y tampoco de otro que se tenía por original de Leonardo da Vinci, según se hace constar el 20 de octubre de 1644 que dentro del escritorio de Vicencio Sellán, del Consejo de su Majestad, canónigo de la Seo de Zaragoza, había un *quadrillo figura de la Madre de Dios original de Leonardo Vinchi, que dicen los pintores vale mil escudos*.<sup>30</sup>

El conde de Peralada a los pocos días de hacer su testamento, aumentaba el legado a la Cartuja de Nuestra Señora de la Concepción, así el 16 de mayo de 1725 expresa su voluntad de dejar ornamentos para esta institución y ornato de la capilla del trasagrario.<sup>31</sup> Al año siguiente, mandaba a esta Cartuja dos fuentes de plata grandes valoradas por Lamberto Garro, platero de Zaragoza. Si bien, como ya debía haber decidido enterrarse en el cementerio de la misma institución y por su devoción a la orden cartujana, en 1728, el año de su muerte, vuelve a hacer nuevas disposiciones para aumentar sus legados. De este modo, el 21 de febrero menciona que cuando ocurriera su fallecimiento en el cuarto grande (salón) de la misma se colocaran las siguientes alhajas: *doce pinturas* de tamaño grande, *que representan diferentes fábulas, con marcos negros perfilados de oro; más otros seis paíes perfilados de oro que se han de poner encima de los estantes de la librería*; en la alcoba, la cama de damasco azul con alamares y bordados, con su ajuar; doce taburetes de Inglaterra; dos escritorios de concha con remates de bronce dorados y sus bufetes; catorce sillas de terciopelo carmesí guarnecidas de galones de oro y otras dos más; una mesa de madera de In-

27 Sobre esta cartuja véase BARLÉS BÀGUENA, E.: «Provincia Cataloniae», en AA. VV.: *Monasticon Cartusiense* (HOGG, J. / SCHLEGEL, G., coords. de la ed.), Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, 2006, t. IV, España, parte I, Cartuja de la Concepción, pp. 271-288 (texto), y 428-447 (planos y fotografías).

28 WETHEY, H.E.: *Titian. The Religious Paintings*, Londres, Phaidon Press, 1969, pp. 89-93, núms. 38-38.

29 Martín de Gurrea y Aragón (†1581), duque de Villahermosa, en sus *Discursos de Medallas y Antigüedades*, al mencionar el mito del Rapto de Europa, escribe: *El gran Ticiano, pintor famosísimo de nuestros tiempos, me dio en Inglaterra un quadro pintado de esta fábula, el qual, por su excelencia de la pintura y por memoria del pintor, estimo en mucho. Vid. MÉLIDA, J.R.: Noticia de la vida y escritos del muy Ilustre Señor D. Martín de Gurrea y Aragón, Duque de Villahermosa, Conde de Ribagorza*, Madrid, 1903, p. 100. Otro contacto en Aragón con las obras de Tiziano fue a través de los pintores del duque de Villahermosa, Pablo Scheppers y Rolán Moys. En la ciudad de Zaragoza (sala capitular de la Seo) y en localidades de la provincia, como en las iglesias parroquiales de las localidades de Codos y Fuentes de Ebro, se conservan sendas pinturas de *San Juan Bautista*, copias de un modelo del pintor de Pieve di Cadore; también en la sala capitular de la catedral de Jaca. Última bibliografía en FALOMIR, M.: *Tiziano. San Juan Bautista*, Madrid, 2012.

30 AHPZ: Lorenzo Moles, 1644, f. 2767v; el dato en RODRÍGUEZ BELTRÁN, M<sup>a</sup> del M.: *Documentación artística de los años 1643, 1644 y 1645*, doc. 5063, tesis de licenciatura inédita (1983), depositada en la Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza, núm. 741.

31 AHPZ: Juan Isidoro Andrés, 1725, ff. 421, 426, 602.

fig. 6. *Virtud de la Fe*, detalle de la cenefa inferior corrida del tapiz *Primado de Pedro*, manufactura de Hans Mattens (fot. Trinidad Velilla).



días; una escribanía de camino; otra mesa de nogal con cajones que *se ha de poner en la pieza antecedente a la grande y a los lados dos taburetes de Inglaterra mencionados y los otros dos con las catorce sillas de terciopelo*.<sup>32</sup>

También regala a la Cartuja un *retrato* suyo de cuerpo entero y para la sacristía tres cuadros grandes: *Cristo azotado*, de *San Jerónimo* y de *San Lorenzo*. Añade a continuación la donación de las siguientes *pinturas*: *tres países de diferentes batallas* y *en una aparece San Jorge*, *otros doce países*, *doce cuadros de caballos de diferentes naciones* y otras muchas pinturas, alhajas y ropas para colocarlas en la sacristía, hospedería o el lugar que quisieran los cartujos. Finalmente regala un paño de brocado de oro solamente para las honras de difuntos y suplica a los cartujos coloquen en el altar mayor las santas imágenes que les había enviado en diferentes ocasiones.<sup>33</sup>

El 14 de marzo de ese año 1728 revoca alguna de las disposiciones anteriores. Precisa que en el cuarto grande debían estar las *treinta y seis pinturas*: *doce países*, *ocho de caballos*, *cuatro de historias* y *doce monterías reales*. Reitera cómo se debía disponer el mobiliario de la alcoba y donaba otros *dieciséis cuadros*: *cuatro que representan los tiempos del año*, *cuatro de caballos*, *seis países*, *uno de los cinco sentidos* y *otra de historia sagrada*; y se vuelven a mencionar los muebles del 21 de febrero, si bien se añade *una lámina del Nacimiento de Nuestra Señora sobre ágata, guarnecida de ébano y bronces con esmaltes*, para colocarla en la alcoba de la cama. Finaliza el documento recordando el conde de Peralada *las muchas alaxas, pinturas y ropas de diferentes géneros* que ya había donado a la Cartuja de Nuestra Señora de la Concepción.<sup>34</sup>

El 3 de mayo de 1728, el prior Miguel Úñigo informó a la comunidad que el conde de Peralada tenía la intención de decorar un *salón* de la cartuja con muebles y otros ornamentos de su palacio. Dada la evidente suntuosidad y riqueza de estos objetos, el superior consultó con sus mon-

32 AHPZ: Juan Isidoro Andrés, 1728, ff. 154-156v.

33 AHPZ: Juan Isidoro Andrés, 1728, ff. 154-156v, hay partes del papel que han desaparecido.

34 AHPZ: Juan Isidoro Andrés, 1728, ff. 236-238.



jes si aquello les parecía procedente para un monasterio cartujano, a lo cual respondieron los conventuales que tal mobiliario podía ser adecuado para un salón en el que sólo se habrían de hospedar príncipes, dado que, además, ello era habitual en otras casas de la Orden. Consecuentemente, muy poco después, el 16 de mayo de 1728, la comunidad de la Concepción aceptó la donación del conde de Peralada. Desafortunadamente nada se conserva en la Cartuja de ese importante legado.<sup>35</sup>

35 Archivo Parroquial de Fuentes de Ebro: *Libro de las determinaciones conventuales de esta santa cartuja de la Purísima Concepción*, p. 188. Agradezco esta noticia a la Dra. Elena Barlés Báguena, procedente de su tesis doctoral inédita (1993): *Las cartujas construidas de nueva planta durante los siglos XVII y XVIII en la provincia cartujana de Cataluña: Ara Christi (Valencia), Inmaculada Concepción (Zaragoza), Nuestra señora de las Fuentes (Huesca) y Jesús Nazareno de Valdemosa (Mallorca)*, Institución Fernando el Católico / Analecta Cartusiana (en vías de edición).

38

**JOSÉ GABRIEL MOYA VALGAÑÓN**

Cuerpo Facultativo  
de Conservadores de Museos

**La iglesia de Pedroso (La Rioja)  
en el siglo XVI**

Pedroso es una pequeña villa situada en las estribaciones norte de la sierra de la Demanda, en la ladera oeste del Serradero, un poco más arriba de donde el Najerilla deja de ser río de montaña para abrirse en ancho valle.

Su iglesia parroquial, dedicada al Salvador, es una construcción de cierta importancia con aspecto más monumental que el que uno esperaría hallar en una localidad que apenas llega hoy a los cien habitantes. Se alza en medio de dos placitas del pueblo, surgidas seguramente del aprovechamiento de su antiguo cementerio medieval, que están unidas por la calle principal, antigua calle Real.

Por el exterior es un paralelepípedo rectangular con muros de mampostería cuya continuidad rompen los estribos. Al interior nos encontramos con una iglesia de tres naves a igual altura, del tipo *hallenkirche*, salón o iglesia columnaria [fig. 1].

La historia de su construcción es larga y dilatada. En 1500, el obispo de Calahorra, Juan de Ortega, visitaba personalmente la iglesia de Pedroso, redactándose la oportuna acta. Su texto nos proporciona interesantes informaciones sobre cómo era el templo por entonces, y de las obras que en él se llevaban a cabo, además de precisar otros extremos.

En esos tiempos se asienta definitivamente la costumbre de sepultarse dentro de la iglesia parroquial y no en el cementerio que la contornea. Al valorar los sitios de entierro, que un buen ingreso proporcionaban a las fábricas, se describe el espacio, con lo que nos enteramos de que el edificio principal se componía de una nave con su capilla mayor y otros tres tramos y coro alto situado sobre el último. A esta nave se había añadido una capilla dedicada a Santa Catalina, que hizo hacer el cura Martín Martínez, ya difunto, pero que no debía remontar a más de medio siglo antes, y que se había prolongado por otros dos tramos con sus arcos, probablemente abovedados como otra nave, también ocupada por coro al fondo. Además tenía un pórtico cerrado en la portada principal que se estaba haciendo y se esperaba que fuese a transformarse en nave cuando se hiciesen sus arcos.

Tal obra corría a cargo del maestro García Martínez de Lequeitio a quien se venía pagando a cuenta de la primicia desde 1498 al menos.<sup>1</sup> Debió acabarse entre marzo de 1506 y noviembre de 1507, de

1 Cuando en 1966 realicé el trabajo de campo para el estudio de este edificio con vistas a la elaboración de mi tesis doctoral no halle documentación anterior a fines del siglo XVII ni en el archivo parroquial ni en el municipal, ubicados en la casa parroquial y sacristía respectivamente. Tampoco la había en 1971 cuando recogimos los materiales para el Inventario Artístico de la provincia. Pero en 1983 aparecieron en el Archivo Diocesano de Logroño los Libros de Fábrica, prestados a algún investigador quizá, y se me dejó para transcribir el primero de ellos por José Manuel Ramírez, lo que me produjo una evidente satisfacción por corresponder a una de mis líneas de estudio predilectas. Por ello aprovecho esta ocasión para dar a conocer los datos que no tuvieron cabida en su momento en tal tesis.

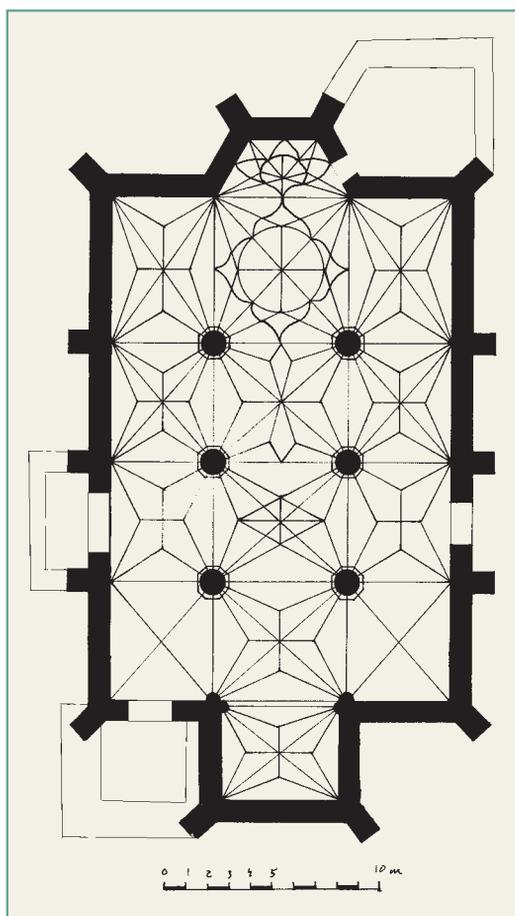


fig. 1. Planta. El Salvador de Pedroso.

acuerdo con lo que sugiere el texto de las visitas de esos años, aunque es en la correspondiente a noviembre de 1510 cuando se dice que se pagaron al cantero por la obra y portada que se hizo 95.325,5 maravedís de las primicias de los años 1501 a 1509, incluidos los 6000 que se le añadieron después de dada la sentencia.<sup>2</sup> Hemos de suponer que a esa cifra habría de añadirse la mayor parte de las primicias de 1498 a 1500 al menos y, también, que en el contrato con el cantero debía haber habido sus diferencias y de ahí la sentencia, aunque no es imposible que esta se refiriese sólo a una tasación para comprobar la bondad del trabajo. Pues había contratos en que se especificaba una cantidad, más luego una visura cuando hubiese terminado la obra, que serviría para aumentarla o disminuirla, que aumentaría o rebajaría la cantidad total, práctica que reprobaban las constituciones sinodales de Burgos ya hacia 1515<sup>3</sup> pero que en Calahorra no se establecería al parecer hasta las de don Alonso de Castilla en 1524.<sup>4</sup> De todas maneras, aunque el precio total a pagar fuese el estipulado, en principio parece que la tasación final para certificar la calidad y precio era habitual, tal y como señalan los contratos para la iglesia de Briones con Miguel de Ezquiga o la de Casalarreina con Juan de Legorreta.<sup>5</sup>

Con esa intervención de Martínez de Lequeitio no debieron conformarse los parroquianos. Algunos considerarían el conjunto surgido con la adición de una nueva

2 Archivo Diocesano de Logroño [ADL]: Fondo de Pedroso, *Libro de visitas desde 1500*, ff. 4v y 5v.

3 *Compilacion de las constituciones sinodales antiguas y nuevas del obispado de Burgos mandada hazer por el ilustrísimo señor don Yñigo López*, Alcalá de Henares: en casa de Miguel de Eguya, 5 de febrero de 1534, ff. 18v-19. Es del sínodo de don fray Pascual de Fuensanta (1497-1512).

4 *Constituciones synodales antiguas, y modernas del Obispado de Calahorra y la Calzada / reconocidas, reformadas, y aumentadas novissimamente por ... Pedro de Lepe...*, en el *Synodo Diocesano, que se celebró en la ciudad de Logroño, en el año de mil y seiscientos y noventa y ocho*. En Madrid: por Antonio González de Reyes, 1700, f. 639. Cfr. MOYA VALGAÑÓN, J.G.: *Documentos para la historia del arte del Archivo Catedral de Santo Domingo de la Calzada (1443-1563)*, Logroño, núm. 43, pp. 58-59.

5 MOYA VALGAÑÓN, J.G.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta, Tomo II. Documentos*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1980, núms. 321 y 327.

nave bastante irregular y, probablemente, esta nueva nave del sur quedaba sin abovedar y, quizá, sin excesiva seguridad. Pronto, en 1511 o 1512, se convoca a canteros para que den su opinión y en 1515 se hace otro contrato con un cantero que ya está obrando en 1516, que en 1520 ya ha acabado y del que, por fin, sabemos se llama Juan Martínez de Amutio en 1522.<sup>6</sup> Sucesivas visitas nos informan de cómo el cantero va percibiendo cantidades, en general la primicia, a cuenta de la obra que hizo que parece no se llega a terminar de pagar hasta 1547.<sup>7</sup> En la de 1524 se manda que, como la capilla está hecha y tasada, se averigüe lo recibido y no se le pague más, mientras no venga a cuenta, lo que se reitera en la de 1525.<sup>8</sup> Consecuencia de ello serán los recibos que otorga el 20 de mayo de 1527 por importe de 170.819 maravedís, en los que manifiesta no saber firmar.<sup>9</sup> Como las cantidades de la primicia no eran suficientes, se recurre a venta de viñas y piezas de la fábrica y a préstamos del concejo, de las cofradías y el hospital que paulatinamente se devolverán.<sup>10</sup> En total se le pagarían casi cuatrocientos mil maravedís, después de un pleito y nueva tasación.<sup>11</sup>

Pero después del pleito, tras el que hubo apelación, la parroquia no debió quedar muy descontenta con la actuación de Amutio, supuesto que de nuevo le encontramos obrando en la iglesia a partir de 1543.<sup>12</sup> Tal obra va a durar hasta 1555<sup>13</sup> y sería tasada en 1557 ó 1558, valorándose en 460.000 maravedís, interviniendo en ello Martín de Igarza, vecino de Nalda, probablemente de parte de Amutio,<sup>14</sup> acaso cuando este ya no existía, pues muere en febrero de 1558.<sup>15</sup> Los autos de las diversas visitas nos informan de pormenores de un cierto interés. Así, en 1548 se habla del cantero Juan de Fuenmayor, *que se llama Juan Martínez de Mutio*, en 1550 hay que ir a buscarlo a Briones y en 1551 a San Asensio.<sup>16</sup> Ello nos recuerda su actividad en las iglesias parroquiales de Fuenmayor y de Briones, conocidas por otras fuentes<sup>17</sup> y nos añade la posibilidad de su intervención en la cabecera que se quería construir por entonces en la iglesia del monasterio jerónimo de la Estrella.<sup>18</sup> También se menciona un cantero Zárate en las cuentas de 1554, probable oficial de Amutio,

6 ADL: *Libro de visitas* cit. Visita de 1512, f. 8v. Visita de 1515, f. 12v. Visita de 1516, f. 14v. Visita de 1522, f. 20. En la visita de 1520 se dice que se da la primicia, arrendada en 18.000 maravedís, a Maestre Juan cantero por la obra que hizo (f. 18v) y en la de 1521 se le llama Juan de Mutio (f. 19). El cantero parece hallarse presente al tomar las cuentas de 1522, pues se dice que se da por contento y pagado de los 54.000 más que valieron los frutos de 1519 a 1521 (f. 20).

7 *Ibidem*: fol 35v.

8 *Ibidem*: ff. 24 y 25.

9 *Ibidem*: f. 26v.

10 *Ibidem*: ff. 20, 34, 34v, 35v, 36v, 41, 42v y 43.

11 De acuerdo con lo que dicen las visitas de 1531 (f. 30) y 1537 (f. 35v), la suma total ascendió a 399.468 maravedís.

12 Al menos es el mayordomo de ese año quien efectúa la primera paga. *Libro* cit. Visitas de 1544 y 1546 ff. 42v y 44v.

13 *Ibidem*. Visita de junio de 1555, se dice gastado en cubrir las capillas (f. 62v).

14 *Ibidem*. Visita de setiembre de 1558, f. 66v. Hasta 26 de julio de 1559, tenía recibido el cantero 291.250 maravedís, quedándosele a deber 168.750 maravedís. Los 3000 pagados a Igarza por la tasación parecen cargarse a Amutio en la visita de 1559 (f. 67r-v). Aunque en los documentos aparece escrito más frecuentemente Mutio que Amutio, en esta ocasión prefiero denominar así al cantero pues Amutio se apellidan en La Rioja gentes nacidas en el siglo XX.

15 Archivo de la Real Chancillería de Valladolid [AChV]: Registro de ejecutorias, Caja 1027,32, Ejecutoria del pleito litigado por María Martínez de Gorostizaga, mujer de Juan Ortiz de Gorostizaga, con Catalina de Olabe, Mari Miguel de Olabe, Juan y Diego de Ulibarri, vecinos de la anteiglesia de Murelaga en Orduña (Vizcaya), sobre entrega de la mitad de los bienes que por inventario le corresponden de Juan Martínez de Mutio, f. 8v.

16 ADL: *Libro de visitas* cit., visitas de 1548 (f. 48v), 1551 (f. 56) y 1552 (f. 52r-v). Aquí se nos informa también de que se vende la madera de la grúa y hay que pagar los destrozos que esta causó en una pared ajena.

17 MOYA VALGAÑÓN, J.G.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en La Rioja Alta, Tomo I. Introducción*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1980, p. 98.

18 CADIÑANOS BARDECI, I.: «El Monasterio de la Estrella y Navarrete el Mudo», *Academia*, 63 (1986), pp. 261-301. ALONSO RUIZ, B.: *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Universidad de Cantabria, 2003, pp. 296-298.



encargado de la obra por entonces ante las ocupaciones del maestro en otras.<sup>19</sup> La cuestión es que las capillas o bóvedas ya están terminadas [fig. 6] y, cubierta la iglesia, se puede realizar una nueva valoración de sepulturas que llevará a cabo el visitador, bachiller Valtanás, en octubre de 1559.<sup>20</sup>

Las obras han consumido la práctica totalidad de la principal fuente de ingresos de la fábrica, la primicia, durante más de cincuenta años, de manera que debe haber años que hasta los gastos fijos de sacristán, catedrático, cera, aceite e incienso no se cubran con la primicia. No es de extrañar que casi no se lleven a cabo otras inversiones en la adecuación y ornamentación del templo. Durante el tiempo de la primera obra se paga parte de una campana.<sup>21</sup> Cuando se acaba, se hace su coro y escalera, y se arregla el altar de Santiago.<sup>22</sup> En 1516 se gasta fuerte cantidad en una capa y su cenefa y una más reducida en cajones y ventanas.<sup>23</sup> De poca monta es el gasto en madera para rehacer el coro en 1525.<sup>24</sup> Otra campana y el púlpito se hacen en 1529 y se compra un Pasionario.<sup>25</sup>

En el intervalo entre ambas obras, y cuando todavía se pagan deudas de la segunda, hay una mediana cantidad invertida en ornamentos, en arreglar el relicario y en los gastos de anexionar la ermita de Santa Teodosia.<sup>26</sup> Tan importante como la adquisición de la capa en 1516, será el concierto con el platero Alonso de Fresneda para hacer el pie de la cruz procesional, mientras es de relativa poca importancia una obra de carpintería en la torre que revelan las cuentas de 1542 y 1543.<sup>27</sup> Terminada esta fase de obras, habrá algún gasto menudo desde las cuentas de 1557 y 1558, entre los que aparecen lo destinado a una campana, reparos en la cruz de plata o asientos del coro en 1564.<sup>28</sup> Pero el panorama cambiará cuando se firme el finiquito con Martín de Arenzana, tutor de los hijos del cantero, y con el mayordomo de 1566.<sup>29</sup> A partir de entonces, y hasta 1580, se construirá una torre nueva, con intervención de Baquelua (o Huequel), se obrará en la casa de la botica en la plaza o en la ermita de Santa Teodosia, se realizarán numerosos ornamentos, algunos por Pedro del Bosque, se adquirirán libros o crismas de plata, se limpiará el retablo, se construirá el órgano y diverso mobiliario y, más adelante, sin que acabe el siglo, se harán y dorarán retablos secundarios, imágenes varias e, incluso, un cantoral, sin que falten más ornamentos del bordador Sebastián Jiménez.<sup>30</sup>

Ahora bien, si de esta segunda campaña de obras por Amutio podemos intuir que se hacen bóvedas, pues a las capillas que hace se alude en alguna ocasión, de la primera etapa de su intervención poco sabemos, pues sólo se habla de obras, aunque la visita de 1524 alude a la capilla que fue tasada, pero la cantidad a percibir es demasiado elevada para que consideremos que fue esa toda su labor.

Conviene pues analizar con algún mayor detenimiento el edificio. En la mampostería de la fachada sur se observan claramente varias líneas de recrecido, una de ellas a algo más de la mitad de su al-

19 ADL: *Libro de visitas*, cit., Visita de 1554, f. 62. Por entonces andaba ocupado no sólo en Fuenmayor y Briones, sino en Soria y, quizá, en Uruñuela y San Asensio.

20 *Ibidem*: ff. 68v-69v.

21 *Ibidem*: f. 5v.

22 *Ibidem*: f. 8.

23 *Ibidem*: f. 15v. Costó 34.280 maravedis.

24 *Ibidem*: f. 25v.

25 *Ibidem*: ff. 30-31v.

26 *Ibidem*: f. 38.

27 *Ibidem*: ff. 42v y 46v. Se firmaría en 1542 a 1543 y no se acaban de pagar hasta 1547 los 66.522 mrs. que cuesta.

28 *Ibidem*: f. 77r-v.

29 *Ibidem*: f. 89v.

30 *Ibidem: passim*, ff. 93-153v.

tura y coincidiendo con la cornisa del tejazoz de la portada. En la fachada de los pies se aprecia una a mayor altura, mientras apenas es perceptible en el último tramo de la del norte y en absoluto en la cabecera. El paño en que se inserta la portada sur tiene su haz de sillería, como los dos estribos que la flanquean, material que aparece también en los esquinazos, remate y chapados de las dos dejas del resto de los estribos y en la cornisa abiselada que remata estos y los muros, desaparecida a trechos y reemplazada por la de madera de la techumbre. También son de sillería las piezas de jambas y arco rebajado de un ingreso con esquinazo moldurado, situado a los pies y cegado hace siglos. La portada sur es abocinada, con tres arquivoltas apuntadas cuyo molduraje se prolonga por las jambas. La interior encierra un dintel con arco rebajado de ingreso y tímpano arriba con tracería de flamas. El conjunto queda enmarcado por un guardapolvo sobre ménsulas y presenta una rica decoración calada. Es a base de elementos vegetales en que predominan la vid con sus racimos y la berza, sin que falten escarola, cardo y hiedra y personajillos y animalejos reales o míticos, entre los que se puede adivinar los símbolos de los evangelistas y otros motivos alusivos al fabulario, como el caracol, el dragón, la liebre o el lobo. Esta rellena la rosca y ménsulas del guardapolvo, la faja corrida de los capiteles de las jambas, el escarzano y friso del dintel.



fig. 2. Interior hacia la cabecera. El Salvador de Pedroso.

Al interior, encontramos que las tres naves, a igual altura, vienen separadas por seis pilares cilíndricos en sillería sobre basamento octogonal moldurado en su parte superior por escocia entre dos toros y sin capitel. De ellos surgen los enjarjes de las bóvedas, aunque en la primera pa-



fig. 3. Interior hacia los pies. El Salvador de Pedroso.

reja ha habido que engruesarlos arriba de manera que tienen una cornisa anillada de la que cuelga un trozo de entablamento por su cara interna terminado abajo en una línea de bolas. Esto sugiere un error de replanteo y necesidad de dotar de apoyo a los nervios de la nave central que arranca en ellos por debajo de las laterales. Hacia los muros, los enjarjes caen en ménsulas de contorno poligonal en que se repiten las bolas como adorno. Así, la iglesia queda compartimentada en doce tramos, a cuatro por cada nave. Pero la central se prolonga con uno más para coro, cuya embocadura queda por debajo de los otros perpiños y surge también de pilares cilíndricos adosados con basa y capitel de sección poligonal en nacela entre dos verdugos.<sup>31</sup> Contrapuesta a ella está la cabecera, muy poco profunda, de tres paños en ochavo [figs. 2 y 3].

Los arcos perpiños y formeros son todos levemente apuntados, rozando el medio punto el de embocadura de la cabecera y los formeros del primer tramo, y se moliduran, como el resto de los nervios, con doble nacela.

Las bóvedas son todas de cruce-ría y relativamente simples, mostrando una progresiva complicación en su trazado de los pies a la cabecera. En las naves laterales el último tramo tiene sólo cruceros, aunque parecen rehechas tardíamente, el siguiente presenta ter-

31 Una dependencia específica para coro, lugar reservado exclusivamente a los clérigos, prolongando la nave central y salvando así por completo la unidad espacial para fieles y procesiones en este tipo de iglesia, debió ser recurso algo difundido. Muchas veces podría servir también de asiento a la torre, como debió suceder aquí para el antiguo campanario de madera. Por aquí lo hay en Miranda de Ebro y, hasta cierto punto, en Enciso, pues corresponde a la obra anterior a la iglesia salón. Fuera puede localizarse en Villasilos, Villaveta, Alaejos, Santiago de Medina de Rioseco, Pareja, Villanueva de Alcardete y Bolea.

fig. 4. Detalle de la portada sur.  
El Salvador de Pedroso.



celetes con ligaduras espinazo pero sin diagonales, como en los brazos de Santiago de Logroño y otros lugares<sup>32</sup> que, en cambio, existen en los dos primeros tramos. En la central las bóvedas del coro y anterior tramo son de terceletes pero, a partir de ahí, aparecen los combados. En el tercero, dibujan un rombo inscrito en los terceletes, como existe en Manjarrés y otros templos.<sup>33</sup> En el segundo, se trata de una estrella de seis puntas, como en la cabecera de Rodezno y en Baños de Río Tobía.<sup>34</sup> En cabecera y capilla mayor los hay curvos. En esta, forman el muy difundido cuadrifolio de conopios contrapuestos a una circunferencia en torno a la clave mayor.<sup>35</sup>

Las ventanas, todas de medio punto, pocas pistas pueden dar, pues parecen rehechas y agrandadas, habiendo perdido la probable sillería de su contorno que sólo se conserva parcialmente en una cegada a los pies y transformada en óculo. Hay una por tramo al sur, otra al norte, en el primer tramo, otra, cegada, en el testero de esa nave y una más en el testero de la mayor.

De intento prescindo de edificaciones tardías que modificaron poco el aspecto general, cuales son la sacristía al lado sur de la cabecera, la capilla Villarreal, al norte del penúltimo tramo, ambas obras del siglo XVII, y la torre, a los pies del último tramo norte, obra del siglo XVIII.<sup>36</sup>

32 En La Rioja, aparece en la Redonda de Logroño, en Leiva, en Torrecilla de Cameros, en una capilla secundaria de Santo Tomás de Arnedo y en la sacristía de Madre de Dios de Nájera.

33 Puede verse en lo más antiguo de Briones y San Martín de Ortigosa, en la Piedad de Casalarreina y en Leiva. Muy tardío en Tricio. Existe un poco por toda España y al menos desde comienzos del siglo XVI (colegiata de Torrijos 1509) hasta sus fines (parroquial de Combados hacia 1580), lo hay en catedrales como las de Tuy, Murcia o Teruel, o en la Vidaurreta de Oñate, entre otros sitios.

34 En las capillas mayores de las parroquias de San Martín de Torrecilla, Ojastro, Nalda y Zarratón es de ocho puntas, al ser de proporciones cuadradas. Es un diseño muy antiguo que aparece ya a finales del siglo XV en las catedrales de Toledo, Ávila y Palencia y frecuente en la región toledano-manchega. Acaso como reflejo suyo se utilizó en la capilla mandada construir por don Rodrigo Tenorio en Briones en 1521.

35 Esta forma en que la circunferencia es tangente a las claves de los terceletes se utiliza ya en la nave de la iglesia del colegio de Santiago de Salamanca hacia 1521-1531 y, por entonces, en el capítulo de Osera. Aparece en San Pedro de Soria y en Santa María de Begoña, terminadas después de 1570. En Haro hay una fechada en 1606, aunque, allí, la circunferencia en torno al polo queda exenta.

36 La sacristía se contrata en 1631 con Pedro de Aguilera que la inicia en 1634, aunque tardó mucho en terminarse (ADL: *Libro de visitas*, cit., ff. 245 y 247). La capilla del capitán Villarreal se construye hacia 1670 y la torre no se iniciará hasta 1711 (ADL: *Libro de Fábrica desde 1640*, ff. 225 y ss.).



Si tratamos de concordar la documentación con lo existente, concluiremos que, de la etapa constructiva de Martínez de Lequeitio, han de ser la portada principal [fig. 4] y la secundaria cegada. Quizá, también quede parte del muro sur del portal cerrado que construyó y no es imposible que corresponda a su actividad el tramo de coro. El tipo de capitel y basamento de sus apoyos está muy próximo a los de otras obras de alrededor de 1500 desde las iglesias de Treviana, Ojacastro y Cellorigo a la de San Miguel de Préjano o la cabecera de Santa Coloma, como sucede con la portada respecto a las primeras. Por cierto que esta parece lo suficientemente cerca de la de San Martín de Nieva como para atribuirle al mismo Martínez de Lequeitio, del que nada más sé, aunque no es imposible pueda identificarse con el maestro García que intervendrá antes de 1530 en la iglesia de San Millán de la Cogolla.<sup>37</sup>

Así que es muy posible que a Juan Martínez de Mutio haya de atribuírsele el alzado total de los muros y pilares en su campaña. Probablemente también cerrar las bóvedas de esa capilla de los pies y del último tramo. Los cuatrocientos mil maravedís en que se valora tal obra casarían bien con algún otro precio coetáneo.<sup>38</sup> A la tercera correspondería el abovedado de las otras nueve capillas y testero, que asimismo parecen ajustarse en costo con otras obras próximas a 1544, como la de Santa Coloma.<sup>39</sup>

Pero nos debemos plantear y vamos a tener éxito muy relativo sobre quién da las trazas para tal obra y por qué se elige el modelo de tres naves a igual altura.

De Juan Martínez sabemos que era capaz de dar trazas y condiciones, como lo demuestran las de Santa Coloma, pero ha de recordarse que se dice en 1527 que no sabe firmar. Y se hace muy cuesta arriba considerar que un iletrado sea capaz de realizar los cálculos y dibujos necesarios para elaborar una traza. Pero es que, con casi total seguridad, las obras de esa segunda etapa fueron dirigidas por su padre, cantero también y con el mismo nombre.<sup>40</sup> Y de ahí el cierto arcaísmo de pilares y algunas bóvedas.

En cuanto a García Martínez nada sabemos de él, aunque si fue el encargado hacia 1504 de iniciar la iglesia de San Millán de la Cogolla, podríamos considerarlo. Pues durante su actividad ya en 1500 se barajaba la posibilidad de que el templo fuera de tres naves y eso ya nos lleva al segundo interrogante.

Pedroso en esos tiempos quizá era ya un centro de relativa importancia en la producción y comercio de lanas y paños, como sugiere las referencias al tendido de ello en el cementerio y torre o a los batanes, que se documenta más adelante mejor,<sup>41</sup> más productivo que el vino o los cereales

37 MOYA VALGAÑÓN, J.G.: «La iglesia de San Millán de la Cogolla de Yusou», en *Los monasterios de San Millán de la Cogolla. Actas de las VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 73-96, esp. p. 81.

38 Los novecientos mil del concierto con Ezquioga (o Ybargüen) por las nueve capillas delanteras de Briones o los doscientos cuatro mil en que se ajusta con Legorreta la capilla mayor de Casalarreina con sus brazos y ochavo (MOYA VALGAÑÓN, J.G.: *Arquitectura*, cit., II, núms. 321 y 327).

39 Por ejemplo la evaluación de las condiciones dadas por el propio Amutio hacia 1532 para completar la iglesia de Santa Coloma hacia 1537 o la tasación en 1546 de la reforma realizada en la de Bezares por Martín Ibáñez de Mutio (*Ibidem*: núms. 330 y 334).

40 AChV: Ejecutoria del pleito litigado por María Martínez de Gorostizaga cit., f. 25.

41 ADL: *Libro de visitas* cit. Visitas de 1510 y 1562, ff. 6 v. y 73 v. Referencias a esas actividades pueden verse en BRUMONT, F.: «La Rioja en el siglo XVI», *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja: Logroño, 2-4 de octubre de 1985, Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja: Logroño, 2-4 de octubre de 1985*, vol. 2, 1986, pp. 11-70. *Idem*: «La laine dans la région de Nájera (Deuxième moitié du XVI<sup>e</sup>. Siècle)», en EIRAS ROEL, A. (ed.): *Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada. La Documentación Notarial y la Historia*, Santiago de Compostela, 1984, pp. 317-322. BRUMONT, F. / IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, S.: «Una economía diversificada y en expansión», *Historia de la ciudad de Logroño*, vol. 3, *Edad Moderna*, Ibercaja / Ayuntamiento de Logroño, 1994, pp. 129-162. DIAGO HERNANDO, M.: «El papel de la lana en las rela-



fig. 5. Cabecera. El Salvador de Pedroso.

que se recolectaban. A mediados de siglo, su población andaba alrededor de los doscientos cincuenta vecinos y la primicia, que al iniciarse la centuria apenas rebasaba los 9000 maravedís, era de 18.500. Poco comparado con las grandes villas de la ribera del Ebro,<sup>42</sup> pero bastante más que las de pequeñas localidades del obispado serranas, como Terroba, o del llano, como Herramelluri.<sup>43</sup>

La comparación con las iglesias parroquiales de Haro o Briones obvia pues, naturalmente, son de dimensiones que doblan a la de Pedroso. Pero dos localidades no muy alejadas y de más escasos medios, Bezares y Camprovín, levantaron iglesias de tres naves a igual altura, aunque algo más chicas que la nuestra. Y en otras dos muy próximas, cuyas jurisdicciones colindaban ya entonces y que, como las anteriores, eran también de abadengo, aunque no en lo espiritual además, como ellas, se construyeron asimismo. Me refiero a Anguiano, del abad de Valvanera, y a Torrecilla de Cameros, del abad de Nájera como Pedroso y las otras dos. Todas cuatro son de tres tramos, pero me referiré sobre todo a las dos últimas, aunque las cuatro presentan pilares cilíndricos separando

ciones económicas entre Soria y las villas pañeras cameranas en los Siglos XVI y XVII», *Berceo*, 138 (2000), pp. 61-90. De uno de estos tratantes, Pedro González, que vende el cobre para una campana en 153, hay algún pleito sobre deudas y lanas en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

42 Por poner ejemplos con iglesias salón, la de Haro ascendía a 80.000 en 1512, la de Briones a 60.000 en 1521.

43 Terroba 4500 en 1510 y menos de 1513 a 1517. Herramelluri 5600 en 1502.



las naves, ochavados en Bezares. Los muros de mampostería, con algo de sillería, reciben los empujes de las bóvedas de crucería y junto con cuatro pilares. Las fuentes que manejo sobre su población y riqueza me sugieren que las dos últimas eran lugares de mayor importancia económica en la ganadería y trato lanar. Probablemente también en el monte.<sup>44</sup> Además de San Andrés, en Anguiano había otra parroquia de menor importancia, San Pedro, en el barrio de Cuevas, con la que había que repartir, mientras la cifra torrecillana era sólo para San Martín, pues las dos otras parroquias tenían su fábrica independiente, aunque bastante menor.

No es de extrañar que ambas tengan mayor superficie, aunque no cuenten más que con tres tramos, pareciendo como si el plan original estuviera inacabado por falta de terreno en el casco urbano y dificultad del terreno, en más acusado desnivel que el de Pedroso.<sup>45</sup>

De modelo no debió servir la de Anguiano, pues sus apoyos parecen mucho más modernos, con basamentos redondos de molduraje clasicizante, y todavía estaba en obra a comienzos del siglo XVII. Los pilares de Torrecilla, en cambio, son de basamento ochavado con nacela, como los de Pedroso, y alguna crucería sin diagonales coincide, utilizándose sistemáticamente las de combinados rectos con estrellas de ocho puntas. Pero de su construcción sólo sé que debía estar terminada y acabada de pagar antes de 1569, pues para nada se alude a ello en las primeras cuentas de obra conservadas que son de ese año. Alguna vez he considerado la posibilidad de que en su terminación interviniera maestro Sancho hacia 1550,<sup>46</sup> aunque es fecha muy tardía para su inicio que habría de colocarse mejor hacia 1520. Pero de si esta influyó en aquella o viceversa, ninguna fuente nos informa. La de Camprovin se debió iniciar entonces también, con los basamentos del tipo descrito en Torrecilla, pero se obraría en lo fundamental mucho más adelante y el repartimiento es muy distinto al de Pedroso, que guarda similitud con el de Torrecilla, al menos en la relación proporcional de las naves laterales respecto a la central. Aquí los condicionantes del solar obligaron a prescindir del ochavo de cabecera de modo que su capilla mayor, estrictamente cuadrada, destaca levemente su testero plano al exterior respecto a los de las laterales [fig. 5].

Y ya que hablamos de repartimiento o distribución de espacios, parece como si para la traza de El Salvador de Pedroso se hubiese partido de la anchura, acaso también de la longitud, de la iglesia preexistente. Si consideramos que tal anchura era de 6,40 metros, anchura coincidente o aproximada de las iglesitas románicas conservadas en el territorio,<sup>47</sup> y sobre ella construimos un triángulo equilátero, la altura de este nos da la longitud de cada uno de los tres tramos y su lado el cuadrado de la capilla mayor, mientras la mitad de la diagonal de cada rectángulo así construido viene a ser la anchura de la nave lateral, aunque a estas parece haberseles dado alguna mayor latitud, de modo que guardasen proporción sexquitercia (4/3) respecto a la central. En resumen, se

44 Me refiero al *Libro de visita del Licenciado Martín Gil*, Introducción, transcripción y notas de Pablo Díaz Bodegas, Logroño, 1998, y a la *Relación del corregidor de Logroño sobre los pueblos y vasallos de monasterios* (Archivo General de Simancas: Diversos de Castilla, leg. 47, 31). Para Anguiano da este 450 vecinos, para Torrecilla 500, para Pedroso 250, para Camprovin 150, para Bezares 60. En el Libro de Martín Gil se dice de Pedroso 200, de Torrecilla 400 y de Anguiano 400, siendo las primicias de este 24.000 y de aquel 30.000.

45 San Andrés de Anguiano tiene 23,5 m de ancho (84 pies), aproximándose a las del llano (Redonda de Logroño, 23,8; Asunción de Fuenmayor, 24,55; Asunción de Briones, 25,9). San Martín de Torrecilla tiene 19,20 m de ancho (69 pies), latitud similar a Santa María de la Estrella de Enciso 19 metros, o a la de San Cosme y Damián de Arnedo 19. La de Camprovin es de 16,4 m de ancho, pero más corta, y lo es más todavía la de Bezares, 15.

46 MOYA VALGAÑÓN, J.G.: *Arquitectura*, cit. II, núm. 98.

47 El Salvador de Tirgo 6,40 m (23 pies), San Cristóbal de Canales 6,40 m, Santa María de Junquera en Treviana 6,25 m (22 pies), San Julián de Castilseco 6,30 m (22,5 pies), Santa María de Ochánduri 6,60 m (23,5 pies), Santa María de Ledesma 6,90 m (24,7 pies), San Román de Villaseca 7 m (25 pies).



fig. 6. Bóvedas de capilla mayor. El Salvador de Pedroso.

han utilizado para la traza procedimientos de base empírica medieval, sirviendo para ello de unidad la anchura de una posible nave románica anterior.<sup>48</sup>

Hemos de suponer que las relaciones de Torrecilla y Pedroso a través del Serradero serían frecuentes, como lo debían ser con Nájera y con Logroño. Ahora bien de quién surgió la idea, si de alguno de los clérigos como los Juan Martínez (1500) que son curas o el Martín Ibáñez (1528), si de algún asiduo visitante de otros lugares, es algo que no puedo saber en el estado actual de conocimientos.

Lo que sí se puede afirmar es que el edificio en cuestión guarda muchas concomitancias con otras obras de la comarca najerense en que interviene Juan Martínez de Amutio hijo, entre otras en la utilización sistemática de pilares redondos sin encapitelado, seguramente anteriores a su actuación. Su nombre está asociado a las obras de las iglesias de San Millán de la Cogolla, Camprovin, Arenzana de Abajo, Fuenmayor, Uruñuela<sup>49</sup> y, quizá, la misma de San Andrés de Anguiano en que presumo trabajó su cuñado Juan Pérez de Solarte.<sup>50</sup>

48 Sobre cuestiones de planeamiento y trazado de iglesias de esta época puede verse: MORENA, A. de la: «Iglesias columnarias con bóvedas de crucería en la provincia de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1972, pp. 105-113. IPIENS MARTÍNEZ, E.: «La construcción de la iglesia de Albalate de Zorita (Guadalajara), con trazos de Alonso de Covarrubias», *Archivo español de arte*, 225 (1984), pp. 96-108. MERINO DE CÁCERES, J.M.: «Metrología y simetría en las catedrales de Castilla y León», en NAVASCUÉS, P. (ed.): *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura*, Cultural Santa Teresa, Diputación de Ávila, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 9-52. MERINO DE CÁCERES, J.M.: *Metrología y composición en las catedrales españolas*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa / Papeles de Arquitectura Española, 2000. ESTEBAN LORENTE, J.F.: «El control del espacio arquitectónico en las iglesias-salón españolas. Algunos ejemplos», en LACARRA DUCAY, M.C. (coord.): *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 85-114.

49 AChV: Ejecutoria del pleito litigado por María Martínez de Gorostizaga, cit., f. 18.

50 El tipo de pilares cilíndricos lisos, sin entablamento, no es exclusivo de La Rioja. En Alarcón (Cuenca), San Vicente de Vitoria, Jemein de Marquina o Gauzteguiz de Arteaga y Trucios, por ejemplo, hay pilares de ese tipo. Lo que sí parecen es señalar una cronología anterior a 1540. Sobre iglesias de tres naves a igual altura en La Rioja véase ARRÚE UGARTE, M.B.: «El sistema *Hallenkirchen* en La Rioja: de los modelos conservados al singular ejemplo de San Millán de la Cogolla», pp. 115-158, en LACARRA DUCAY, M.C. (coord.): *Arquitectura religiosa del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004; y «Arquitectura religiosa», en MOYA VALGAÑÓN, J.G. (dir.): *Historia del Arte en La Rioja. III. El siglo XVI*, Logroño, Fundación CajaRioja, 2007, pp. 83-180.

# 39

**JOSÉ LUIS PANO GRACIA**

Universidad de Zaragoza

**La parroquial  
de Fuentes de Jiloca  
(Zaragoza)**

**Una iglesia salón  
de finales del siglo XVI**

### Palabras previas

La localidad zaragozana de Fuentes de Jiloca se encuentra situada en la depresión ibérica de Calatayud-Daroca, a poco más de 100 km de la capital de la provincia, allá en la margen derecha del hermoso valle del río Jiloca. El municipio, que desde siglos pasados ha estado bajo la jurisdicción eclesiástica del obispado de Tarazona, ha pertenecido también a la histórica Comunidad de Calatayud, de la misma manera que hoy en día se halla integrado en la comarca del mismo nombre. Sus habitantes dependen del partido judicial de Daroca, mientras que su iglesia parroquial, al ser una importante construcción del siglo XVI, ya fue declarada monumento histórico-artístico de interés provincial por orden de 12 de junio de 1974, quedando a partir de ese momento *sometida a [la] protección y vigilancia de la excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza*.<sup>1</sup>

No hace falta decir que toda esta zona de Aragón es muy rica en monumentos arquitectónicos. Algo que sabe muy bien el profesor Gonzalo M. Borrás, que ya realizó su tesis doctoral sobre el *Mudéjar en los valles del Jalón-Jiloca* (1971), y de hecho fue precisamente el Dr. Borrás la persona que nos hizo saber la existencia de un morisco bilbilitano, llamado Gabriel Meçot, que había sido el autor de la traza adoptada por el concejo de Fuentes de Jiloca para la edificación de su nuevo templo parroquial, siendo un buen ejemplo de la dura competencia que existía en el siglo XVI entre estos alarifes y los canteros de origen vizcaíno.<sup>2</sup> No obstante, la puesta en pie de esta traza se encargaría de materializarla una destacada cuadrilla de maestros –activos asimismo en el reino de Castilla– y que estaba formada por Juan y Francisco de Marrón, Juan de Cumista (o Zumista) y Juan de Mendizábal. Bajo la dirección de estos maestros, la fábrica del templo se llevó a cabo en un tiempo relativamente breve, pues la iglesia se concertó en 1574/75 y se bendijo en 1580/81,<sup>3</sup> aunque algunas tareas como la construcción de algunas capillas continuaron hasta el primer tercio del si-

1 Cfr. BOE, 30 de agosto de 1974, núm. 208, p. 18008.

2 En este sentido, El Dr. Borrás destaca la actividad de los Meçot, caso del citado Gabriel Meçot, que fue el autor –según le había informado el arquitecto D. Joaquín Soro López– de las trazas de la *Hallenkirche* de Fuentes de Jiloca, *lo que de nuevo nos confirma el importante papel de los moriscos en la arquitectura del siglo XVI*. Cfr. BORRÁS GUALIS, G.M.: *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, CAMPZAR / COAATZ, 1985, t. I, p. 131.

3 El lector observará que en ocasiones las cronologías se expresan en periodos de dos años, y ello se debe a que el dato ha sido extraído de ejercicios de cuentas pasadas por los jurados de Fuentes de Jiloca que no se corresponden con años naturales, sino que suelen estar comprendidos entre septiembre de un año y el mes de septiembre del año siguiente.



glo XVII. De todo ello daremos cuenta en párrafos futuros, aunque primero nos gustaría hacer un pequeño comentario acerca de las principales características del conjunto arquitectónico.

## Presentación del monumento

El modelo de templo que se adoptó en Nuestra Señora de la Asunción fue el de una *Hallenkirche* o iglesia de planta de salón, en este caso de tres naves de igual altura y que se levanta sobre pilares cilíndricos, a diferencia de aquellas otras que en nuestra región lo hacen sobre pilares fasciculados o sobre columnas anilladas.<sup>4</sup> A la espectacularidad de la fábrica salón se sumó la elegancia de su torre campanario, con sus dos cuerpos superiores de un estilo mudéjar tardío, ya de finales del siglo XVI,<sup>5</sup> y la peculiaridad de presentar una galería o mirador que discurre en el ángulo suroeste de la fachada meridional, también de ladrillo y de una cronología coetánea a la torre [fig. 1].<sup>6</sup> Estos dos elementos sirven para poner el contrapunto a la sobriedad que reina en los alzados exteriores, donde impera el empleo de una tosca mampostería de piedra caliza, asentada con abundante argamasa, mientras que las labores de sillería se reservan para elementos muy puntuales de la edificación, como pueden ser los aleros, vanos y entibos, o para dar un mayor refuerzo a las esquinas.<sup>7</sup> Se observa, igualmente, que las volumetrías externas del templo son de una gran pureza arquitectónica, sin que ni siquiera se vean alteradas por los habituales contrafuertes, que son escasos y poco prominentes, ni tampoco se vieron afectadas por la presencia de cornisas que ciñan el discurrir de los muros, y hasta incluso los vanos de iluminación, resueltos en sencillos arcos de medio punto, carecen de las molduraciones habituales.

La planta de la Asunción, con una longitud y proporciones que serían más propias de una fábrica colegial que de una simple parroquial [fig. 2], presenta un presbiterio poligonal con dos capillas adyacentes, que abren directamente al cuerpo de la iglesia. El espacio destinado para los fieles está formado por tres largas naves, siendo la central el doble de ancha que las laterales, aunque las tres son de alturas homogéneas, y es por ello que recurre a un sistema de iluminación lateral, como es propio de la tipología de salón. Carece, sin embargo, de las habituales capillas entre los contrafuertes, al ser los entibos de escasa profundidad, pero en cambio en los costados del templo se dispusieron una serie de embocaduras de medio punto en donde poder albergar los retablos. A los pies de la nave principal se sitúa el coro alto,<sup>8</sup> mientras que las entradas, en número de dos, vierten al sotocoro

4 Una aproximación a este tema en PANO GRACIA, J.L.: «Iglesias con planta de salón aragonesas», en *Las artes en la época del rey Fernando el Católico*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, pp. 129-154.

5 El profesor Borrás escribe que los cuerpos mudéjares pueden datarse hacia 1598 (cfr. BORRÁS GUALIS, G.M.: *op. cit.*, t. II, p. 169). Una fecha que, sin embargo, creemos que hay que retrotraer a la década de los ochenta, que es cuando ya se habla en la documentación de la cruz para la torre o del transporte e instalación de las campanas nuevas (cfr. PANO GRACIA, J.L.: *Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: las Hallenkirchen o iglesias de planta de salón*, col. Microfichas de Tesis Doctorales, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1999, t. III, pp. 274-277).

6 La única referencia que hemos hallado acerca de este mirador, que sirve para ocultar la doble vertiente de las cubiertas y que además recuerda al existente en la parroquial de Tierga (Zaragoza), es en realidad un desembolso de época tardía, efectuado en 1615/16 al fustero Juan Díaz, por una puerta que había hecho para el *solanar*. Cfr. Archivo Parroquial de Fuentes de Jiloca [APFJ]: *Libro de la pecha real y vecinal del lugar de Fuentes de Jiloca de la comunidad de Calatayud* [1603-1616], f. 469r.

7 El tema de los materiales viene desarrollado en PANO GRACIA, J.L.: *op. cit.*, 1999, t. III, pp. 264-265.

8 En la cara interior de la barandilla del coro y en las zonas próximas hay un buen número de *graffiti*, pareciendo la data más antigua de 1577, y de hecho en nuestra tesis ya recogimos los desembolsos ocasionados en la fábrica del coro y estancia contigua del archivo en los años setenta y ochenta (*ibidem*: pp. 271-272).

y al tercer tramo de la nave de la Epístola. Las portadas de estos ingresos, que ya denotan la transición hacia el manierismo, es probable que se debieran también a los maestros de la iglesia, ya que su estilo así lo refleja, e incluso en la del lado occidental se puede leer una inscripción que dice *Año – 1580*, además de que las puertas de madera le fueron encomendadas al propio Juan de Marrón.<sup>9</sup>

Las naves tienen un total de doce tramos, separados por potentes pilares cilíndricos y cubiertos con bóvedas de crucería estrellada, en concreto de ladrillo revocado con yeso y con un grosor medio de unos quince centímetros. El diseño que presentan estas bóvedas, con todo tipo de nervaduras, es el mismo para todos los tramos de la nave central, a la vez que un segundo modelo se repite simétricamente en las naves laterales (al igual que sucede en la colegiata de Daroca, debida también al maestro Juan de Marrón). Tampoco faltan claves de yeso con labras de motivos vegetales en las intersecciones secundarias de los nervios, mientras que en las claves principales del presbiterio y de la nave mayor todavía se conservan unos hermosos florones de madera tallada, policromada y dorada.<sup>10</sup> Bajo estos abovedamien-

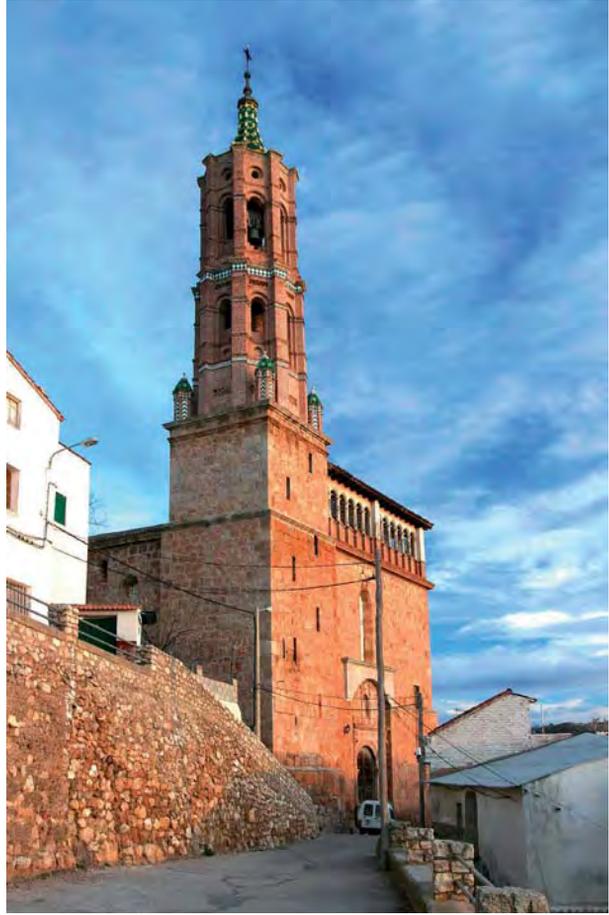


fig. 1. Exterior de la parroquia (fot. J. Romeo Francés).

9 Las puertas para las portadas fueron mandadas realizar en la visita pastoral de 29 de mayo de 1584, y tras ello consta que fueron instaladas bajo la supervisión del propio Juan de Marrón, según se refleja en las cuentas del ejercicio 1585/86. Cfr. APFJ: *Libro de la pecha real y vezinal de Fuentes de Jiloca, de la comunidad de Calatayud* [1572-1602], ff. 594, 595, 596, 597 y 598.

10 Acerca de estas claves mayores, el arquitecto D. Joaquín Soro escribe: *Las claves son pinjantes, de platos de madera y talla renacentista, excepto dos de ellas en las que se han utilizado restos de otras anteriores de talla gótica tardía fijadas sobre platos. Las correspondientes a la nave central terminan en florón decorado con la armas de la Villa: una torre sobre una fuente*. Cfr. SORO LÓPEZ, J.: «Dos momentos en la arquitectura renacentista de la comarca», *I Jornadas de recuperación del patrimonio en la Comarca de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1995, pp. 90-91.

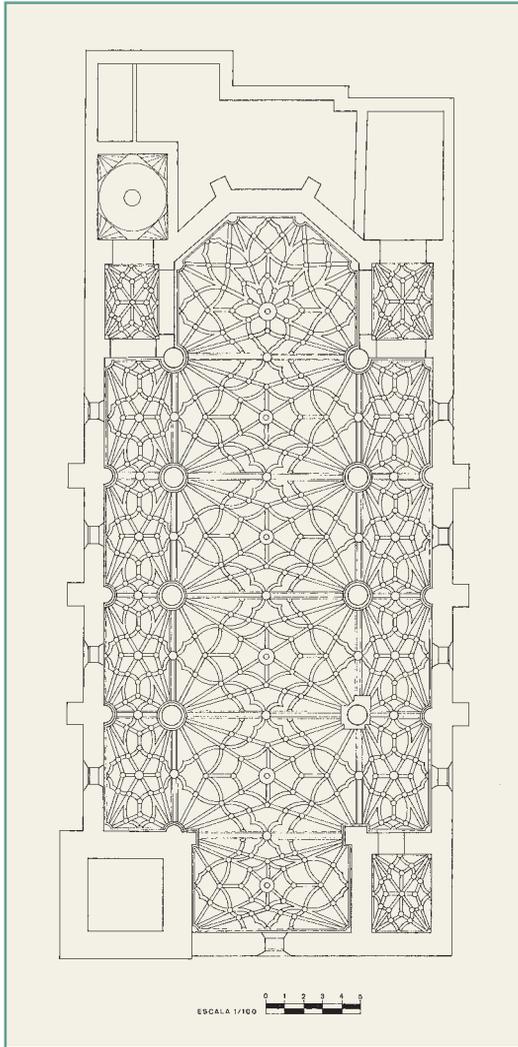


fig. 2. Planta cenital de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca, Zaragoza (según Joaquín Soro López, dibujo José Luis Pano Gracia, diciembre de 1981).

tos, los espacios interiores son los característicos de la tipología salón, unitarios, amplios y abarcables con una sola mirada, del mismo modo que los alzados exteriores son sobrios y con un claro predominio del macizo sobre el vano [fig. 3]. En conjunto, pues, la unidad artística de esta *Hallenkirche* es más que evidente, ya que ni siquiera nos encontramos con capillas de épocas posteriores que disturben la pureza de su recinto interior, hasta el punto de que tan sólo se sumaron al plan inicial tres capillas: dos de ellas que apenas son visibles, al estar en la zona posterior de la cabecera, nos referimos a las capillas de la Virgen de la Soledad y del Rosario, y la dedicada a Nuestra Señora del Pilar, situada a los pies de la nave meridional, pero muy bien integrada con el resto del conjunto arquitectónico.

Dignos de mención son también los restos de la decoración que se conservan de la época de la construcción de la iglesia. Es el caso de la lámina de alabastro policromada, y con el tema de la Anunciación, que tamiza la luz de una de las ventanas del presbiterio,<sup>11</sup> y además de esta lámina, con una pintura de fina ejecución, también son destacables las leyendas pictóricas que se desarrollan en el friso que discurre a lo largo del perímetro interior del templo, así como en los capiteles de los pilares cilíndricos y en el antepecho del coro. Se trata de citas latinas del Antiguo Testamento, tomadas de los libros del Éxodo, Salmos, Reyes y Daniel, más una serie de alabanzas dedicadas a la Virgen María, estando todas ellas en consonancia con el lugar en el que están ubicadas. Junto con estas leyendas, y en los espacios que dejan libres las grafías, no faltan los motivos pintados de gusto renacentista, dícese roleos, grutescos, me-

11 Sobre estas láminas de alabastro, que suscitaban una luz dorada muy bella, D. Joaquín Soro apunta que, además de la descrita en texto, la opuesta debió contener la figura del Arcángel Gabriel, hoy perdida, y que quedan también los restos de otra lateral representando a San Sebastián. Cfr. SORO LÓPEZ, J.: *op. cit.*, p. 91.

dallones y cueros recortados,<sup>12</sup> lo que a la larga contrasta con ese aspecto tan goticista que proporcionan las crucerías estrelladas, aunque técnicamente se trate ya de simples bóvedas tabicadas que se alejan de las tradicionales labores de cantería de época gótica, y de ahí que sean mucho más ligeras y elásticas que si hubiesen sido de piedra [fig. 4].

### Pormenores documentales

La edificación de este templo se remonta al 1 de noviembre de 1574, cuando D. Pedro de Luna, en su visita pastoral a la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca, expresaba la crítica situación del templo medieval al ofrecer *grande peligro de derribarse*, e instaba a los jurados del lugar para que en un plazo de tres meses concertaran *la dicha iglesia con el maestro que la huviere de reedificar de nuevo*, tomando las fianzas y la traza oportunas. Es más, la demolición y la hechura debía comenzar dentro de dos años, y la fábrica *acabarla y darla en perfección dentro de quatro años primeros siguientes*.<sup>13</sup>

La aplicación del concejo por cumplir el mandato resultó a todas luces ejemplar, y hasta incluso excepcional, pues en los apartados de la paga ordinaria y extraordinaria de la localidad, de los años de 1574 a 1575, quedaron perfectamente reflejados los preparativos iniciales que trajo consigo la nueva empresa constructiva. Entre otros, citaremos los siguientes: ir a Calatayud *a hablar con su Señoría* [el prior del Santo Sepulcro D. Juan Zapata] *sobre lo de la iglesia*; viajar para ver los modelos de los templos de Paniza y Calamocha; llamar al morisco bilbilitano Gabriel Meçot por la cuestión de la traza; tomar las fianzas en las localidades de Torrijo y Morata;<sup>14</sup> testificar y trazar los actos de la obra; abonar los gastos que hicieron Meçot y su hijo por *lo de la iglesia*,<sup>15</sup> así como cuando vino *Aznar a ver la iglesia do avía destar*; desmontar y bajar los enseres del templo viejo; sacar los huesos del cementerio y del recinto interior; ingresar 100 sueldos a Gabriel Meçot *por los días que estuvo sobre lo de la iglesia*; concertar la fábrica y, por primera vez, se dice que los maestros de la iglesia se encontraban *sacando piedras*.<sup>16</sup>

La tónica continuó durante el periodo 1575/76, que fue cuando tuvieron lugar los siguientes acontecimientos: se especifica que para llevar a cabo los fundamentos o cimientos de la construcción

12 Se dice que la pintura mural del Crucificado que hay en lo alto del presbiterio podría atribuirse a Pietro Morone, aunque esta atribución –según la opinión del Dr. Jesús Criado Mainar– resulta precipitada y de escaso fundamento, tanto por el estilo de la obra como por el propio fallecimiento de Morone en 1577.

13 APFJ: *Liber Quinque Libris Ecclesiae Beatae Mariae de Fuentes de Xiloca, inceptus anno MDLIX. Siendo vicario mosén Juan Serrano*, f. 157r.

14 La circunstancia de que las fianzas estuvieran en Torrijo de la Cañada y en Morata de Jiloca ya nos hizo suponer en nuestra tesis (*op. cit.*, t. III, p. 301) que los Marrón hubieran realizado en estas localidades próximas a Fuentes algún tipo de trabajo arquitectónico. Y de hecho, según hemos constatado en una fotografía remitida por D. Joaquín Soro, en uno de los capiteles de la parroquial de Santa María de Torrijo de la Cañada hay una inscripción que dice: *FRANCISCUS / MARRON / ARCHITEC / TUS ME FECIT*. Por añadidura, el arquitecto José María Valero señala que la huella de la familia Marrón también está presente en Montón y en una capilla en Morata, aunque no aporta refrendo documental (cfr. VALERO SUÁREZ, J.M.: «Restauración de la DPZ en el valle del Jiloca», *Segundo Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas I*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1989, p. 147).

15 Los Meçot que fueron a Fuentes de Jiloca tuvieron que ser Gabriel Meçot, *alias Huerta*, y su hijo Gabriel Meçot, *menor*. Sus datos biográficos en ACERETE TEJERO, J.M.: *Estudio documental de la artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución Fernando el Católico, 2000, pp. 128-132.

16 Los datos del párrafo en APFJ: *Libro de la pecha real y vezinal de Fuentes de Xiloca de la comunidad de Calatayud [1572-1602]*, ff. 81, 86, 90, 91, 94, 95, 96, 100 y 107.



fig. 3. Costado meridional del templo  
(fot. M<sup>º</sup>l. Sepúlveda Sauras).

se había tomado una bodega de Pedro Esteban que costó al municipio la cantidad de 520 sueldos; asimismo, se había alquilado una casa a un tal Juan Asensio, la cual tenían *embarracada los maesos de la iglesia*; y el 15 de abril de 1576 se entregaron a Juan de Marrón –*maestro de la iglesia*– la cifra de 9000 sueldos, *en parte de pago de los mil escudos que se le an de pagar por el segundo anyo*.<sup>17</sup> Y además se sabe, por la cuentas del ejercicio 1579/80, que a Gabriel Meçot se le dieron 60 sueldos en concepto de lo que *se le devía de lo que trabajó en hazer la traça*, y otros 184 sueldos a Domingo Catalán *por el pedaço de sus casas que le tomaron para el servicio de la iglesia*.<sup>18</sup> Por tanto, la empresa arquitectónica marchaba desde sus inicios con una gran celeridad, al mismo tiempo que los pagos a Juan de Marrón,<sup>19</sup>

como *prior legítimo de los demás maestros*, se fueron sucediendo sin que se produjera ningún parón en la fábrica,<sup>20</sup> pudiendo servir de referencia que el 4 de julio de 1577 tuvo lugar el abono de dos cantidades: una de 10.000 sueldos y otra de 500 sueldos.<sup>21</sup> E incluso, tal y como queda registrado en la cuentas parroquiales, el 20 de noviembre de ese mismo año se saldó con Marrón un crédito de 3000 sueldos que el propio maestro había hecho al concejo para que esta institución abonara una paga que tenía pendiente con un tal Agustín Hernando.<sup>22</sup>

De no menor interés son las cuentas del periodo comprendido entre 1578 y 1579, al informarnos de que las salidas económicas estuvieron destinadas casi siempre a la adquisición de materiales para la fábrica, tales como tablas o vigas, que fueron tasadas por Marrón o por los *Marrones*, o como la

17 *Ibidem*: ff. 148, 150 y 151.

18 *Ibidem*: ff. 331 y 348.

19 Sobre este maestro de obras, véase PANO GRACIA, J.L.: «Apunte biográfico de Juan de Marrón», en Fabián MAÑAS BALLESTÍN (coord.): *Comarca del Campo de Daroca*, col. Territorio, 8, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003, p. 186.

20 El hecho más luctuoso tuvo lugar en 1578, año en que *murió un criado de Marrón, que por desgracia cayó de los andamios, y recibió el sacramento de la Extremaunción*. APFJ: *Liber Quinque Libris Ecclesiae Beatae Mariae de Fuentes de Xiloca, inceptus anno MDLIX*. Siendo vicario mosén Juan Serrano, visita pastoral de 15 de junio de 1578, entre los ff. 61r y 87r.

21 APFJ: *Libro de la pecha real y vezinal de Fuentes de Xiloca de la comunidad de Calatayud [1572-1602]*, ff. 119 y 122.

22 *Ibidem*: f. 164.

fig. 4. Interior hacia el presbiterio  
(fot. M<sup>o</sup>I. Sepúlveda Sauras).



compra de tejas, a la vez que también aparecen mencionados los tejados,<sup>23</sup> lo que nos permite afirmar que las labores constructivas habían alcanzado ya el nivel de las cubiertas. Ahora bien, lo que es patente, según un memorial del dinero entregado por los jurados de Fuentes de Jiloca desde 1575 hasta el año 1579, es que los pagos se efectuaron con una gran regularidad en los plazos que se habían establecido, figurando claramente en este documento los nombres de *Francisco Marrón, Joan de Marrón, Joan de Cumista y Joan de Mendiçábal*, en calidad de *maestros de la iglesia del dicho lugar [y] por razón de hazer aquella*, y siendo Juan de Marrón el que solía recibir las entregas *en nombre y como procurador de su hermano [Francisco] y de los demás maesos de la iglesia parroquial*.<sup>24</sup>

Por consiguiente, todo apunta que en aquel año de 1579 lo sustancial de la fábrica del templo de salón ya estaba en pie, y tanto es así que los pagos se desvían del edificio propiamente dicho hacia otros menesteres secundarios, como por ejemplo el abono a Marrón y Mendizábal de 3400 sueldos en pago de la capitulación de *la calle y camino de casa [de] la iglesia*,<sup>25</sup> o como puede ser también el comentario registrado en 1579/80 acerca del asentamiento de un retablo.<sup>26</sup> Los indicios de que el templo había sido concluido en lo fundamental se confirman al repasar las anotaciones de 1580/81, intervalo de tiempo en que el señor obispo *vino a bendezir la iglesia* y se pensaba ya en otras parcelas de la fábrica, como eran la sacristía, las guarniciones para las puertas o el propio órgano.<sup>27</sup> También se guarda un memorial de las aportaciones satisfechas por el concejo a Juan de Varrena, estipuladas en 8600 sueldos y acaecidas como mínimo desde el 6 de mayo de 1575 hasta el 9 de diciembre de 1580, *por razón de sacar la escombra y tierra de la iglesia*.<sup>28</sup> Finalmente, en 1582/83 aparecen citados, aunque sin mencionar sus nombres, *los maestros que tasaron la iglesia*.<sup>29</sup>

23 *Ibidem*: ff. 285, 289, 293, 297, 302 y 303.

24 *Ibidem*: ff. 1513-1515.

25 *Ibidem*: f. 1512.

26 *Ibidem*: f. 335.

27 *Ibidem*: ff. 373, 382, 383 y 386.

28 *Ibidem*: ff. 1505-1506.

29 *Ibidem*: f. 459.



El resultado de todo este proceso fue una monumental *Hallenkirche*, con un espacio interior de gran belleza y espectacularidad, que se erige en una de las cotas más altas de la población, sobresaliendo majestuosa sobre el caserío del municipio y ofreciendo un contorno limpio de manzanas adosadas, mientras que por encima de ella sólo quedan los vestigios de un castillo medieval que ya es mencionado en 1611 por el geógrafo portugués Juan Bautista Labaña.<sup>30</sup> Con posterioridad a la fábrica salón, y dada la inexistencia de capillas entre los contrafuertes, se trató de dotar al templo de nuevos espacios litúrgicos. De este modo, el maestro Juan de Argos se encargó –a fines del siglo XVI e inicios del XVII– de levantar en la zona de la cabecera las capillas del Rosario y de Nuestra Señora de la Soledad (esta última muy retocada en el siglo XIX). Y tras esta actuación, ya bien entrado el siglo XVII y bajo el mecenazgo de D. Jaime Jiménez de Ayerbe, natural de Fuentes y canónigo del Pilar de Zaragoza, se aprovechó el espacio del cuarto tramo de la nave meridional para erigir una hermosa capilla que está advocada a Nuestra Señora del Pilar [fig. 5], dentro de un estilo romanista y decorada con lacerías de yeso de fuerte tradición mudéjar. La fábrica de esta capilla la relacionamos con el maestro Domingo Garayta, según se deduce de los datos de la paga extraordinaria de 1625, para luego ser traspasada al maestro Domingo de Goya en el año 1627<sup>31</sup>.

### De la ruina manifiesta al esplendor actual

Desde muy pronto se pusieron de manifiesto los graves problemas estructurales que padecía la fábrica salón,<sup>32</sup> aunque sería en los siglos XIX y XX cuando de verdad se trataron de solventar todas sus deficiencias constructivas. Así, el 28 de febrero de 1862, tanto el Ayuntamiento Constitucional de Fuentes de Jiloca como el cura párroco, D. Nicolás Lozano, expusieron al obispo de Tarazona la ruina evidente del edificio y que tuviera a bien instruir al Gobierno de Su Majestad el oportuno expediente de reparación.<sup>33</sup> Para lo cual, en septiembre de 1862, el arquitecto D. Pedro Esteban y Romeo recibió de la Junta de Reparación de Templos de la Diócesis de Tarazona el encargo de visurar y elaborar el plano de la reforma y el consiguiente presupuesto de gastos para la reparación de la parroquial, firmando el pliego de condiciones el 19 de noviembre de 1863.<sup>34</sup> De su lectura se desprende la lamentable condición en que se hallaba la cabecera y anejos, la armadura de los tejados, ciertas bóvedas, el embaldosado y enladrillado del piso, los recubrimientos internos, la galería o mirador superior, y el remate de la torre campanario. Al expediente se le dio curso y fue aprobado en Madrid al año siguiente,<sup>35</sup> debiendo salir a subasta pública la adjudicación de las obras, aunque las subastas se sucedieron sin que acudieran contratistas a pujar. De ahí que por Real Orden del 16 de junio de 1864, el Ministerio de Gracia y Justicia comunicó al obispo tarazonense que la reina Isabel II había tenido a bien que se

30 Cfr. LABAÑA, J.F.: *Itinerario del reino de Aragón*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Establecimiento Tipográfico del Hospicio Provincial, 1895, p. 138.

31 Los datos documentales de las capillas en PANO GRACIA, J.L.: *op. cit.*, 1999, t. III, pp. 296-297.

32 Sirva de ejemplo que ya en la visita pastoral de 7 de diciembre de 1598 se ordena a los jurados y concejo que *reparen una quiebra que ha hecho una navada en la columna en el cuerpo de la iglesia*. APFJ: *Liber Quinque Libris Ecclesiae Beatae Mariae de Fuentes de Xiloca, inceptus anno MDLIX*. Siendo vicario masén Juan Serrano, f. 179v.

33 Archivo Diocesano de Tarazona: *Expediente de reparación del templo parroquial de Fuentes de Giloca, provincia de Zaragoza*, escrito del Ayuntamiento y cura párroco de Fuentes de Jiloca dirigido al Ilmo. Sr. Obispo de Tarazona, fechado el 28 de febrero de 1862, s.f.

34 *Ibidem*: «Copia de planos y pliego de condiciones de las obras de reparación del templo de Fuentes de Giloca», fechada en Zaragoza el 19 de noviembre de 1863, s.f.

35 *Ibidem*: carta suelta, en papel del Ministerio de Gracia y Justicia, fechada en Madrid el 9 de marzo de 1864.



fig. 5. Vista desde el coro hacia la nave sur, a la derecha la capilla de Nuestra Señora del Pilar (fot. J. Miret).

hicieran por administración las obras de reparación del templo parroquial de Fuentes de Jiloca, por la cantidad de cuarenta y cuatro mil trescientos reales.<sup>36</sup>

Las obras se llevaron a cabo por el sistema descrito, aunque no sin contratiempos, según nos informa el depositario de la Junta de Fábrica de Fuentes de Jiloca, D. Francisco Acerete, cuando en 1879 señalaba que tras haber cesado en su cargo el arquitecto Esteban y Romeo, había sido nombrado en su lugar otro facultativo, D. Pedro Martínez Sangrós, quien se encargó de dirigir las obras por una cantidad menor, y por medio de su delegado, el Sr. Vicente Aparicio, lo que a la larga trajo consigo una incomunicación entre ambos técnicos que resultó muy poco operativa, quedando a veces obras pendientes de hacer porque las cuentas no tenían la aprobación necesaria del arquitecto, mientras que en otras ocasiones se necesitaba una mayor subvención económica.<sup>37</sup> Después de lo dicho, es evidente que la reforma se llevó a cabo de una manera anómala e incompleta, y tanto es así que los problemas se volvieron a manifestar durante el siglo XX. Sirva de referencia que en la visita pastoral del obispo turiasonense D. Isidro Badía, del 15 de noviembre de 1923,

36 *Ibidem*: carta suelta, en papel del Ministerio de Gracia y Justicia, fechada en Madrid el 16 de junio de 1864.

37 *Ibidem*: escrito del Sr. D. Francisco Acerete, fechado en Fuentes de Jiloca el 23 de noviembre de 1879.

se instaba a que una persona perita practicara *un reconocimiento de las bóvedas y crucería de la iglesia*, y que se formara un proyecto para su adecuado saneamiento.<sup>38</sup> Pasadas unas décadas, el 10 de noviembre de 1955, el prelado D. Manuel Hurtado García, que por aquel entonces ocupaba la silla episcopal de Tarazona, se complacía en felicitar al cura párroco D. José Arrondo Aguerri de haber procurado *el entarimado general del templo parroquial*, pero también una *importante reparación de su tejado, realizado todo ello con ayuda de los fieles* (la cifra invertida se elevó a 150.000 pesetas).<sup>39</sup>

Hasta aquí distintas actuaciones que iban tratando de subsanar el mal estado de conservación de la parroquia, que además se había visto agravado a fines de los setenta por un corrimiento de tierras en la montaña próxima. La persona encargada de poner en marcha la nueva restauración del monumento, a instancias de la Diputación zaragozana y de acuerdo con el convenio suscrito en 1981 con el Ministerio de Cultura,<sup>40</sup> fue el arquitecto D. Joaquín Soro López, quien había sido propuesto para este cometido por el arquitecto provincial D. José María Valero Suárez, al que se debió además la primera actuación de urgencia en Fuentes de Jiloca: la realización en 1981 de un muro de contención en la base del cerro colindante, justo enfrente del costado norte del templo. En ese mismo año, el Sr. Soro procedió al reconocimiento de la iglesia, poniéndose de manifiesto que los trabajos ordenados hacer en 1864 habían quedado inacabados, en especial en lo referente a *la estructura de cubierta y al peligroso estado de cerchas y cabios*, y además constató la delgadez de los plementos, puesto que en *una de las grietas de las bóvedas pudo medirse su espesor de 18 cm y su composición, audaz para sus dimensiones, de doble tabicado de ladrillo y una capa de yeso de 8 cm*.<sup>41</sup> Una vez concluido el examen pericial, Joaquín Soro firmó el 20 de noviembre de 1981 la memoria de la primera fase de los trabajos que se debían realizar en la fábrica del templo, y que obtendría la aprobación del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón el 9 de enero de 1982.<sup>42</sup> Por su parte, la Comisión de Hacienda y Economía de la Diputación Provincial, en el pleno del 31 de julio de 1982, aprobaba *el expediente de obras en el monumento de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Fuentes de Jiloca*.<sup>43</sup>

Las primeras intervenciones tuvieron lugar entre los años de 1982 a 1984, y en este sentido, tal y como escribe el propio Joaquín Soro, consistieron en *la consolidación de cubiertas, zunchando los muros en su remate por fuerte estructura de hormigón armado, doblando del mismo modo los arcos en su extradós y encamisando las bóvedas con un grueso de yeso armado con malla de fibra de vidrio, y sustituyendo la estructura vencida [de madera] por cerchas y vigería de acero lami-*

38 APFJ: *Libro Decretos de Santa Visita*, 1923, p. 1.

39 *Ibidem*: 1955, p. 5.

40 Sobre las intervenciones de la Diputación y el convenio suscrito con el Ministerio de Cultura, y cómo afectó a Fuentes de Jiloca, véase VALERO SUÁREZ, J.M.: «Joyas de un Patrimonio», *Artigrama*, 6-7, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte (1989-1990), pp. 29-48; *idem*: «Las restauraciones de la Diputación de Zaragoza», *I Jornadas de recuperación del patrimonio en la Comarca de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1995, pp. 149-157; e *idem*: «Restauración de la DPZ en el valle del Jiloca», *op. cit.*, pp. 145-147.

41 Cfr. SORO LÓPEZ, J.: «Breve historia de la iglesia, su construcción y vicisitudes», en *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca*, Zaragoza, Servicio de Restauración de la Diputación de Zaragoza, 2007, pp. 26-27.

42 La memoria de Joaquín SORO LÓPEZ, bajo el título *Proyecto de consolidación y restauración de la iglesia parroquial de la Asunción de Fuentes de Jiloca. 1.ª Fase* (Zaragoza, mecanografiada, 1981, s.p.), viene reproducida en lo fundamental en nuestra tesis doctoral. Cfr. PANO GRACIA, J.L.: *op. cit.*, 1999, t. VII, doc. 367.

43 La noticia fue recogida en la prensa local, caso del artículo titulado «Pleno de trámite de la Diputación Provincial», *Aragón Exprés*, Zaragoza (1 de septiembre de 1982), p. 9. Y ya al año siguiente se procedió a la inauguración de la primera fase de los trabajos, como consta en APFJ: Cartapacio *Documentos*, hoja impresa titulada «Una magnífica reconstrucción. La iglesia de Fuentes de Jiloca», datada el 26 de marzo de 1983.

fig. 6. Intervenciones en la cubierta (fot. Servicio de Restauración, DPZ).



nado [fig. 6]. Una vez resuelto el problema de la cubierta, al año siguiente –estamos ya en 1985– se intervino en la cimentación, para lo cual se procedió a la apertura de cajas bajo el cimiento antiguo y su relleno de hormigón armado, consiguiendo así unas zapatas de apoyo que estarían unidas entre sí por codales de hormigón armado. A continuación, entre 1986 y 1987, se tuvieron que reconstruir los contrafuertes de la iglesia, ya que el relleno de su interior a base de cascotes y mortero de cal se había descompuesto por efecto de la humedad; y tras ello, en los años de 1988 a 1989, se procedió a la reconstrucción del solanar –incluida la pequeña espadaña– y al retejado de las cubiertas. Los últimos retoques se dieron a partir de 1989, centrándose en el acondicionamiento del interior del templo, dicese en el pintado general de los paramentos o en la colocación de las nuevas solerías a base de losetas de barro, junto con la restauración completa de sus elementos formales, así como del coro alto y de la capilla de Nuestra Señora del Pilar.<sup>44</sup>

### Valoración final

La fábrica de la Asunción tuvo su arranque en un mandato pastoral de 1574, aduciéndose –como era habitual– que existían motivos de ruina en la iglesia anterior, cuya fábrica estaba situada en el mismo lugar que la contemporánea, si bien con unas dimensiones mucho menores. De la traza del nuevo templo se ocupó el morisco bilbilitano Gabriel Meçot, una circunstancia que fue única en todas nuestras iglesias de planta de salón, al mismo tiempo que se pone de manifiesto la adaptabilidad y el conocimiento de todo tipo de modelos arquitectónicos por parte de estos alarifes aragoneses. También es de destacar la rapidez con que se erigió la nueva parroquia, sin las habituales demoras, pues fue concertada en 1574/75 y se bendijo en 1580/81, a la vez que se procedió a su tasación en 1582/83, siendo sus autores materiales Juan y Francisco Marrón, Juan de Cumista y Juan de Mendizábal.

Mas con la puesta en pie de esta impresionante iglesia de Fuentes de Jiloca, localidad en la que Juan de Marrón obtendría en 1586 las fianzas para la contratación de la colegiata de Daroca, no

44 Los datos del párrafo en SORO LÓPEZ, J.: *op. cit.*, 2007, pp. 27-28.



concluyó el discurrir arquitectónico de Nuestra Señora de la Asunción, dado que a fines del XVI y principios del XVII se constata la construcción de las capillas de Nuestra del Rosario y de la Virgen de la Soledad, de las que fue su autor el maestro Juan de Argos, mientras que los maestros Domingo Garayta y Domingo de Goya –este último antepasado de nuestro Francisco de Goya– creemos que se ocuparon en la década de 1620 de la hechura de la capilla romanista de Nuestra Señora del Pilar. Por otra parte, no insistiremos aquí en la dotación litúrgica del templo, por exceder el propósito de este artículo, aunque en la documentación abundan los nombres de artistas bilbilitanos a quienes se encargaba la hechura de retablos o el aderezo de piezas de orfebrería, caso de los plateros de Calatayud, Jerónimo de Yanguas y Domingo de Fuentes, además de artífices locales, como Jorge Díaz *el Fustero*, que intervienen en trabajos más o menos puntuales del edificio.<sup>45</sup>

Por último, es importante subrayar el papel desempeñado por el concejo de Fuentes de Jiloca en el proceso constructivo de la Asunción, al ser el administrador de los pagos –caso del cuarto y la primicia– que los vecinos del lugar efectuaban para la fábrica y jocalías de la iglesia, y también por ser los jurados los que eligieron, pactaron y negociaron la edificación del nuevo templo, apalabrado en una cifra nada desdeñable de 100.000 sueldos jaqueses y terminados de saldar en 1581.<sup>46</sup> De hecho se trata de una fábrica que, como tantas otras de nuestras iglesias salón, superaba con creces las necesidades de culto de sus respectivos municipios, al igual que las disponibilidades económicas de sus arcas locales, teniendo que recurrir al sistema de préstamos con los que poder pagar los fuertes dispendios ocasionados por la construcción. A todo ello se sumó el problema que iba a suponer el mantener en buen estado una edificación de tanta envergadura, lo que trajo a los habitantes de Fuentes no pocos quebraderos de cabeza, cuando menos hasta que a partir de 1981 se hizo cargo de su conservación la Diputación Provincial de Zaragoza.

45 Para el tema de los retablos, véase RUBIO SEMPER, A.: *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos / Institución Fernando el Católico, 1980, pp. 75-81; también PANO GRACIA, J.L.: *op. cit.*, 1999, t. III, pp. 290-292; para el mayor, el excelente análisis de CARRETERO CALVO, R.: «Estudio histórico y artístico», en *El retablo mayor...*, ya citado, pp. 29-89; y las últimas aportaciones en CRIADO MAINAR, J., *El Renacimiento en la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y Escultura*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos / Comarca de la Comunidad de Calatayud, 2008, pp. 126-127 y 213.

46 APFJ: *Libro de la pecha real y vezinal de Fuentes de Jiloca de la comunidad de Calatayud [1572-1602]*, f. 1512. Más información sobre la financiación y costes del templo en PANO GRACIA, J.L.: *op. cit.*, 1999, t. III, pp. 298-300.

# 40

RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ  
MARÍA PILAR ALONSO ABAD

Universidad de Burgos

**El pintor  
y arquitecto zaragozano  
Manuel de Eraso**

De Aragón a Castilla  
pasando por Roma

### Orígenes zaragozanos y formación inicial

Manuel de Eraso Álvarez nació en Zaragoza hacia 1740,<sup>1</sup> ciudad que, en la segunda mitad del siglo XVIII, estaba viviendo un notable renacimiento económico, cultural y artístico. No tenemos noticias de si su padre tuvo dedicación al mundo de las artes, pero sí sabemos que con unos 16 años entró en el taller de Francisco Bayeu.<sup>2</sup> Allí compartió enseñanzas con el hermano del maestro, Manuel Bayeu, antes de que años más tarde profesara como cartujo. Francisco Bayeu no era mucho mayor que él, pero a la altura de 1758 tenía una larga experiencia artística, habiendo desarrollado una estancia, como pensionado, en Madrid para formarse en la Academia de San Fernando de la mano de su maestro Antonio González Velázquez. Aunque fue poco el tiempo que Bayeu estuvo en la Corte –pues en 1759 se le documenta de nuevo en la capital aragonesa– el refinado ambiente artístico tardobarroco madrileño le influyó poderosamente. Vuelto a Zaragoza, y hasta su regreso a Madrid, desplegó una gran labor como pintor, sobre todo de carácter religioso. Sin duda, en aquellos momentos y en la ciudad, Bayeu<sup>3</sup> era el mejor maestro que podía tener un joven artista como Eraso.

Pero no fue el taller de Bayeu el único ámbito en el que se formó Eraso. Gracias al *Memorial* que este artista dirigió al Cabildo de Burgos en 1798, cuando quiso hacerse cargo de la dirección de las casas que esta institución trataba de construir en la Plaza del Sarmental, sabemos que había intervenido con Ventura Rodríguez en las obras de la Capilla de la Virgen del Pilar.<sup>4</sup> La construcción de esta Capilla se inició en 1750, con la llegada de Rodríguez a la ciudad del Ebro para realizar la traza, aunque las obras no comenzaron hasta 1754, extendiéndose hasta 1762 en que se culmi-

1 En su testamento se señala que era hijo de José de Eraso y de Micaela Álvarez. Estuvo casado con Lorenza Villuegas, de la que enviudó, y fue padre de Andrés y Juana (Archivo Histórico Provincial de Burgos: Protocolos Notariales, Esc. Rafael Pérez Romo, leg. 7.253, 22 de octubre de 1811, pp. 723-724).

2 CALVO RUATA, J.I.: *Cartas de fray Manuel Bayeu a Martin Zapater*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Museo del Prado, 1996, p. 94.

3 MORALES Y MARÍN, J.L.: *Los Bayeu*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1979; MORALES Y MARÍN, J.L.: *Francisco Bayeu: vida y obra*, Zaragoza, Moncayo, 1995; ANSÓN NAVARRO, A. / GUTIÉRREZ PASTOR, I. et alii: *Francisco Bayeu y sus discípulos*, Zaragoza, 2007.

4 *Don Manuel de Eraso, Architecto, discípulo de don Ventura Rodríguez con quien practique seis años en la ciudad de Zaragoza en el tiempo que estuvo dirigiendo la Capilla de Nuestra Señora del Pilar* (Archivo de la Catedral de Burgos: Libro de Actas, 1795-1798, pp. 600 y 601).



narón las tareas arquitectónicas, a falta de la decoración escultórica.<sup>5</sup> Debió ser en este momento cuando el joven Eraso participó en los trabajos imbuyéndose en ellos del concepto de la arquitectura del Barroco clasicista.

### La formación romana

Desde el año 1761, Manuel de Eraso estaba convencido de que para ampliar su formación debía trasladarse a Roma, meta de cualquier artista que quisiera completar sus estudios en las artes. Quizá, en esos momentos, programaría algún viaje a Madrid para intentar conseguir la ayuda con la que cumplir este objetivo. Así sabemos que en esa fecha presentó unos dibujos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la intención de obtener una beca. Sin embargo, al igual que el joven Pedro Gálvez,<sup>6</sup> tuvo ciertas dificultades, pues este centro tenía un reglamento muy severo en estos temas.<sup>7</sup>

Lo cierto es que, al final, Eraso partió hacia la Ciudad Eterna llegando a ella probablemente en 1762.<sup>8</sup> No nos consta que obtuviera la ayuda en el concurso preceptivo, por lo que debió costearse él mismo el viaje. En esto se comportó de manera semejante a otros artistas que, una vez instalados, trataban de conseguir una pensión o ayuda de la Academia mostrándole sus progresos.<sup>9</sup> En Roma debió entrar en contacto con otros españoles, sobre todo con aquellos que ya estaban consolidados y que pudieran favorecerle de algún modo. Muy probablemente fue tutelado por Francisco Preciado de la Vega que siempre destacó por apoyar a los compatriotas que pretendían completar su formación en esa ciudad.<sup>10</sup>

Una de sus primeras decisiones fue asistir a la Escuela de Dibujo del Capitolio que dependía de la Academia de San Lucas y en la que se formaron muchos alumnos extranjeros en la segunda mitad del siglo XVIII<sup>11</sup> y que fue uno de los grandes centros de formación artística durante el Settecento. La Academia Capitolina de Desnudo fue fundada en el pontificado de Benedicto XIV y estaba destinada a la copia del cuerpo humano, tanto para pintores como para escultores.<sup>12</sup> Se ubicaba en el Capitolio pues allí se conservaba una buena parte de las colecciones papales de escultura clásica, que servían de fuente básica para el aprendizaje de los alumnos.<sup>13</sup> Los profesores de esta eran, en muchos casos, los mismos que los de la de San Lucas de la que dependía. Francisco Preciado de la Vega y Francisco Vergara fueron en varias ocasiones directores de la misma. La trascendencia de esta Academia se evidencia en que el propio Mengs llegó a dirigirla en alguna ocasión.<sup>14</sup>

5 USÓN GARCÍA, R.: *La intervención de Ventura Rodríguez en El Pilar. La Santa Capilla generatriz de un sueño arquitectónico*, Zaragoza, 1990.

6 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Juntas Particulares, 1757-1770, 27 de junio de 1761.

7 *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1757, pp. 51-52.

8 PAYO HERNANZ, R.J.: «La formación romana de Manuel de Eraso y su contribución al desarrollo de la enseñanza académica en España», *Revista de la Real Academia de España en Roma*, 1999, pp. 78-80.

9 BÉDAT, C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 259.

10 CORNUDELLA I CARRÉ, R.: «Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega», *Locus Amoenus*, 3 (1997), p. 94.

11 PIROTTA, L.: «Contributo alla Storia della Academia di San Luca. Alunni Stranieri delle Scuole Accademiche premiati nei vari concorsi», *Revista L'Urbe* (marzo-abril de 1962), p. 5.

12 SCANO, G.: «Insegnamento e Concosi», en *L'Accademia Nazionale di San Luca*, De San Luca Editore, 1979, pp. 31 y ss.

13 PIETRANGELI, C.: «La Academia Capitolina del Nudo», en *Strenna dei Romanisti*, XX, 1959, pp. 123-124.

14 PIROTTA, L.: «I direttori dell'Accademia del Nudo in Campidoglio» en *Strenna dei Romanisti*, XXX, 1969, pp. 320-334.

La Academia de San Lucas, para estimular a los alumnos, convocaba concursos, entre los que destacaban el *Concurso Clementino* y el de la *Ballesta*. También la Academia Capitolina organizaba otro. En el de 1763, resultó premiado Manuel de Eraso.<sup>15</sup> El dibujo que presentó era un desnudo masculino de 56 x 38,5 cm realizado con lápiz negro, con el que demostró su enorme capacidad como dibujante [fig. 1].

Sin duda, este premio le permitió conseguir la ansiada pensión, en cuya consecución también intervino su antiguo maestro Francisco Bayeu. Sabemos que, al menos, desde 1766, gozó de la citada ayuda,<sup>16</sup> que se extendió hasta 1773.<sup>17</sup> La estancia del maestro en Roma se desarrolló durante unos 10 años, contando con ayuda oficial al menos durante 6. Fue este un tiempo muy provechoso para Eraso. Además de asistir a las clases oficiales de las academias romanas tuvo la oportunidad de conocer de primera mano las grandes obras pictóricas y arquitectónicas del Renacimiento y del Barroco de la Ciudad Eterna, e incluso de realizar algunos viajes formativos a ciudades como Bolonia.

Su formación en Roma fue fructífera y pronto comenzó a remitir obras a la Academia de San Fernando para asegurarse la prórroga de la pensión.<sup>18</sup> En 1767 realizó una copia de un cuadro de Benedetto Lutti,<sup>19</sup> titulado *Eco y Narciso*

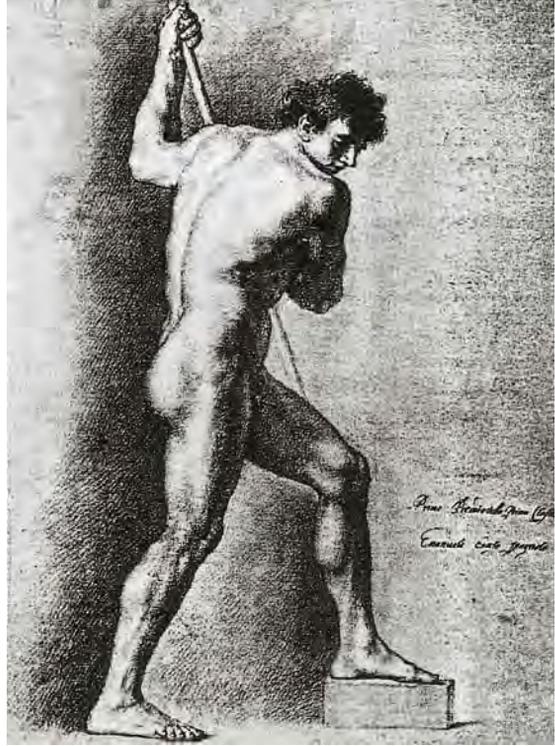


fig.1. *Desnudo masculino*, 1763. Primer Premio del Concurso de la Academia Capitolina.

15 Archivo della Academia di San Luca. Nomi dei Maestri della Academia del Nudo in Campidoglio, anno per anno Nomi dei Audenti i qualli anno acquistati Premio principiante del anno 1754, f. 10v.

16 *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discipulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta General de agosto de 1766*, Madrid, 1766, p. 91.

17 *Le prevenia que desde el 5 de septiembre deste año en adelante no pagase las pensiones de don Alexandro de la Cruz, don Manuel de Eraso y don Gabriel Duran cuyo tiempo estaban ya satisfechas...* (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Juntas Particulares, 1770-1775, 7 de octubre de 1773, p. 169).

18 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Inventario de pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964.

19 Benedetto Lutti (Florenca, 1666-Roma, 1724) es uno de los más notables representantes del Barroco Romano. Fue un prestigioso retratista y un magnífico autor de pinturas religiosas y mitológicas. (Varios Autores: *Dizionario Enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani*, vol. VII, Torino, Giorgio Mondadori & Associati, 1983, p. 74).



fig.2. José explicando los sueños en prisión, 1771.  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

so, que actualmente se halla entre los fondos de la Academia.<sup>20</sup> Ese mismo año, envió un cuadro del *Nacimiento*,<sup>21</sup> copia de Federico Barocci, cuyo original se custodia hoy en el Museo del Prado.<sup>22</sup> En 1769 mandó otra copia, en este caso de la pintura de la *Caridad*<sup>23</sup> realizada por Carlo Cignani.<sup>24</sup> También copió a Guido Reni, uno de los pintores que desde el siglo XVII se había convertido en referente para los artistas europeos y que en el siglo XVIII había renovado su magisterio.<sup>25</sup> Se trata de una *Dolorosa* cuyo modelo debió pertenecer a los Duques de la Toscana y que actualmente se encuentra en la Galería de los Uffizi.<sup>26</sup> Pero no sólo se dedicó a copiar obras de consagrados pintores, sino que también realizó algunas composiciones originales como un cuadro de *José explicando los sueños en prisión* datado en 1771 [fig. 2].<sup>27</sup> En esta pintura Eraso demuestra una gran destreza como dibujante y colorista –mostrando un estilo característico del Barroco final en el que comienzan a vislumbrarse algunos rasgos del incipiente Neoclasicismo– y su profundo conocimiento de los secretos de la representación de la anatomía. Junto a estos lienzos remitió a la Academia algunos dibujos de desnudos masculinos (*academias*), fechados en 1769, que actualmente se conservan en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense y que evidencian su gran destreza como dibujante.<sup>28</sup>

20 El lienzo mide 190 x 132 cm y en la parte trasera se lee: *El original de este es de Benedetto Lutti / Copiado con la misma grandeza. Por Manuel de Eraso año de 1767.*

21 Mide 138 x 110 cm y en la parte trasera se lee: *Copiado por Manuel de Eraso. Año 1767.*

22 Aunque el original se encontraba ya en el siglo XVII en las colecciones reales españolas, sabemos que de él se hicieron bastantes copias, una de las cuales pudo ser conocida por Eraso en su estancia italiana.

23 El lienzo mide 188 x 133 cm y en la parte trasera se lee: *El original es / Carlos Chimiani/ por Manuel de Eraso/ Año de 1769.*

24 Carlo Cignani (Bologna, 1628-Forlì, 1719) destacó como pintor de la Escuela Boloñesa y llegó a ser director de la Academia Clementina. Su estilo unió la tradición clasicista con una técnica de caracteres barroquistas (VV. AA.: *Dizionario Enciclopedico...op.cit.*, vol. III, 1990, pp. 334-335).

25 VV. AA.: *Guido Reni und Europa*, Frankfurt, 1989.

26 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Inventario de pinturas...*, op.cit., núm. ficha de cat. 155.

27 Mide 180 x 133 cm. En la parte trasera se lee: *Manuel de Eraso invent. et pinx. Año 1771.*

28 VARIOS AUTORES: *Los dibujos de la Academia*, Madrid, Universidad Complutense, 1990, p. 91.

## Su regreso a Zaragoza

Como hemos señalado, en 1773 finalizó la ayuda que la Academia de San Fernando le proporcionaba, por lo que decidió regresar a España, instalándose en Zaragoza en 1774. En 1775 aparece cotizando en los *Cabreos de Industrias de Zaragoza* la nada desdeñable cantidad de 200 reales de plata, lo que prueba que su actividad profesional se hallaba muy consolidada.<sup>29</sup> Desde entonces, dos fueron sus principales dedicaciones en la capital aragonesa: la enseñanza artística y la pintura.

En relación a su faceta como profesor hemos de señalar que esta comenzó de manera particular en su casa. Por esta escuela pasaron algunos reconocidos personajes como el futuro arquitecto Silvestre Pérez.<sup>30</sup> En la Zaragoza a la que había regresado Eraso, aquellos años existía un verdadero interés por la puesta en marcha de un centro oficial de enseñanza artística, siguiendo el modelo de la Real Academia de San Fernando. Prueba de ello es que en 1771 se había creado una Junta Preparatoria, presidida por don Ramón Pignatelli, que tenía como misión la creación de la citada escuela.<sup>31</sup> Las dificultades de financiación no fueron obstáculo para que surgiera una incipiente academia de dibujo que debía ser el germen de la Academia. Los principales artistas zaragozanos se ofrecieron a impartir clases gratuitamente e incluso costearon los primeros gastos de las enseñanzas. La academia funcionó hasta 1774. En 1776 la Real Sociedad Económica de Amigos del País propuso crear una escuela de dibujo, ante lo que la Junta Preparatoria decidió volver a poner en marcha su academia de cuyo claustro formaron parte los pintores José Luzán, Manuel de Eraso y Juan Andrés Merklein, los escultores Carlos Salas, Juan Fita y Domingo Estrada y los arquitectos Agustín Sanz, Pedro Ceballos y Gregorio Sevilla. La academia languideció hasta que quedó integrada, desde 1784, en la Escuela de Dibujo que, finalmente, instauró la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Esta Escuela fue la llamada a transformarse en la Real Academia de San Luis.<sup>32</sup>

Junto a las actividades docentes, Eraso llevó a cabo una notable tarea pictórica. Aunque no son muchas las obras que se han documentado del maestro creemos que debieron ser abundantes sus trabajos. Sabemos que defendió sus intereses profesionales y que por ello tuvo un importante enfrentamiento con su condiscípulo fray Manuel Bayeu, ya que le denunció por haber realizado obras pictóricas y no haber pagado los correspondientes tributos por los beneficios obtenidos. Fray Manuel, en una carta dirigida a Martín Zapater del 3 de abril de 1779, se quejaba amargamente de la actitud de Eraso a quien consideraba que su familia, sobre todo su hermano Francisco, le había ayudado poderosamente en el inicio de su carrera.<sup>33</sup>

A esta época corresponden una serie de obras que representan un auténtico eco de la pintura italiana que acababa de asimilar en su estancia anterior. Arturo Ansón ha atribuido a Eraso un *San Mateo* para la iglesia de Maleján (Zaragoza) que sigue modelos próximos a Giovanni Odazzi. También le ha asignado una *Inmaculada*, conservada en el Palacio Episcopal de Tarazona, inspirada en la de Carlo Maratta pintada hacia 1663 para la iglesia romana de San Isidoro Agricola, así como un *San Miguel* para la iglesia zaragozana de Santa Cruz que responde a la pintura de Reni para el

29 ANSÓN NAVARRO, A.: «Datos socioeconómicos sobre pintores zaragozanos del siglo XVIII y sus talleres», en *Estado actual de los estudios sobre Aragón*, Actas de las Cuartas Jornadas celebradas en Alcañiz, vol. II, 1982, pp. 632-638.

30 *Mercurio de España*, 1825, p. 246 y LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticia de los arquitectos y de la Arquitectura en España desde su restauración*, t. IV, Madrid, 1829, p. 336.

31 VARIOS AUTORES: *Los tiempos dorados. Estudios sobre Ramón Pignatelli y la Ilustración*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996.

32 ANSÓN NAVARRO, A.: *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993.

33 CALVO RUATA, J.I.: *Cartas de fray Manuel Bayeu...*, op.cit., p. 94.



convento de los capuchinos de Roma.<sup>34</sup> Aunque no hay una seguridad plena de que fuera Eraso el autor de estas obras, las atribuciones de Ansó n son perfectamente razonables al mostrarse en estos lienzos un conocimiento profundo no sólo de las composiciones de grandes autores del Barroco sino un dominio del dibujo y una fluidez cromática que evidencian una perfecta asimilación de los secretos de la pintura y una clara adhesión a los principios estéticos de finales del Rococó y de comienzos del Clasicismo academicista.

### La etapa burgalesa

La madurez profesional de Manuel de Eraso se desarrolló en Burgos, donde llegó como consecuencia de la creación de la Academia de Dibujo del Consulado. Esta institución docente comenzó su andadura en 1786, aunque sus orígenes se remontan a 1781.<sup>35</sup> Se creó con la intención de mejorar la formación de los artesanos, inserta en los postulados promovidos por figuras tan destacadas como Campomanes.<sup>36</sup> Los promotores de la Academia recogieron esos planteamientos y decidieron poner en marcha un centro que permitiera una mejor cualificación de estos profesionales burgaleses. Se convocó un concurso para la elección del primer director y profesor, resultando elegido Eraso, frente a las pretensiones de algunos artistas locales como el escultor y arquitecto José Cortés del Valle, el pintor Manuel Barranco o el dorador y pintor Santiago Álvarez.<sup>37</sup> La elección de Eraso –realizada no sólo por los datos del *Memorial* que envió de Zaragoza, sino también por las pinturas y dibujos remitidos desde la capital aragonesa– se debió a la convicción de los miembros del Consulado, entre los que destacaba el ilustrado marqués de Lorca, de que un maestro como él, de amplia trayectoria y profundo conocimiento del arte romano, podría dinamizar mucho mejor el centro que los discretos artistas locales.<sup>38</sup> La elección se produjo en enero de 1786. Dos meses más tarde, en marzo, se trasladaba a Burgos. Desde estos momentos, este artista comenzó a desarrollar una intensa actividad que se centró en tres grandes campos: su labor docente, sus actuaciones como arquitecto y sus creaciones como pintor-dibujante sobre todo ligadas a la elaboración de dibujos preparatorios de grabados.

Su ejercicio en la Academia abarcó, como veremos, desde el diseño del edificio en el que debía asentarse, hasta la programación de los planes de estudio. Las clases comenzaron a finales de 1786 y en ellas aplicó no sólo sus conocimientos artísticos prácticos sino también sus muchas capacidades pedagógicas adquiridas en las academias romanas. En Roma aprendió que la enseñanza artística debía tener un componente mixto de carácter teórico-práctico. Su metodología consistió en estudiar primeramente láminas o cartillas y a continuación modelos tridimensionales –esencialmente esculturas o moldes en yeso de creaciones famosas– siguiendo una teoría ilustrada que negaba el valor pedagógico directo a la naturaleza, concepto que entraría en crisis durante el Romanticismo.<sup>39</sup>

Una de las primeras preocupaciones de Eraso fue conseguir los materiales docentes necesarios. Él mismo se encargó de dibujar cartillas con ojos, bocas, narices, pies y manos. Aunque pronto com-

34 ANSÓN NAVARRO, A.: «Pintura y academicismo en Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XVIII», en *Las artes plásticas en Aragón durante el siglo XVIII*, Zaragoza, 1995, pp. 152-154.

35 IBÁÑEZ PÉREZ, A.C.: *Historia de la Academia de Dibujo de Burgos*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos, 1982.

36 CAMPOMANES, Conde de: *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid, 1775, pp. 97-117.

37 PAYO HERNANZ, R.J.: «La Pintura en Burgos a finales del siglo XVIII. El pintor dorador Romualdo Pérez Camino», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 63 (1997), p. 490.

38 Eraso obtuvo 18 votos, José Cortés del Valle 5 y el resto no mereció ninguno (Archivo de la Diputación de Burgos: Libro de Acuerdos del Consulado, Libro 97, Junta de 22 de enero de 1786, fol. 83).

39 PEVSNER, N.: *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982.



fig. 3. *Vista del Paseo del Espolón*, Pedro Telmo Hernández, 1802. Museo de Burgos.

prendió que este material era insuficiente. Por ello pidió al Consulado que le dotara de láminas impresas de grandes maestros. Los patronos de la Academia se dirigieron al propio José Nicolás de Azara, Ministro de España en Roma, para reclamar su ayuda. Este teórico y defensor del Neoclasicismo, en respuesta a dicha solicitud, envió como regalo una serie de láminas de Mengs que copiaban modelos de Rafael. Por otra parte, en relación con los modelos tridimensionales, intentó conseguir copias de esculturas clásicas de yeso. Se lograron gracias a las buenas gestiones del Conde de Castañeda ante Isidoro Bosarte en 1798.<sup>40</sup> Estas esculturas llegaron en mayo de 1798 y eran el *Apolino de Medicis*, el *Pastor París*, el *Camilo* y el *Fauno del Cabrito*.<sup>41</sup> Algunas de ellas habían sido sumamente empleadas en el ámbito de la cultura académica.<sup>42</sup> Eraso compró también una colección de medallas de yeso que sirvieron de base a los alumnos para la realización de algunos interesantes proyectos de medallística que se presentaron a la Academia de San Fernando. Junto a las cartillas y a las esculturas de yeso, Eraso quiso igualmente que la Academia quedara dotada de una buena biblioteca. Sabemos que Azara remitió una biografía de Leonardo y otra de Mengs, que debe ser la que el propio Azara escribió en 1780. El mismo director compró una edición de Vitruvio –muy probablemente la de Ortiz y Sanz de 1787–, los *Elementos Matemáticos* de

40 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 38-5/2, 31 de enero de 1798, carta del Conde Castañeda a Isidoro Bosarte.

41 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 38-5/2, 26 de abril de 1798.

42 NEGRETE PLANO, A.: «El fauno del cabrito y su influencia», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 89 (1999), pp. 57-83.



fig.4. Fuente del obelisco. Construida desde 1800 en la antigua plaza del Mercado. Archivo Municipal de Burgos, Fondos documentales, Colección Cortés.

Bails de 1779 y el *Compendio de Geometría Práctica* de Manuel de Hinojosa que se publicó en 1784. Algunos de estos libros sirvieron de cabecera de las enseñanzas de Geometría y Arquitectura Civil que el maestro impartió para aquellos alumnos que superaran los rudimentos del dibujo, estudios que fueron apoyados por la Academia de San Fernando, pues consideraba que mejoraban la formación de los maestros de obra, de los retablistas y de los pintores burgaleses.<sup>43</sup> Por su parte, un burgalés que había triunfado en otros ámbitos, como Nicolás Celedonio de Arce y Cacho, regaló a la Academia su tratado *Conversaciones sobre la escultura*, publicado en 1786.

Una de las formas con la que Eraso quiso espolear a sus estudiantes fue el desarrollo de concursos, de acuerdo con lo que él mismo había hecho en Roma. Para ello convocó anualmente certámenes competitivos,<sup>44</sup> algunos de los cuales, como el de 1792, tuvieron una notable repercusión incluso fuera de Burgos.<sup>45</sup>

Probablemente fue el propio director quien hizo todo lo posible para que se conociera su actividad docente en la Corte pues siempre estuvo preocupado por conseguir el título de Académico de San Fernando. Consideraba que con esta faceta se podrían allanar los problemas que pudieran surgir en la consecución de este objetivo. Entre los alumnos de Eraso destacaron los arquitectos Marcos Arnáiz y León Antón, el pintor Cristóbal Villanueva o el escultor Vitores de la Fuente. Algunos de los estudiantes de estos primeros cursos eran ya reconocidos profesionales en Burgos y con estos estudios esperaban mejorar en sus respectivos ejercicios profesionales. También hubo otros que se matricularon con una vocación meramente diletante como don Atanasio de Quintana, Caballero Hacendado de la Ciudad, miembro del Consulado que, en relación con sus capacidades como dibujante, recibió el encargo de copiar para la Academia el libro *Los Cinco Órdenes de Arquitectura* de Vignola, que se empleó, posteriormente, como material docente. Unos alumnos singulares fueron los propios hijos de Eraso, Andrés y Juana, que ingresó en el Convento de Carmelitas Descalzas de Burgos en el que aún se conservan dibujos que prueban sus aptitudes.

43 Archivo de la Diputación de Burgos: Libro de Acuerdos del Consulado, Libro 97, Junta de 10 de abril de 1791, ff. 220-221.

44 El primer concurso del que tenemos noticias se convocó en enero de 1787 (Archivo de la Diputación de Burgos: Libro de Acuerdos del Consulado, Libro 97, Junta de 20 de enero de 1787, f. 117).

45 *Gaceta de Madrid* (martes, 9 de octubre de 1792), p. 709.

La segunda de las actividades de Eraso en la ciudad fue ejercer su vocación como arquitecto. Nada más llegar a Burgos, en 1786, trató de ampliar y diversificar su talento artístico ofreciéndose al Regimiento para cuantas obras considerara oportunas.<sup>46</sup> Ya hemos señalado lo orgulloso que se sentía de sus estudios de arquitectura. Por ello siempre deseó alcanzar el reconocimiento de Académico de Bellas Artes, remitiendo proyectos a la Academia de San Fernando que nunca fueron excesivamente valorados. En 1789, envió a los académicos madrileños las trazas de una *Catedral suntuosa* que fueron juzgadas negativamente por considerar que su estilo era *sobradamente licencioso que abunda de resaltaos y de partes menudas que carece de economía de ornato y luce más el capricho de los modernos que las observancias de las reglas del buen gusto de los antiguos*.<sup>47</sup> Resulta curiosa esta percepción de los académicos si tenemos en cuenta algunas de las obras del maestro como la sede de la Academia burgalesa que fue proyectada, en 1794, de acuerdo a unos planteamientos estrictamente clasicistas. Su sobria fachada neoclásica, erigida sobre el naciente Paseo del Espolón, fue uno de los elementos dinamizadores del nuevo espacio urbano surgido a raíz del derribo de la muralla medieval [fig. 3].

A partir de estos momentos, el maestro quiso intervenir, lo máximo posible, en los proyectos arquitectónicos y urbanísticos de la ciudad, en clara competencia con el consagrado Fernando González, académico de San Fernando, y con el emergente León Antón, con el que llegó a compartir el cargo de Maestro de la Ciudad.<sup>48</sup> Desde este oficio trató de monopolizar algunas actuaciones como la construcción de las nuevas casas del Cabildo, alzadas junto al Arco de Santa María a partir de 1799<sup>49</sup> o el diseño del Paseo del Espoloncillo, en 1809 durante la ocupación



fig.5. Retrato de D. Alonso de Cartagena, 1791 (Retratos de los españoles ilustres con un epitome de sus vidas, Imprenta Real de Madrid).

46 Archivo Municipal de Burgos: Libro de Actas de 1786, 6 de marzo de 1786, f. 33.

47 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Actas de Arquitectura, 27 de agosto de 1789, f.127.

48 PAYO HERNANZ, R.J.: *El artista burgalés en la época ilustrada*, Burgos, Academia Burgense de Historia y Bellas Arte, 2005, p. 31.

49 PAYO HERNANZ, R.J.: *Arte y sociedad en Burgos en la segunda mitad del siglo XVIII*, Burgos, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2003, p. 43.



fig. 6. *Virgen de los Dolores y de Cristo Yacente*, Convento de San Francisco de Burgos, 1805.

francesa, tareas que le acreditaron no sólo como arquitecto sino también como urbanista.<sup>50</sup> Uno de los proyectos arquitectónicos que más le significaron fue la fuente que, desde 1800, se construyó en la Plaza del Mercado. La obra debía tener unos componentes barroquistas, probablemente derivados de su conocimiento de las creaciones berninescas de Roma. La Academia de San Fernando censuró los dibujos preparatorios e incluso consideró *lúgubre* el obelisco que había propuesto como remate de la fuente [fig. 4].<sup>51</sup> A pesar de las críticas académicas, la obra se realizó con ese remate y simplificando los elementos ornamentales. Es más, desde estos momentos, el obelisco se convirtió en un prototipo para los monumentos urbanos, como el desaparecido del Cid en cuya instalación en el Paseo del Espolón durante la ocupación francesa participó este mismo maestro.<sup>52</sup>

En relación a la tercera inclinación profesional de Eraso no tenemos certeza de ninguna obra pictórica.<sup>53</sup> Sin embargo sí que está documentada su intervención en importantes proyectos bibliográficos del momento, en este caso contribuyendo con sus dibujos a la realización de grabados. A finales del siglo XVIII, Eraso recibió el encargo de realizar unos dibujos de personajes burgaleses históricos para la gran empresa editorial-iconográfica titulada *Retrato de los Españoles Ilustres*, publicada en varias entregas.<sup>54</sup>

50 IGLESIAS ROUCO, L.S.: *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el Reformismo Ilustrado (1747-1813)*, Burgos, 1978, p. 136.

51 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Libro de Actas de Arquitectura, 1786-1805, 28 de febrero de 1800, f.151.

52 IGLESIAS ROUCO, L.S.: «Clasicismo, Neoclasicismo y Patrimonio. Burgos 1747-1808», en *Memoria Artis*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 186-200; IGLESIAS ROUCO, L.S.: «Arquitectura contemporánea. Génesis y desarrollo (1760-1960)», en *Historia de Burgos. IV. Edad Contemporánea (4)*, Burgos, Caja Burgos, 2007, pp. 32-33; ZAPARAÍN YAÑEZ, M.J.: *Burgos en el camino de la invasión francesa (1807-1813)*, Burgos, Instituto Municipal de Cultura-Ayuntamiento de Burgos, 2008, p. 204, núm. ficha de cat: 17. En el plano de la fortificación de Burgos y su castillo que el ejército francés realizó en 1812, queda testimonio de la localización de este monumento (Archivo Municipal de Burgos: FO-25526).

53 Recientemente se han asignado a Manuel de Eraso las pinturas de *San Juan en Patmos* y el *Nacimiento de la Virgen* que Urrea atribuyó a Odazzi (VV. AA.: *La pintura italiana y española de los siglos XVI al XVIII de la Catedral de Burgos*, Burgos, 1996, p. 206) en relación con las similitudes de la primera con el *San Mateo* de Maleján (CALVO RUATA, J.I.: «San Mateo Evangelista», *Damián Forment*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, núm. 2, 2002, pp. 62-66). El problema para admitir esta asignación es que estos cuadros fueron entregados al templo por don Ramón de Larrinaga y Arteaga en 1773, mucho antes de la llegada de Eraso.

54 Parece que este proyecto de crear una galería iconográfica de españoles ilustres, acompañada de breves relaciones biográficas, fue promovido por Floridablanca. Se planteó, desde 1791, como un proyecto de publicación en diversas entregas. Debió paralizarse cuando cayó el ministro. Para su desarrollo se contó con artistas (dibujantes y grabadores)

Entre ellos realizó los dibujos de los *Jueces de Castilla Nuño Rasura y Laín Calvo*, que fueron grabados por Noseret.<sup>55</sup> Para inspirarse, acudió a modelos antiguos existentes en Burgos, en concreto los retratos en fresco que Pedro Ruiz de Camargo había pintado para la Sala de la Poridad del Arco de Santa María hacia 1602.<sup>56</sup> También hizo un dibujo del Condestable don Pedro Fernández de Velasco, basándose en una pintura del siglo XVI, en la que también se inspiró Romualdo Pérez Camino.<sup>57</sup> Para las imágenes de don Pablo de Santa María y de don Alonso de Cartagena [fig. 5], grabadas por Manuel Salvador Carmona,<sup>58</sup> empleó como fuente los cuadros que se exponían en la galería pictórica de prelados de la Catedral que habían sido realizadas por Antonio Nicolás de la Cuadra, siguiendo los modelos de la *Iconografía de Van Dyck*.<sup>59</sup> Estos mismos prototipos también los empleó en el retrato del Cardenal Mendoza y Bobadilla, grabado por Noseret. Rafael Esteve<sup>60</sup> grabó el dibujo en el que Eraso reproducía la imagen de Jerónimo Gracián. A su mano también se debió el dibujo de Fray Juan Jesús de María San Pedro y Ustarroz que fue grabado por Manuel de Albuérne.<sup>61</sup> No fue esta la única incursión que llevó a cabo en el retrato histórico. En 1787, y por orden del Duque de Fernán Núñez, copió una de las ménsulas de las arquivoltas de la puerta del claustro de la Catedral que, según una antigua tradición, representaba a San Francisco, para enviársela al marqués de Florida-Pimentel, director de la Academia de San Fernando, que estaba reuniendo una serie de copias con retratos de ese santo.<sup>62</sup>

Pero no sólo se dedicó a elaborar dibujos para grabados históricos. También llevó a cabo otros de carácter devocional. En 1805, se imprimió una gran lámina que reproducía la imagen de la *Virgen de los Dolores* y de *Cristo Yacente* del Convento de San Francisco de Burgos [fig. 6]. Probablemente se realizó a raíz de la ejecución de un nuevo retablo neoclásico para ambas esculturas que debió ser financiado por doña María de los Dolores Gonzalo e Iruegas. Las labores de impresión corrieron a cargo de Manuel Salvador Carmona, con el que había entrado en relación a raíz de su participación en el proyecto de los *Retratos de los Españoles Ilustres*.

Eraso también participó en algunas importantes tareas de carácter cartográfico como se evidencia de su dibujo, fechado el 25 de enero de 1795 y conservado en la Biblioteca Nacional, en el que representa la imagen de la *Villa de Castrojeriz*.<sup>63</sup>

Aunque en su vida disfrutó de una posición económica desahogada, en los últimos años sufrió una serie de problemas que le condujeron a una situación de precariedad. En su testamento señala-

ligados al mundo de las nuevas Academias (San Fernando y San Carlos de Valencia). Por ello, quizá se contó con Eraso, elegido director de la Academia de Burgos. Ver: *Retratos de los españoles ilustres con un epitome de sus vidas*, Madrid, Imprenta Real de Madrid siendo regente don Lázaro Gayguer, 1791.

55 Luis Fernández Noseret desarrolló una amplia labor como grabador en el tránsito del siglo XVIII al XIX en la Corte (CARRETE, J., / CHECA, F. / BOZAL, V.: *El grabado en España*, Summa Artis, t. XXXI, Madrid, 1992).

56 PAYO HERNANZ, R.J.: *Historia de las Casas Consistoriales de Burgos*, Ayuntamiento de Burgos, Burgos, 2008, pp. 137-139 y 275.

57 Archivo de la Catedral de Burgos: Libro de Cuentas de la Capilla de la Purificación de 1727 a 1811, Cuentas de 1799.

58 Manuel Salvador Carmona fue uno de los más destacados grabadores de la época ilustrada (CARRETE PARRONDO, J.: *El grabado a buril en la España Ilustrada*, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989).

59 GUTIÉRREZ PASTOR, I.: «Nicolás Antonio de la Cuadra y la difusión de la pintura barroca cortesana en Vizcaya», *Anuario del Departamento de Teoría e Historia del Arte*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1995-1996, pp. 95-132.

60 Rafael Esteve tuvo una notable actividad como grabador en las postrimerías del siglo XVIII: CARRETE, J. / CHECA, F. / BOZAL, V.: *El grabado...*, *op.cit.*, pp. 477-490.

61 Este grabador intervino en algunos grandes proyectos editoriales de finales del siglo XVIII y de comienzos del siglo XIX como las láminas de la *Colección general de trajes que en la actualidad se usan en España*, dirigida por A. Rodríguez.

62 MARTÍNEZ SANZ, M.: *Historia del Templo Catedral de Burgos*, Burgos, 1866, pp. 134-135.

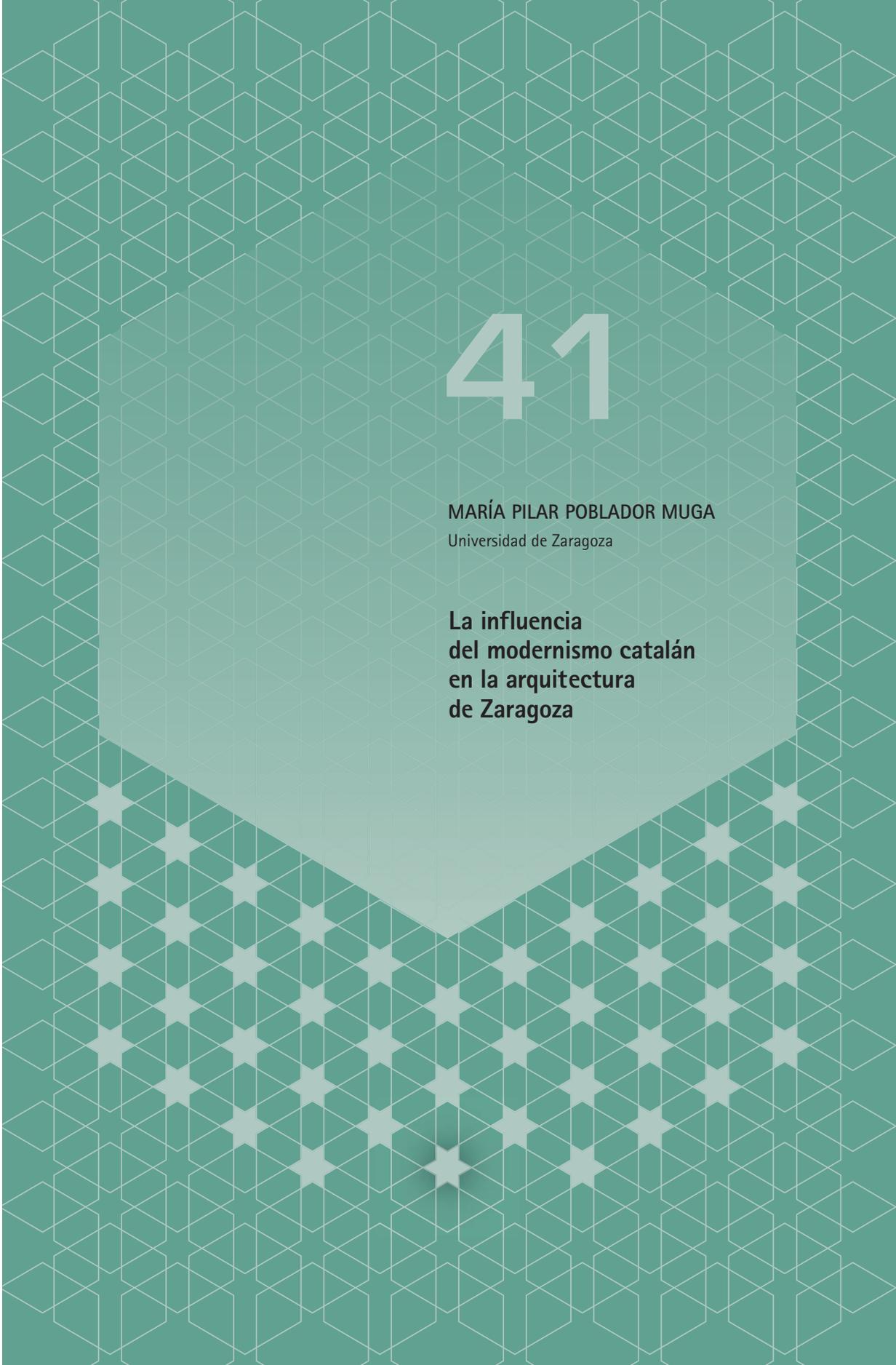
63 Biblioteca Nacional: Material cartográfico manuscrito, 94.641.



ba que tenía invertidos en los Cinco Gremios Mayores de Madrid un capital de 40.000 reales, de los que no había podido cobrar los intereses. Aunque colaboró con los franceses, una parte de sus bienes muebles se perdieron en los días de la ocupación, ya que su casa fue tomada por oficiales del ejército.<sup>64</sup> Debió fallecer, en una palmaria pobreza, a comienzos de 1813, poco después de haber realizado un codicilo a su testamento a finales de 1812.<sup>65</sup>

64 Archivo Histórico Provincial de Burgos: Protocolos Notariales, Esc. Rafael Pérez Romo, leg.7.253, 22 de octubre de 1811, ff. 723-724

65 Archivo Histórico Provincial de Burgos: Protocolos Notariales, Esc. Rafael Pérez Romo, leg.7.253, 13 de septiembre de 1812, f. 891.



# 41

MARÍA PILAR POBLADOR MUGA

Universidad de Zaragoza

**La influencia  
del modernismo catalán  
en la arquitectura  
de Zaragoza**

Aragón y Cataluña, con el paso de los siglos, han ido consolidándose como algo más que unos meros territorios colindantes, al establecerse estrechos vínculos especialmente con las vecinas provincias de Tarragona y Lérida. Así, en la transición del siglo XIX al XX, el esplendor vivido en Barcelona debido a su emprendedora burguesía, forjadora de un extraordinario desarrollo industrial y comercial y, como consecuencia, económico, dio lugar a una época dorada para la cultura y las artes, canalizada a través del movimiento de la *Reixaxença*, impulsando la renovación de su arquitectura mediante la construcción de espléndidos edificios, emblemas del *Modernisme* catalán:

1. Ejerciendo una poderosa influencia sobre los arquitectos aragoneses: debido, no sólo, a la existencia de estrechos lazos profesionales e incluso personales y familiares, sino también al decisivo magisterio de la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona, inaugurada en el curso 1875-1876, que marcó una indeleble huella en la formación de algunos creadores zaragozanos, en cuyas aulas pudieron conocer a grandes arquitectos, que compartían el ejercicio de su profesión con las tareas docentes, como Luis Doménech y Montaner o José Puig y Cadafalch. Teniendo en cuenta que la propia arquitectura, erigida tanto en Barcelona como en otras localidades catalanas, sirvió de referente a la hora de inspirar o incluso mimetizar sus formas, sobre todo desde el punto de vista decorativo, debido a la calidad, originalidad y envergadura de lo construido.
2. Sumándose a ello, la intervención de profesionales catalanes que proyectaron obras puntuales en Aragón: como los arquitectos Juan Rubió y Bellver, Ramón Salas y Ricomá, José María Pericás y el maestro de obras José Graner Prat en la ciudad de Zaragoza. Además de los casos del leridano Francisco Lamolla Morante y del tarraconense Pablo Monguió Segura, que ejercieron el cargo de arquitecto municipal en Huesca y en Teruel, respectivamente, durante algún tiempo.
3. Sin olvidar, finalmente, el trascendental papel de la burguesía zaragozana como promotora, que desde la iniciativa privada o desde las instituciones públicas, anhela alcanzar una imagen de modernidad y progreso, similar al de otras grandes ciudades españolas como Madrid, Barcelona, Bilbao, San Sebastián o Valencia, e incluso europeas, caso de París, Bruselas o Viena.<sup>1</sup> Unas urbes que servirán como modelo para estar *al día* y lucir las tendencias artísticas más renovadoras.

1 París, Bruselas y Viena también ejercieron una decisiva influencia sobre la arquitectura modernista zaragozana. Véase POBLADOR MUGA, M<sup>ª</sup>P.: *La arquitectura modernista en Zaragoza*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2003 [CD tesis doctoral íntegra]; y «Ensueños de París. El *Art Nouveau* como modelo para la arquitectura modernista zaragozana», en *Reflexiones sobre el gusto* (Simposio, 4-6 de noviembre), Zaragoza, Grupo de Investigación Vestigium / Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 289-305.

Precisamente, esta dependencia del *Modernisme* catalán ya fue tempranamente detectada por Federico Torralba, en su artículo publicado en la revista *Zaragoza*, en 1964, al afirmar que:

*El estilo modernista hace de Barcelona uno de sus fundamentales museos y, como repercusión, Zaragoza se llena de construcciones –no como en otras ciudades españolas, en que sí hay ejemplos de estilo con carácter excepcional no constituyen cantidad– y, en piezas importantes o secundarias, reúne una nutridísima serie, en su mayor parte hoy desaparecida, pero que, en su momento, debieron dar tono decididamente avanzado a la creciente ciudad.<sup>2</sup>*

Un estilo que fue, como muchos otros temas de la artigrafía aragonesa, analizado por el profesor Gonzalo Borrás,<sup>3</sup> siguiendo la propuesta de Francisco Abbad Ríos, por entonces catedrático del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, marcando las pautas de una fructífera línea investigadora, continuada por sucesivas generaciones de estudiosos, contribuyendo a su mejor conocimiento, a pesar de que gran parte de este interesante patrimonio arquitectónico ha desaparecido, unas veces derribado y otras desfigurado debido a reformas poco respetuosas, permitiendo valorar la trascendencia del Modernismo en nuestra tierra.<sup>4</sup>

### La influencia del modernismo catalán en los arquitectos zaragozanos

Los vínculos personales y profesionales entre los arquitectos aragoneses y catalanes de la época constituyeron, por tanto, un factor decisivo en la adopción de la renovadora estética modernista. En este sentido, una amistad que tradicionalmente ha sido invocada por la historiografía es la establecida entre el gran arquitecto catalán Luis Domènech y Montaner y dos compañeros de profesión: Ricardo Magdalena Tabuenca (1849-1910), arquitecto municipal de Zaragoza, y José de Yarza y Echenique (1876-1920), su sucesor en el cargo. Con el primero, de la misma generación, se remonta a los años en que ambos eran estudiantes y compartían las aulas de la Escuela de Arquitectura de Madrid y con el segundo, como anteriormente se ha apuntado, a la época en que Yarza fue alumno suyo durante la carrera, ya que cuando se titula, en 1901, precisamente Domènech ocupaba el cargo de director de la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona. Una estancia, en la Ciudad Condal, que además le permitió al joven Yarza conocer a otros maestros de la talla de José Puig y Cadafalch, Joaquín Bassegoda y Amigó, Antonio Gallissá y Soqué, Antonio Rovira y Rabassa, Alejandro Soler y Rabassa, Alejandro Soler y March o José Vilaseca y Casanovas, que compaginaban sus labores docentes con la práctica arquitectónica, siendo testigo directo de la construcción de las grandes residencias de la burguesía en el *Eixample* en la capital catalana, de las espectaculares edificaciones de Antonio Gaudí, José María Jujol o Enrique Sagnier, de la labor escultórica de Eusebio Arnau o Pablo Gargallo para ornamentar las fachadas, de la fastuosa decoración de interiores con muebles como los de Gaspar Homar –el cual, según Alexandre Cirici, tenía al zaragozano Pascual González como discípulo–, de

2 TORRALBA SORIANO, F.: «El estilo modernista en la arquitectura zaragozana», *Zaragoza*, vol. XIX (1964), pp. 139-148.

3 BORRÁS GUALIS, G.M.: «La arquitectura modernista en Zaragoza», en *Miscelánea José María Lacarra*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1968, pp. 113-125; y «El modernismo en la arquitectura y en las artes aplicadas», en BORRÁS GUALIS, G.M. / GARCÍA GUATAS, M. / GARCÍA LASAOSA, J.: *Zaragoza a principios del siglo XX: El modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977, pp. 60-92.

4 POBLADOR MUGA, M<sup>ª</sup>P.: «La arquitectura modernista en Aragón. Estado de la cuestión», en UBIETO ARTETA, A. (dir.): *Estudios sobre Aragón: en el umbral del siglo XXI* (Actas de las III Jornadas, Caspe, diciembre de 2000), Zaragoza, Universidad de Zaragoza / Instituto de Ciencias de la Educación (ICE), 2007 [DVD].



fig. 1. Arco erigido con motivo de la visita del rey Alfonso XIII a Zaragoza en 1903, y patrocinado por el Ayuntamiento, obra del arquitecto municipal Ricardo Magdalena, como arquitectura efímera, con su aspecto neomedieval y su luz diseñada a partir de una curva catenaria, al modo gaudiniano (fot. Agustín Lorente Bernal).

trabajos en hierro: como los de Miguel Ballarín o de vidrieras como las de Rigalt y Granell, entre otros artistas del *Modernisme* catalán.<sup>5</sup>

Todo ello va a permitir que Zaragoza, que en el umbral del nuevo siglo XX sobrepasa la cifra de los cien mil habitantes y se posiciona entre las principales capitales españolas, transforme su imagen tradicional y comience una profunda renovación, acorde con los delirios ornamentales propuestos por la estética de la *Belle Époque*, triunfante en el *Art Nouveau* de París y Bruselas, donde los diseños de arquitectos como Hector Guimard o Victor Horta, respectivamente, marcan la pauta de una sinfonía esteticista, creando ambientes tan sugerentes y sensuales como abigarrados, con sinuo-

5 BORRÁS GUALIS, G.M.: «La arquitectura modernista...», *op. cit.*, pp. 113-125. En este capítulo se menciona a José de Yarza destacando *sus relaciones de amistad con los arquitectos catalanes Domènech y Montaner y Bassegoda y Musté*, precisando que este comentario le fue transmitido por su hijo, José de Yarza García. También, AINAUD DE LASARTE, J.: «Prólogo», en: VV. AA.: *El Modernismo en España* (catálogo de exposición, Madrid, Casón del Buen Retiro, octubre-diciembre de 1969), Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1969, el cual coincide en destacar que *las relaciones personales con el arquitecto barcelonés Domènech y Montaner explican ciertas modalidades de la obra de sus colegas zaragozanos Ricardo Magdalena y José de Yarza*. Recordamos, además, que Luis Domènech y Montaner impartía las asignaturas de mayor peso en la carrera, como: *Composición de edificios* y *Segundo curso de proyectos*, en el tercer curso, y *Tercer curso de proyectos*, en el cuarto curso, y que fue el tercer director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona desde 1900 a 1901, siendo sustituido entre 1901 y 1905 al salir elegido diputado en Cortes, regresando de nuevo en 1905 y ocupando el cargo hasta 1919.

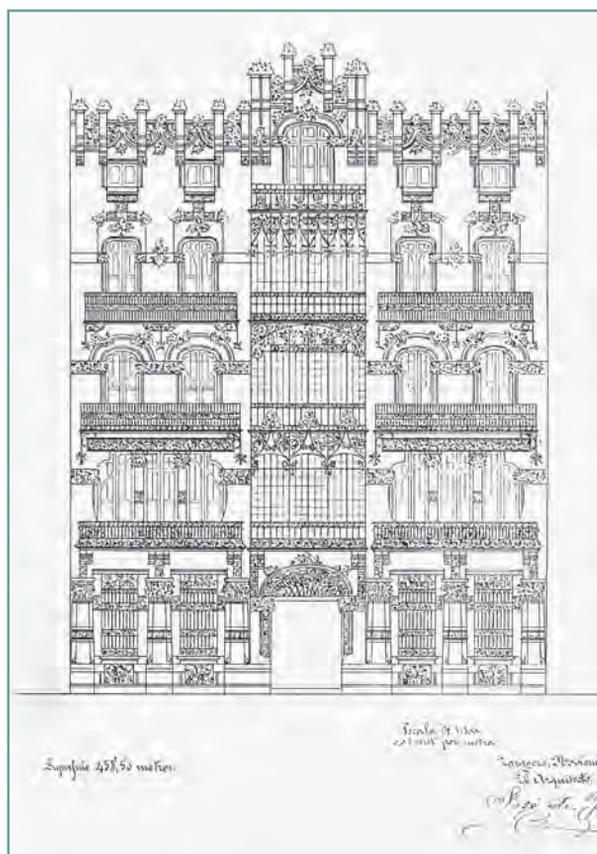


fig. 2. Alzado de la casa Juncosa, proyectada en 1903 y concluida en 1906, posiblemente fruto de la colaboración entre Ricardo Magdalena y José de Yarza. Archivo Municipal de Zaragoza [AMZ].

sas líneas en golpe de látigo, tallos ondulantes, delicadas flores y figuras femeninas con cabelleras fluidas, propias de un repertorio decorativo acorde con la tendencia del Modernismo orgánico y vegetal inspirado en la exaltación de una naturaleza desbordante. Una tendencia –opuesta a la geometrizable de la *Sezession* vienesa que, aunque en menor medida, tendrá también su eco en la capital aragonesa– representada en Cataluña por la obra de Luis Domènech y Montaner y su característico estilo floral, que dejará una inequívoca huella en obras como las arquitecturas efímeras erigidas en 1903, en el paseo de la Independencia, con motivo de la primera visita oficial del monarca Alfonso XIII a Zaragoza y, más concretamente, en uno de los tres arcos triunfales, el patrocinado por el Ayuntamiento de la ciudad y diseñado por Ricardo Magdalena en calidad de arquitecto municipal [fig. 1], cuyo aspecto neomedieval, con carnosos merlones y motivos vegetales modernistas, recuerdan el gusto neogoticista y floral de Domènech y Montaner, destacando su arco parabólico trazado a partir de una catenaria al modo en que Gaudí solía realizarlos en obras como las puertas de acceso al palacio del conde Güell (1886-1888), en la calle Nou de la Rambla, de Barcelona.<sup>6</sup>

Unas obras modestas, por la naturaleza efímera de sus materiales, pero muy interesantes; ya que permiten ensayar formas atrevidas y modernas con extraordina-

6 POBLADOR MUGA, M<sup>ª</sup>P.: «Arquitecturas efímeras en la Zaragoza de comienzos del siglo XX», en *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (La Coruña, octubre, 1998), La Coruña, Universidad de La Coruña / Sociedad Española de Historia de la Construcción, 1998, pp. 397-407.

fig. 3. Restaurante del Gran Casino de la Exposición Hispano-Francesa de 1908 de Zaragoza, obra efímera, diseñado por Ricardo Magdalena e inspirado en el *Modernisme* floral de Luis Doménech y Montaner. Postal. AMZ, sig. 4-1-2990, donación de D. Víctor Vera (fot. Coyne).



ria libertad, reflejando los gustos de una época como en el mejor de los espejos. De la misma manera sucedió un año más tarde, con el espectacular castillo que, con fábrica provisional, también erigió Magdalena con motivo de las fiestas del Pilar de 1904, en la céntrica plaza de España. Inicialmente pensado para un simulacro de incendio del cuerpo municipal de bomberos y finalmente utilizado para una exhibición de fuegos artificiales, fue una pequeña construcción, en madera y cartón, con sus almenas y merlones medievalizantes y detalles decorativos vegetales modernistas, inspirada en el restaurante de la Exposición Internacional de Barcelona de 1888, obra de Doménech y Montaner conservada en el parque de la Ciudadela, conocida con el sugerente nombre de *Castell dels Tres Dragons*, posteriormente Museo de Ciencias Naturales.<sup>7</sup> Un edificio que, dada la celeridad con que suelen ser construidos este tipo de obras, necesitó ser concluido tras la clausura de la exposición y, para favorecer la tarea, el propio Doménech organizó en él cuatro obradores dedicados a metalistería, cerrajería, repujado y modelaje, para fabricar los detalles ornamentales. Aunque estos talleres fueron efímeros, ya que funcionaron solamente durante ocho meses, concretamente de marzo a noviembre de 1892, resulta interesante comprobar el paralelismo entre este arquitecto catalán y Ricardo Magdalena, ya que este fue el primer Director de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza; reflejando de manera inequívoca, en ambos casos, el espíritu de renovación de los oficios artísticos propugnado desde el movimiento *Arts & Crafts*.<sup>8</sup>

Pero la influencia del *Modernisme* catalán no sólo dejó su huella en las arquitecturas efímeras, sino también en otras construcciones de la capital aragonesa, destacando la llamada casa Juncosa (1903-1906), en el paseo de Sagasta núm. 11 –posiblemente una obra de colaboración entre Ricardo Magdalena y José de Yarza y de Echenique<sup>9</sup>–, el edificio de viviendas de estilo modernista

7 *Ibidem*: pp. 400 y 401. Véase también, HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. / POBLADOR MUGA, M<sup>o</sup>P.: «Arquitectura efímera y fiesta en la Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX», en *Artígrama*, 19, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (2004), pp. 155-195.

8 POBLADOR MUGA, M<sup>o</sup>P.: «La influencia de William Morris y las *Arts and Crafts* en la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza», en *Centenario de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza* (catálogo de exposición, Escuela de Artes, noviembre-diciembre), Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia / Delegación Provincial / Escuela de Artes, 1995, pp. 63-81.

9 POBLADOR MUGA, M<sup>o</sup>P.: «La arquitectura modernista en Aragón», en *Arquitectura y modernismo. Del historicismo a la modernidad* (Actas I Congreso Nacional de Arquitectura Modernista, Melilla, abril de 1997), Granada, Departamento



más interesante de los conservados en la ciudad [fig. 2]. Muestra algunos motivos decorativos, como las carnosas flores y hojas talladas en la piedra de su fachada por el escultor Pascual Salaverri, discípulo de Carlos Palao, o las vidrieras realizadas por Talleres Quintana, que recuerdan el estilo de Luis Doménech y Montaner, combinados con otros elementos procedentes del *Art Nouveau* parisino, caso del arco de triple luz del zaguán, similar al que Hector Guimard diseñó en el llamado Castel Béranger (1897-1898), el edificio de viviendas galardonado con el primer premio del *Concours de façades de la ville de Paris*.

En este ambiente artístico y cultural se desarrolló la Exposición Hispano-Francesa de 1908, celebrada con el propósito de conmemorar el Centenario de Los Sitios de Zaragoza, que tuvieron lugar en 1808 y 1809 debido al asedio de las tropas napoleónicas. Constituyó un importante acontecimiento para la ciudad, donde acudieron más de cuatro mil quinientos expositores, con una abrumadora presencia de empresas e instituciones catalanas, para el cual se erigieron una serie de interesantes construcciones, unas de carácter efímero, en las que se adoptó el repertorio decorativo del Modernismo por su frescura y vitalidad, muy acorde con el carácter lúdico de este tipo de eventos; mientras que para las erigidas sólidamente se optó por el empaque del lenguaje neorrenacentista, caso del edificio del Museo o de la Escuela de Artes, incluso un severo estilo *mackintosh*, siguiendo la corriente más geometrizable y funcional de la Escuela de Glasgow, para el destinado a la institución benéfica de La Caridad. Este evento supuso, por tanto, el momento más esplendoroso en el desarrollo del estilo en Zaragoza, ya que las provisionales arquitecturas del Gran Casino [fig. 3], del Pabellón Central o de la Alimentación, de los pabellones gemelos de Maquinaria y Tracción y de los arcos de entrada, especialmente el patrocinado por Eléctricas Reunidas erigido como acceso al recinto, constituyeron un alarde de modernidad y para ellos su diseñador, Ricardo Magdalena, como arquitecto director de las obras, se inspiró en los carnosos motivos florales del *Modernisme* catalán, desarrollados magistralmente por Luis Doménech y Montaner en edificaciones como la casa Navas de Reus (1901-1907), el Gran Hotel de Palma de Mallorca (1902-1912) o el propio Palau de la Música Catalana (1905-1908), erigidos por aquellas fechas de comienzos de siglo.<sup>10</sup>

Pero no son estos los únicos lazos, debemos tener presentes vínculos tan estrechos como sucede con Julio Bravo Folch (1862-1920), que nació en Zaragoza, siendo su padre el constructor Pascual Bravo Catalán, natural de Caminreal (Zaragoza) y su madre Tecla Folch, de Montblanch (Tarragona), y comenzó su carrera profesional tras titularse como arquitecto en 1886 por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Estaba casado con María Sanfeliú, también natural de Montblanch, con la que tuvo cinco hijos. Pero, no sólo es interesante esta relación familiar con la región vecina, sino la procedencia catalana de sus fuentes de inspiración a la hora de diseñar obras como las viviendas de la calle de la Manifestación núm. 16, esquina a la plaza del Justicia y a la calle de Santa Isabel (1902), o el edificio ubicado en San Jorge núms. 3 y 5, angular a la del Refugio (1905), reflejadas en los diseños florales de capiteles, rejeras y vidrieras.

De hecho la movilidad de algunos arquitectos era considerable, quizás el caso más destacado sea el de Miguel Ángel Navarro Pérez (1849-1911), puesto que, aunque natural de Zaragoza, su carácter dinámico y su propósito de adquirir una completa formación en sus estudios, artísticos y técni-

de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2000, pp. 263-282. En esta comunicación se plantea la hipótesis de que dicha casa haya sido realizada por ambos en colaboración; como así parece apuntar la documentación conservada y el hecho de que Ricardo Magdalena, además de ser arquitecto municipal, dirigiera una empresa de construcción conocida como el *Centro Técnico Industrial*, cuyos servicios se ofertaban en los anuncios publicados en la prensa local de la época, en la cual trabajaban diversos profesionales locales.

10 MARTÍNEZ VERÓN, J.: *Arquitectura de la Exposición Hispano-Francesa de 1908*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1984; y *Arquitectura aragonesa: 1885-1920. Ante el umbral de la modernidad*, Zaragoza, COAA, 1993, pp. 280-281 y 348. POBLADOR MUGA, M<sup>a</sup>P.: «Arquitecturas efímeras...», *op. cit.*, pp. 401-406.

cos, le llevó tanto a Madrid como a Barcelona, recibiendo en esta última en 1911 el título de arquitecto. Precisamente en las primeras construcciones realizadas en la capital aragonesa, por este prolífico profesional, se combina un Modernismo que compagina la corriente orgánica y vegetal de tradición catalana con una fuerte influencia de la *Sezession* vienesa; así sucede en el interior de la sala del cine Ena Victoria (1912), hoy desaparecido, o en la casa del prestigioso escultor Carlos Palao en el paseo de Sagasta núm. 76 (1912), de la cual tras su rehabilitación solamente se conserva su fachada, cuya planta baja luce los habituales capiteles florales propios del *Modernisme*, a lo Doménech y Montaner, que con toda lógica tuvieron que ser labrados en el taller de su propietario. De tal manera que el Modernismo, como estilo de juventud, inspirado tanto en las formas del *Art Nouveau* parisino como en la versión orgánica, evocadora de una naturaleza floral, que triunfaba en Cataluña, convivirá en su obra con un estilo historicista, de corte neorrenacentista, con algunas obras acordes con el exotismo del neobarroco, como en el hotel o villa de Juan Solans (1918-1921), en la avenida de Cataluña, donde se reserva para la fachada del jardín, la más íntima y decorada con mimo, unas columnas cubiertas con teselas, único detalle modernista del edificio, inspiradas en las del Palau de la Música Catalana de Luis Doménech y Montaner. Además, por esas mismas fechas, concretamente a partir de 1916, fue corresponsal, como arquitecto asociado, de la Asociación de Arquitectos de Cataluña en Zaragoza.

Otro caso donde se reflejan estos extraordinarios vínculos es el de Francisco Albiñana Corralé (1884-1936), que también nació en la capital aragonesa, pero su padre, el maestro de obras Francisco de Paula Albiñana, era oriundo de Villalonga (Tarragona) y, tras casarse con Anselma Corralé, se instaló en Zaragoza ocupando el cargo de ayudante primero del arquitecto municipal Ricardo Magdalena en la Oficina de Construcciones Civiles del Ayuntamiento. De aquí que el ambiente familiar marque la vocación de su hijo. Sin embargo, a pesar de sus lazos familiares con Cataluña, realizó la carrera en la Escuela de Arquitectura en Madrid, titulándose en 1911. De regreso a su ciudad recibió diversos encargos privados, entre los que se destaca el Casino Mercantil (1912) [fig. 4], cuya fachada adorna con



fig. 4. Antiguo Casino Mercantil, Industrial y Agrícola, realizado entre 1912 y 1914 por Francisco Albiñana Corralé, su airoso torreón recordaba al del Real Club Marítimo de Barcelona. Postal (fot. Coyne).



fig. 5. Casa de Emerenciano García Sánchez (desaparecida), en el paseo de Sagasta núm. 54 de Zaragoza, proyectada por Manuel Martínez de Ubago en 1909 (fot. Luis Serrano Pardo).

capiteles florales a la manera de Doménech y Montaner y remata con un airoso torreón, lamentablemente eliminado en una reforma posterior y similar al levantado por las mismas fechas por Enrique Sagnier para el Real Club Marítimo de Barcelona, o también la casa Marín Corralé (1916) en la calle de Don Jaime I, ambas combinando aires vieneses *secessionistas* con carnosas decoraciones vegetales en las embocaduras de los vanos y bajo los voladizos de miradores y balcones. Un estilo adoptado como punto de partida en su carrera profesional, dirigida hacia un comprometido racionalismo en las décadas siguientes.

Así, la poderosa influencia del Modernismo catalán marcó a otros arquitectos, como José Martínez de Ubago y Lizárraga (1869–1928), un profesional oriundo de Navarra, concretamente nacido en Pamplona en 1869, titulado en 1892 por la Escuela de Arquitectura de Madrid, que ejerció la profesión en la capital aragonesa desde 1905 hasta su fallecimiento, donde realiza una de sus obras más conocidas: el Quiosco de la Música de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, considerado uno de los más destacados del Modernismo en España, siguiendo los aires de las marquesinas que Guimard había diseñado para las bocas del Metro de París. También proyectó en 1909 la villa del banquero Emerenciano García Sánchez [fig. 5], uno de los fundadores del Banco Zaragozano, ubicada en el paseo de Sagasta núm. 54, aunque derribada en 1976, que constituyó uno de los más claros ejemplos de la influencia catalana, debido a su cubierta aterrizada y a detalles co-

mo el arco parabólico situado en la planta noble, sobre el acceso principal, de evidentes reminiscencias gaudinianas.

Toda una nutrida nómina de edificaciones modernistas a las que se sumaron otras construcciones cuyos autores hoy desconocemos, puesto que hasta 1913 la normativa municipal no contemplaba la obligatoriedad de solicitar licencia de obras para aquellas calles que se encontraran dentro de fincas privadas, como sucedió con la casa del escultor Dionisio Lasuén [fig. 6], en la antigua calle del Arte, también derribada a mediados del siglo XX, con su diseño modernista y sus volúmenes aterrazados, que nuevamente recuerdan aires mediterráneos, o como en el caso de la villa de Antonio Costa, conocida posteriormente como el Colegio Santo Tomás de Aquino, en el paseo de Ruiseñores núm. 39, rehabilitada para viviendas, que presenta labores de *trencadís* tanto en el cupulín que cubre el airoso torreón en esquina como en algunos detalles en su fachada principal, resultando una evidente muestra de la inspiración ejercida por las obras de Gaudí y Jujol.<sup>11</sup>

### La obra de profesionales catalanes que trabajan en Zaragoza

Paralelamente a la atracción ejercida por la región vecina sobre los arquitectos zaragozanos, por la espectacularidad de las construcciones levantadas en Barcelona sobre todo, también algunos arquitectos catalanes trabajaron en Aragón, como es lógico, dada la proximidad geográfica. Aunque, debido a que la ciudad de Zaragoza contaba con una nutrida nómina de facultativos locales, las intervenciones de profesionales foráneos fueron escasas, como así se refleja en su Archivo Municipal (en adelante citado bajo las siglas AMZ), pudiendo establecerse un pequeño grupo de obras modernistas diseñadas por artistas catalanes expuestas por orden cronológico:

- La casa Marcolain (desaparecida), en el paseo de Sagasta núm. 36, proyectada en 1903 por el maestro de obras José Graner Prat, natural de Caserras de Berga (Barcelona). Era por aquellas fechas un profesional de reconocido prestigio y dilatada experiencia, titulado en 1872. Aunque dentro de su producción modernista esta obra es de fecha temprana y está en relación con la versión floral y ondulada más característica del estilo en Cataluña. Además, el propio expediente de la licencia de obras constituye una interesante fuente documental para constatar la activa participación de algunos promotores, como es el caso del señor Marcolain, en el diseño de este tipo de construcciones. Puesto que, ante la negativa inicial del Ayuntamiento para la realización de un mirador de gran vuelo en el piso principal, el encargante alega entre sus argumentos, además de razones de espacio, salubridad y ornato, que: *grandes espacios salientes, ya circulares, ya de base poligonal, obsérvanse en las edificaciones modernas de Hamburgo, Amberes, Berlín, París, etc. Notabilísimas son en Barcelona y Bilbao las magnitudes de los vuelos dados a sus miradores, terrazas y salones bajos.*

Por tanto, en este caso, la influencia ejercida por el Modernismo catalán sobre el zaragozano es más que evidente. Además, José Graner Prat repetirá, años más tarde, algunos elementos de

11 En TORRALBA SORIANO, F.: «El estilo modernista...», *op. cit.*, pp. 145-146, se recuerda su aspecto: *adornada con evidente gracia y desenfado, entregada completamente al Modernismo, rematada por una a modo de marquesina curva o gran concha, que resaltaba de la fachada, constituyendo elemento principal en colaboración con los huecos curvos y característicos, para destacar una portada, flanqueada por figuras femeninas muy típicas de ese sentido fluctuante y decorativista [...]; la chimenea, adosada al costado, era uno de los más pintorescos elementos de esta imaginativa villa, puesto que se trataba, nada menos, que de un tronco, presentado de modo casi naturalista, que subía pegado al muro remontando la altura de tejados.*

la residencia del señor Marcolain en la casa de Esperanza Isern (1908-1910), en la calle de Gerona núm. 67 del *Eixample* barcelonés.

- La reforma de la portada de la Farmacia Nueva (desaparecida), propiedad de Ramón Puig Mas, en la calle Azoque núm. 4, proyectada en 1907 por Juan Rubió y Bellver (1871-1952). Nacido en Reus y fallecido en la Ciudad Condal, estudió arquitectura en la Escuela Superior de Barcelona, titulándose en 1893, y está considerado uno de los arquitectos más destacados del *Modernisme* catalán, puesto que trabajó con Gaudí, primero durante sus años de aprendizaje entre 1893 y 1900, para posteriormente pasar a ser uno de sus más estrechos colaboradores hasta 1906, en obras como las del templo de la Sagrada Familia, en la nueva colonia textil obrera de Eusebi Güell en Santa Coloma de Cervelló, en el Park Güell (1900-1914) y en la Torre Bellesguard (1900-1905), incluso prolongándose de forma esporádica unos años más en los trabajos de reforma de la catedral de Mallorca (1903-1914). Por lo que este encargo de la capital aragonesa tiene lugar en la plenitud en su trayectoria profesional y es contemporáneo a la construcción de edificaciones tan destacadas en su propia producción como la casa Roviralta (1903-1913), en la avenida del Tibidabo núm. 37, conocida como *El Frare Blanc*.

El alzado muestra un acceso cubierto por un piñón escalonado que cobija un arco apuntado de inspiración goticista, en cuyo tímpano se ubica una cancela de forja de diseño vegetal, atravesada horizontalmente por dos filacterias de desgarrado contorno, con aspecto medievalizante y función de rótulo. Desde la clave del arco pende un foco de luz esférico, enroscado en un portalámparas en forma de cáliz floral con los sépalos abiertos. Esta portada recuerda a establecimientos barceloneses como *Els Cuatre Gats*, el emblemático local ubicado en los bajos de la casa Martí (1895-1896), obra de José Puig y Cadafalch, lugar de encuentro y tertulia de artistas e intelectuales como Ramón Casas o Picasso.

- Dos obras de Ramón Salas y Ricomá: la casa de alquiler de Luis Latorre y Ximénez de Embún, marqués de Montemuzo, en la calle de Espoz y Mina núm. 31, proyectada en 1906, y la reforma del Nuevo Café de París (desaparecido), ubicado en los bajos del palacio de Sástago, en el núm. 56 del Coso, diseñado entre 1909 y 1910.

Los estrechos lazos que unen al arquitecto tarraconense Ramón Salas y Ricomá (1848-1926) con otros compañeros de profesión se establecieron tempranamente, en sus años de estudiante en la Escuela de Arquitectura de Madrid, puesto que perteneció a la misma promoción que Luis Doménech y Montaner o el zaragozano Ricardo Magdalena Tabuena, todos ellos titulados en 1873. Posteriormente Salas ocupó cargos tan prestigiosos como los de arquitecto municipal de Tarragona, desde junio de 1833, y siete años después, en 1890, accedió al de arquitecto provincial, además de ser arquitecto diocesano y académico de la Real de San Fernando de Madrid. Además, como miembro de la Comisión de Monumentos de Tarragona, intervino en la restauración de los monasterios de Poblet y Santes Creus y, como Ascensión Hernández comenta, probablemente Ricardo Magdalena desde su cargo de arquitecto restaurador de la Corona de Aragón delegara algunas obras en Poblet y Santes Creus a Ramón Salas, ya que este fue quien le sustituyó en el cargo tras su muerte en 1910. Precisamente su relación laboral con Aragón, se muestra patente a través de algunas restauraciones, caso de la colegiata de Santa María de Calatayud, además de la tarea de resguardar el templo de Ntra. Sra. Pilar de Zaragoza de las filigranas producidas por el río Ebro, entre otras obras.<sup>12</sup>

12 Desde aquí nuestro agradeciendo a Elena de Ortueta Hilberath, profesora titular de la Universidad de Extremadura, por habernos precisado algunos aspectos confusos sobre su titulación. Véase además: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: «La restauración monumental en el siglo XIX: Las intervenciones de Ricardo Magdalena», en *Artigrama*, 6-7, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (1989-1990), p. 349. SOBERANAS LLEÓ, A.J.: «Ramón

fig. 6. Casa Lasuén (desaparecida), en la antigua calle del Arte (actual Bolonia) de Zaragoza, que refleja el modernismo orgánico de influencia catalana (fot. publicada en TORRALBA SORIANO, F.: «El estilo modernista en la arquitectura zaragozana», Zaragoza, 1964).



Precisamente esta casa de alquiler, promovida por Luis Ximénez de Embún, marqués de Montemuzo –hoy sede del AMZ tras la rehabilitación integral del interior para ubicar sus oficinas y depósitos– luce un ligero diseño modernista con algunos sencillos toques florales, concentrados en los dinteles que cubren los vanos, en las labores de rejería y, en especial, en las hojas de nenúfares talladas en las arcadas de piedra de la planta baja. Mientras que en el Café de París la desaparición del establecimiento hace muchas décadas condiciona su análisis, por lo que solamente nos podemos referir a los proyectos custodiados en el AMZ y a la imagen de su portada que se conserva en la colección de fotografías del Instituto Amatller de Arte Hispánico, en la que apreciamos el airoso diseño de su marquesina en contraste con la robusta arquitectura del antiguo palacio de los condes de Sástago, al ubicarse en su planta baja.<sup>13</sup>

- El pabellón Mariano (construcción efímera) de la Exposición Hispano-Francesa de 1908 erigido por José María Pericás Morros (1881-1965). Desde el momento en que fue presentado el proyecto, la prensa zaragozana destacó su moderno estilo y afirmaba que Pericás pertenecía a *la escuela del eminente Gaudí*, ensalzando su diseño al considerar que fue *la nota más avanzada del modernismo arquitectónico*.<sup>14</sup> Su fábrica combinaba aires medievalizantes con las geometrificaciones del modernismo austríaco. De hecho, años más tarde, entre 1912 y 1914, conocemos que viajará a Viena, confirmando su especial interés por el desarrollo de este movimiento centroeuropeo.

El pabellón Mariano es, por tanto, una obra innovadora que se debe vincular con la arquitectura catalana del momento, inspirada en la rotundidad y sencillez de las formas románicas, la ligereza y juego de volúmenes del gótico, dentro de la propuesta neomedieval desarrollada por profesionales como Puig y Cadafalch, y la originalidad y estructuralismo de Gaudí, del que José María Pericás se consideraba discípulo, que se suman al estilo geometrizzante de la Escuela de Glasgow representada por Mackintosh y al sentido decorativista de la *Sezession* vienesa, que por aquellas

Salas Ricomá, arquitecto de Tarragona, 1848-1926», en *Revista Técnica de la Propiedad Urbana*, año III, núm. 6, Tarragona, Cámara Oficial de la Propiedad Urbana (1962), pp. 71-75; y Ramón Salas Ricomá, *arquitecto de Tarragona, 1848-1926*, Tortosa, Talleres Gráficos Algueró y Baiges, 1962, pp. 5-11.

13 POBLADOR MUGA, M<sup>ª</sup>P.: «La obra modernista de del arquitecto tarraconense Ramón Salas y Ricomá (1848-1926) en Zaragoza», en *Artígrama*, 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (1996-1997), pp. 519-541.

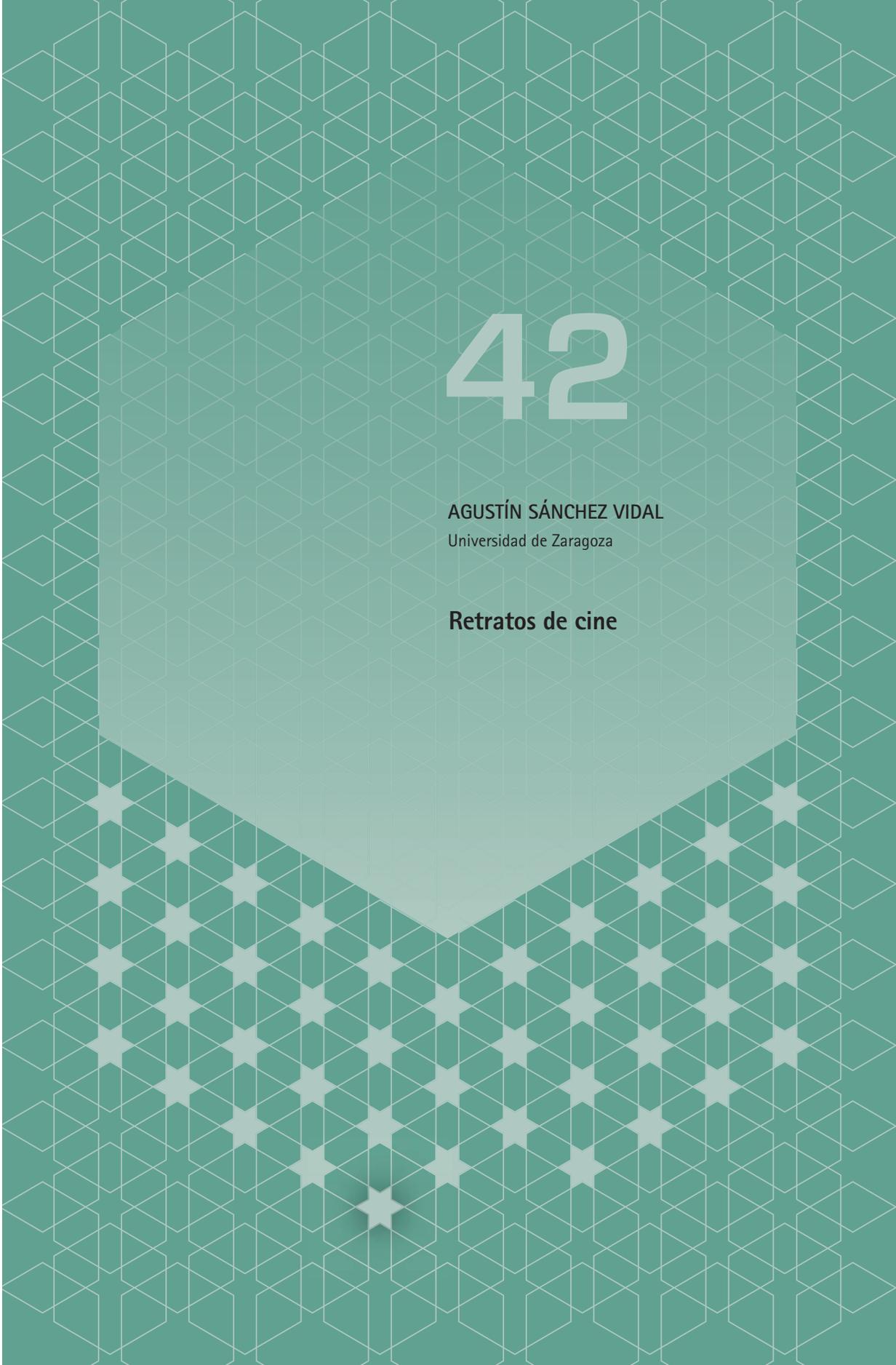
14 Véase, *El Noticiero*, Zaragoza (28 de enero de 1908); *Heraldo de Aragón*, Zaragoza (26 de enero de 1908); y RAMÓN MELIDA, J.: «La arquitectura en la Exposición», en *Revista Aragonesa* (1908), pp. 42 y 43.

fechas comenzaba a introducirse en España, reflejado en el empleo de las numerosas esculturas de ángeles y vírgenes, al gusto de Josep Maria Olbrich o de Otto Wagner, que se emplean para adorno de sus fachadas y que el propio Pericás había diseñado. Aunque, por su condición de arquitectura provisional y su función eminentemente expositiva, no tendrá apenas incidencia en la arquitectura zaragozana, más apegada a la tradición. No obstante, en este pabellón, mantiene una línea coherente con su formación y con su propio estilo, ya que su más inmediato precedente se encuentra en la casa Colomer que realizó en Vic, su ciudad natal, en el año 1906.<sup>15</sup>

Con este breve panorama, podemos constatar que la búsqueda de un nuevo estilo para la arquitectura española fue preocupación compartida por los arquitectos de la época y, siguiendo lo propuesto por Luis Doménech y Montaner,<sup>16</sup> el neogótico fue entendido en Cataluña como el *revival* que mejor reflejaba en sus formas un glorioso pasado histórico, el de la Baja Edad Media, acorde con el espíritu de una burguesía profundamente catalanista y católica, aglutinada en torno al movimiento de la *Reinaxença*. Pero en Aragón, a pesar de tener también un rico pasado medieval, el neogótico influyó pero no de manera decisiva. Aunque es cierto que el Modernismo, en numerosas ocasiones, aparece asociado a fórmulas neomedievalizantes, sin embargo también se construirán en Zaragoza interesantes edificios evocando el medioevo, algunos dentro de la arquitectura doméstica, como la villa conocida como el Castillo del Doctor Palomar, hoy desaparecida, aunque será sobre todo la de carácter religioso la que mejor se adapte por su simbolismo a las formas neogóticas, utilizándose para la casi totalidad de colegios, conventos e iglesias que se erigen en la capital aragonesa, en la transición del siglo XIX al XX, debido tanto a la influencia catalana como a las teorías de exaltación del gótico provenientes de más allá de nuestras fronteras, propuestas por autores como el francés Eugène Viollet-le-Duc o el inglés John Ruskin. Pero el estilo que caló hondo en la burguesía zaragozana y, por extensión, en toda la comunidad aragonesa será el neorrenacimiento, acorde con el latente espíritu regionalista, tanto desde el regeneracionismo aragonés como desde posturas más conservadoras, con el propósito de exaltar y tomar como modelo los palacios del siglo XVI, inspirados en la *maniera moderna* florentina. El neorrenacimiento aragonés, a diferencia de la versión hispana que tomaba como modelo el plateresco castellano, se erigió en evocador símbolo de uno de los periodos de la historia local de mayor esplendor económico y político, cuando la ciudad de Zaragoza era conocida por los viajeros como *la harta* por la suntuosidad de sus casas nobiliarias. De tal manera que para las decoraciones de los grandes edificios públicos y de algunas residencias o viviendas privadas se optó por las tradicionales labores de ladrillo en sus fachadas, con vanos de medio punto, rematados con galerías de arquillos y aleros de madera muy volados. Mientras, el Modernismo zaragozano y su espíritu renovador que había surgido con la llegada de la nueva centuria fue languideciendo, hasta que hacia 1920 los nuevos gustos desornamentados del racionalismo, transformaron con su austeridad los sofisticados gustos de la *Belle Époque*.

15 BOVER, I.: «Arquitectura modernista en Vic», en *Estudios Pro Arte*, 5, Barcelona, Fundación General del Mediterráneo (1976), p. 59.

16 DOMÉNECH Y MONTANER, L.: «En busca de una arquitectura nacional», en *La Renaixença*, año VIII, vol. I, Barcelona (28 de febrero de 1878). Traducido al español en: *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, 52-53 (julio/agosto de 1963), pp. 9-11.



# 42

**AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL**

Universidad de Zaragoza

**Retratos de cine**

El cine y la pintura son dos medios de expresión que, debido a su común apoyatura visual, mantienen fuertes vínculos, como lo acredita toda una amplia bibliografía dedicada al respecto. Sin embargo, toman a menudo diferentes caminos al enfrentarse a disyuntivas de considerable alcance. Por ejemplo, las que plantean los retratos. Dado que el cine suele ser móvil y la pintura estática, esta puede resultar un quiste extraño que compromete el flujo temporal y el estatuto de la pantalla, configurando un encuadre congelado dentro de otro filmico en movimiento, una zona o segmento con reglas propias.

El objeto de este trabajo es examinar algunas de las casuísticas más significativas a que da lugar esa confrontación. No se trata de establecer un catálogo genérico o exhaustivo de los retratos pictóricos que aparecen en el cine. Por el contrario, se han elegido ejemplos muy específicos: aquellos que potencian la tensión o dialéctica a la que se acaba de aludir.

Sentadas tales premisas, empezaremos con dos modelos masculinos: uno donde se plantea el problema del doble, *El retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, Albert Lewin, 1945) y otro donde el cuadro manifiesta la concreción de los deseos de la protagonista, *El fantasma y la señora Muir* (*The Ghost and Mrs. Muir*, Joseph Leo Mankiewicz, 1947).

Tras ello nos adentraremos en una película donde se plantea una cuestión de tanto calado como la vampirización de la vida por el arte, en la estela de *El retrato oval* de Edgar Allan Poe. Y en particular la adaptación del universo del escritor americano llevada a cabo por el cineasta de origen polaco asentado en Francia Jean Epstein, con el título *La caída de la Casa Usher* (*La Chute de la Maison Usher*, 1928).

Otro bloque muy significativo es el integrado por una serie de *thrillers* de atmósfera gótica o *noir*, rodados en la década de 1940: *Rebeca*, (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944) y *Laura* (*Laura*, Otto Preminger, 1944).

Pero todavía hay otros títulos donde la efigie femenina adquiere un estatuto ontológico de mayor rango, como *El retrato de Jennie* (*Portrait of Jennie*, William Dieterle, 1948), que postula la pintura como puerta de acceso a otro mundo, a otra dimensión de la realidad. O *Pandora y el holandés errante* (*Pandora and the Flying Dutchman*, Albert Lewin, 1951), donde el retrato adquiere el alcance de un sumidero capaz de aunar lo separado por siglos y mares, el plano real y el mítico.

Y tras ello cerraremos, a modo de resumen, con *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), donde la sensación de *perspectiva en abismo* que le da título resulta de calibrar la distancia entre dos re-

gímenes de representación de la realidad tan diferentes como el cuadro –inmóvil–, y el cine –en movimiento–, encomendando a la cámara la inapelable testificación de tal brecha.

*El retrato de Dorian Gray* adapta la conocida novela de Oscar Wilde, la historia de un aristócrata hedonista cuya imagen capta un amigo pintor en el momento de apogeo físico. Incapaz de asumir que a partir de ahí le espera el declive, se acoge a un sortilegio, mediante el cual será el cuadro quien asuma su decadencia, mientras él se entrega a todos los excesos. Será su retrato quien corra con el gasto, hasta transformarse en un verdadero monstruo.

La película de Lewin subraya y desarrolla con plena conciencia esta raíz fáustica. De acuerdo con tal estrategia, está rodada en blanco y negro, pero se utiliza el color en los planos finales, reservándolo para mostrar el deterioro del retrato. No es necesario insistir hasta qué punto esto le otorga un cometido especial, un lugar aparte. Y aún cabría añadir una razón adicional para ello: el aspecto leproso, casi fecal, que denuncia la corrupción moral de Dorian Gray a través de la pintura, convertida así es un filtro capaz de desvelar la realidad por debajo de las apariencias.

Imposible, pues, conceder mayor protagonismo a un retrato, ya desde el título. Además, a diferencia de buena parte del cine dedicado a esa temática, que suele recurrir a pintores mediocres, en este caso se contó con uno de fuste, el norteamericano Ivan Albright. Y una de las obras más conocidas salidas de su pincel sigue siendo *El retrato de Dorian Gray*, que realizó de propio para la película, a lo largo de más de un año de trabajo.

*El fantasma y la señora Muir* narra la historia de Lucy Muir (Gene Tierney), una joven y atractiva viuda, que junto con su hija se traslada a vivir a un caserón situado a orillas del mar. No tarda en descubrir que hay un fantasma: el del capitán Daniel Gregg (Rex Harrison), un rudo marinero cuyo retrato colgado en una habitación desafía a la intrusa, cobrando vida e interpeándola. A pesar de sus diferentes personalidades, poco a poco surge entre ellos una relación muy intensa. Pero se interpone un rival (George Sanders), que la dibuja mientras ella se baña en la costa. El fantasma de Gregg no puede evitar los celos cuando Lucy cuelga ese banal esbozo playero junto al suyo, en la misma pared. Sin embargo, comprende que lo mejor para la viuda es dejarla en paz y que se relacione con un hombre de carne y hueso, materialidad tangible que él no puede ofrecerle. De modo que desaparece, borrando su presencia en los recuerdos de ella.

Muy pronto Lucy descubre la verdadera catadura de su pretendiente, que está casado. Sumida en el desengaño, recupera su soledad. Pero ha habido un testigo de todo aquello, su hija, y cuando crece logra devolverle el recuerdo del capitán Gregg. Al cabo de los años Lucy se siente vieja y cansada. Sentada en su butaca, cae de su mano el vaso de leche que lleva... El fantasma del capitán –la muerte personificada– viene a llevársela: del viejo cuerpo de la Sra. Muir emerge Lucy en plena juventud para unirse a su espectral amante en otra dimensión, esta vez intemporal, donde ya nunca se separarán.

En el fondo, el fantasma de la señora Muir es una materialización de sus deseos convocada a partir de un retrato, que se constituye así en la puerta a otro mundo, un umbral de sueños. Si bien se mira, un rendido homenaje al poder de una pintura, al papel que puede llegar a desempeñar.

Eso es algo que suelen potenciar los retratos femeninos. Y, en concreto, los de mujeres que interactúan con sus autores, empezando por la variante más obvia, la temática del pintor y su modelo, lo que plantea inevitablemente el problema

de los límites entre el arte y la vida. Una cuestión de raigambre romántica y simbolista que constituye el meollo de *La caída de la casa Usher* de Jean Epstein, película muda inspirada en varios relatos de Edgar Allan Poe, sobre todo el del título homónimo y *El retrato oval*.

La historia transcurre en la fantasmal mansión de Roderick Usher, quien está pintando un retrato de su esposa, Madeleine. Este parece vampirizar la vida de ella, de tal modo que se extingue cuando él da la última pincelada y exclama al ver el lienzo: *En verdad, es la vida misma*. A pesar de ser enterrada en la cripta familiar, Roderick teme que no esté muerta. Y sus temores se confirman al aparecer ella de noche, en medio de una gran tormenta, mientras la mansión se consume a su alrededor, presa del maleficio.

La película recurre a las sobreimpresiones, el ralentí y otros recursos típicos de su época. Pero el principal *efecto especial* se reserva para el retrato de Madeleine, que aparece en casi todas sus secuencias. Dada su importancia, fue objeto de una arriesgada apuesta: evitar a toda costa la utilización de una pintura, para no caer en la contradicción de que se hablase de un cuadro sublime y luego se mostrara algo de una decepcionante trivialidad, como sucede tan a menudo.

Epstein decidió sustituir el retrato pintado al óleo por la propia actriz que interpreta al personaje, captada por la cámara de cine en absoluta inmovilidad, dentro del marco. Y para el plano en el que el retrato termina de *vampirizar* a la modelo sobreimpresionó una imagen negativa con dos positivas. De modo que su opción no se limita a un simple truco, el del retrato de una Madeleine estática. Lo que se busca es un retrato *al celuloide*, no la mera fotografía de una pintura al óleo. Una aproximación específicamente fílmica al género del retrato.

Aunque comparte con la película de Epstein el protagonismo de una mansión de ambiente gótico, malsano y agobiante, *Rebeca* de Alfred Hitchcock se centra en un caso bien distinto de relación vampírica entre una mujer difunta y otra de carne y hueso, sometida continuamente a la comparación con su predecesora. En ella se narra la historia de un aristócrata inglés Maxim de Winter (Laurence Olivier) quien al poco tiempo de perder a su esposa Rebeca conoce a una joven humilde y poco experimentada, cuyo nombre nunca se dice, por lo que la denominaremos como su intérprete, Joan Fontaine. Sólo sabemos que su padre ya fallecido era pintor y que ella misma es aficionada al dibujo. Incluso la vemos hacer un retrato de Maxim. Poco después, De Winter y la joven se casan, y viajan a Manderley, la fantasmal mansión familiar en Cornualles. Joan Fontaine es acogida con frialdad por el ama de llaves, la Srta. Danvers, una mujer muy unida a Rebeca. Y la recién llegada pronto se da cuenta de que no puede borrar el recuerdo de la anterior Sra. De Winter. Cuando sabe que Rebeca era muy elegante, intenta vestirse de alta costura, ojeando revistas de moda y encargando uno de los modelos que allí ve. Pero a su marido no le gusta que abandone su habitual modestia en el vestir, las famosas chaquetas de punto que en España serían conocidas como *rebecas*.

Y entonces llega una de las secuencias claves, la que va a imprimir a la historia un giro de arriba abajo. Se trata de una fiesta de disfraces que arrancará las máscaras a todos, incluida la difunta –pero omnipresente– Rebeca. Joan Fontaine empieza a diseñarse ella misma su disfraz, y entre otros ensaya el de Juana de Arco y un hada. Entonces viene la *bruja*, la Srta. Danvers, y le sugiere uno que –le asegura– encantará al Sr. De Winter: el de una antepasada suya, Lady Caroline, cuyo retrato preside imponente uno de los corredores de Manderley. Joan Fontaine no sabe que se trata de una trampa, porque ese era justamente el disfraz que utilizaba Rebeca. De modo que cuando se presenta ante su marido creyendo complacerle, él reacciona violentamente. Cree estar viendo a Rebeca rediviva, con lo que se plantea un rudimentario anticipo de lo que sucederá en *Vér-*

tigo. Y también se esboza la casuística de varios *thrillers* de los años 40, especialmente relevantes para el tema que nos ocupa.

Uno de ellos es *La mujer del cuadro* de Fritz Lang.

Sus títulos de crédito ya nos previenen sobre un cierto *desencuadre*, ese *desencuentro* de los marcos que limitan la pintura y la pantalla. Algo también presente en el cartel original, traduciendo el desfase entre la vida monótona del protagonista y la aventura que parece prometerle la mujer del cuadro.

La acción se sitúa en Nueva York y narra la historia de un gris profesor universitario (Edward G. Robinson) cuya esposa e hijos se han marchado de vacaciones. En su club, él bromea con dos amigos sobre las aventuras que podría correr al quedarse de *Rodríguez*, pensando en el retrato de una tentadora mujer que han visto en un escaparate.

Sus compañeros se marchan y él se queda allí, junto a un reloj, pidiendo antes a un camarero que si se queda dormido en la butaca le despierte a las diez y media. Así sucede. Al llegar la hora estipulada el empleado lo saca de su sopor, él sale del club y al pasar por el escaparate donde está el retrato se detiene a admirarlo de nuevo. En ese momento aparece la modelo allí representada (Joan Bennett). Hablan, toman una copa y ella le invita a ir a su casa para ver los dibujos preparatorios. De repente llega su amante y al ver al invitado le entra un ataque de celos e intenta estrangularlo. Tratando de defenderse, el profesor mata al recién llegado clavándole unas tijeras, y se deshace del cadáver. Pero no tarda en aparecer un chantajista que lo sabe todo, y que los va acorralando angustiosamente.

Desesperado, le vemos tomar unos polvos que nos hacen pensar en un suicidio. Cierra los ojos. Creemos que ha muerto... Hasta que se oye una voz que anuncia las diez y media, suenan las campanadas del reloj y todo resulta ser un sueño inducido por el retrato, que es la imagen que cierra la película, imponiéndose a su transcurso.

El drama y la dialéctica de esta se han librado, por tanto, entre dos elementos contrapuestos: un retrato (imagen fija, inmune al tiempo) y un reloj (tiempo y movimiento en estado puro). Y toda la historia deriva de un cuadro, que supone el acceso a otro mundo, el del deseo. Pero también el de los problemas. La aventura, en definitiva.

*Laura* es otro de los *thrillers* de los años 1940 que presta considerable protagonismo a un retrato de mujer. Su trama se centra en la investigación del asesinato de Laura Hunt (Gene Tierney), aparecida muerta en su apartamento de Nueva York por un escopetazo que le ha desfigurado el rostro.

El primer sospechoso es Waldo, el ególatra Pigmalión de Laura, que no se resigna a perderla en brazos de Shelby, el segundo encausado, un gigoló traicionero, amante de la tía de Laura, Anne, que se convierte en la tercera sospechosa.

Mientras tanto, el detective encargado del caso, Mark McPherson (Dana Andrews), se queda prendado de la asesinada a medida que conoce su personalidad, por los testimonios que recoge. Y también de su hermosura, a través de un retrato al óleo, testigo omnipresente que domina cada secuencia. Pues *Laura* tiene pocos exteriores y la puesta en escena y movimientos de cámara previstos por su director, Otto Preminger, son de una precisión extrema.

El núcleo de la película es la secuencia en que el detective McPherson acude al apartamento de Laura, revisa sus cartas y toca sus pertenencias con una fascinación cercana al fetichismo. Conmocionado, se sirve un whisky. Observa la pintura y cae dormido mientras la habitación vista a

través del vidrio de la botella de alcohol pone el elemento de distorsión necesario para una ruptura de registro. Un sonido fuera de campo deja entrever que alguien ha abierto la puerta. Cuando el detective despierta, se encuentra frente a Laura. Como una aparición fantasmal, está de pie junto a su propio retrato, como si el lienzo hubiera cobrado vida.

Durante unos breves momentos, tanto el detective como el espectador se preguntan si se trata de un sueño. Pero no. Resulta que el cadáver aparecido en su apartamento con el rostro destrozado es el de otra mujer, y Laura ha pasado todo el fin de semana en una casa de campo.

Esta secuencia clave, la de la confrontación del retrato con su modelo, prefigura el tema de fondo de *Vértigo*, en español titulada *De entre los muertos*: es decir, la resurrección de la protagonista, su paso de ser una pintura (una *imagen fija*) a convertirse en cine (una *imagen en movimiento*). Volveremos sobre este punto.

Antes merece la pena detenerse en *Retrato de Jennie*, donde el cuadro es una puerta a otra época, a otro mundo, quizá a otra dimensión, sólo convocable mediante el Arte, con mayúsculas. Hasta el punto de que la cámara utiliza un filtro de arpillera que, literalmente, convierte la pantalla en un lienzo. Toda una declaración de principios.

La historia se centra en un pintor que ha perdido la inspiración, interpretado por Joseph Cotten. No logra vender sus cuadros porque no hay amor en ellos. Hasta que cierto día, paseando por el Central Park neoyorquino, se encuentra una niña, Jennie Appleton, de la que se queda prendado. Ella habla sobre el pasado como si fuera presente, viste a la moda de principios de siglo y canta una vieja canción. Y después de decirle que la espere mientras crece, desaparece sin dejar rastro.

Él hace unos bocetos de su rostro, y a partir de ese momento tiene encuentros intermitentes con Jennie (Jennifer Jones), quien se va convirtiendo en una hermosa joven, mientras él recupera la inspiración pintando su retrato, en una búsqueda del amor y la belleza. Incluso se insinúa que lo que ha dado vida a Jennie ha sido la necesidad del pintor de encontrar una modelo así. Es decir, que es su retrato lo que la devuelve a la vida y la mantiene en este lado de la realidad.

El pintor decide investigar y descubre que ella murió hace treinta años, de modo que pintarla es como una lucha contra la muerte. Aparentemente, lo contrario que *El retrato oval* y *La caída de la Casa Usher*. Jennie se hace mujer, él termina su retrato y prometen no separarse nunca. Pero la última vez que posa ella parece dormirse, desvanecerse, como si su tiempo se estuviera agotando. Y en un paseo en barca hasta un faro que él ya había pintado premonitoriamente, se desata una tormenta y ella desaparece. La escalera en espiral del faro prefigura en más de un aspecto la película *Vértigo* de Hitchcock.

Al final, lo único que queda de Jennie es su retrato, que termina en el Museo Metropolitano, donde lo admiran unas colegialas románticas. Es el puente que, a través del amor, vincula al pintor y su modelo, el pasado y el presente, la muerte y la vida. De nuevo se concede a la pintura la última palabra. Y para subrayarlo, al igual que sucedía en *El retrato de Dorian Gray*, frente al resto de la película, en blanco y negro, el retrato aparece al final en Technicolor, postulando un régimen especial para la pintura.

Aún más compleja es *Pandora y el holandés errante*, de ese peculiar realizador que fue Albert Lewin, el mismo de *El retrato de Dorian Gray*. Ahora su objetivo es la celebración del amor a través de los mitos, mezclando dos de ellos distantes en el espacio y en el tiempo.

El primero es la leyenda griega de Pandora y su caja llena de todos los males que, al ser abierta –en contra de la prohibición de Zeus– hizo que estos se esparcieran por la Tierra. El segundo mito es el del Holandés Errante, una especie de de Ulises nórdico aparecido en el siglo XVII y consagrado por Wagner en la ópera homónima. Cuenta la historia de un marinero que tras mucho tiempo fuera de casa vuelve al hogar y mata a su mujer, creyendo que le ha sido infiel. En vez de retractarse, se ratifica blasfemando contra Dios, asegurando que en el mundo no se hallará una mujer buena, aunque se la busque durante toda la vida. Como castigo, ha de vagar eternamente en su barco con una tripulación fantasma. Sólo se le conceden –cada siete años– siete meses de receso en tierra firme, para que pueda encontrar a una mujer que esté dispuesta a morir por su amor. Si la halla, podrá descansar en paz.

En la película la acción se sitúa en los años 1930 en un puerto español del Mediterráneo llamado Esperanza (en la realidad, Tossa de Mar, en la Costa Brava catalana). Y la historia la reconstruye en *flashback* un arqueólogo a partir de dos cadáveres, un hombre y una mujer, que la tempestad arroja a la orilla.

Algunos meses antes –se nos cuenta– una goleta ancló en la bahía. Y Pandora Reynolds (Ava Gardner), se sintió irresistiblemente atraída por la nave, desdénando a otros pretendientes, desde un corredor de carreras de coches hasta un torero. Nadó hasta el barco y se encontró a bordo a Henrick Van Der Zee (James Mason), que parecía esperarla, pintando un retrato dedicado a la Pandora mítica. Pero, curiosamente, el rostro del lienzo es el de Reynolds, aunque Henrick no la conocía. Ella se enfada al verse pintada, coge un pincel y cubre el retrato. El Holandés acepta transformar a la mujer del cuadro en otra sin rostro, una Pandora original, al estilo de Giorgio de Chirico, resumiendo las posibilidades del mito.

Al día siguiente todo el pueblo se reúne en la plaza de toros para ver a Juan Montalvo (Mario Cabré), quien sufre una cogida mortal. Pandora Reynolds, entonces, necesita *abrir la caja*, saber quién es en verdad Henrick van der Zee. Pero él no la quiere ver morir, y prefiere partir antes que ser redimido y descansar en paz. La falta de viento le impide zarpar. Ella se presenta de nuevo en su camarote, dispuesta a perecer para conseguirle la paz eterna. El Holandés ya ha terminado la pintura de Pandora, y frente a él está la de su esposa en una miniatura del siglo XVII (en realidad, se trata de una pequeña fotografía de Ava Gardner tomada por Man Ray, gran amigo del director de la película)

Entonces, en una especie de alineación cósmica de los dos retratos, el tiempo se detiene, se abre al eterno presente del mito. El reloj de arena del Holandés se rompe, se desata una tormenta y los dos enamorados mueren entre las olas. Con lo cual se cierra el *flashback* y la película termina del mismo modo que empieza, completando el círculo.

La singularidad de *Pandora y el holandés errante* radica en que el retrato que le sirve de anclaje y referencia no constituye un compartimento estanco; por el contrario, desborda su sustancia mítica impregnando el resto de las imágenes. El retrato pasa a ser así el cordón umbilical que comunica las peripecias individuales con los arquetipos que guían su destino, y la cultura que los arropa.

Su director Albert Lewin era un coleccionista de pintura especializado en surrealismo. Y en todas sus películas aparecen pintores o cuadros, como en *The Moon and the Sixpence* (1943, adaptación de la novela de Somerset Maugham inspirada en Gauguin). Para una de ellas, *The private affaire of Bel Ami* (1947), invitó a colaborar a doce amigos –entre ellos Salvador Dalí, Max Ernst y Leonora Carrington– proponiéndoles que pintaran *Las tentaciones de San Antonio*. Y un jurado presidido por Marcel Duchamp eligió al ganador, Max Ernst, cuyo cuadro es el que figura en la cinta.

En el caso de *Pandora y el holandés errante* estamos ante una historia de *amour fou*, con un aire onírico gracias a la fotografía de Jack Cardiff (el mejor operador de la escuela inglesa), de colo-

res saturados, con el empleo sistemático del filtro *day by night* o *noche americana* y de objetivos grandes angulares que le otorgan una enorme profundidad de campo. Esto permite insertar en el mismo encuadre los más precisos detalles de un rostro en primer plano y al fondo el Mediterráneo, el mar mítico por excelencia. Y fusionar así las estatuas griegas con un bólido de carreras, el jazz con los toros o el flamenco, lo más ancestral con lo más moderno, en busca de esa dimensión legendaria que vuelve intemporales a los mitos.

Semejante tratamieto visual se acoge a ese espacio dilatado convertido en norma por la pintura surrealista, ya desde los antecedentes metafísicos de Giorgio de Chirico, proseguidos por Yves Tanguy, Paul Delvaux o Salvador Dalí. Y así, no es difícil percibir la influencia de temas tan queridos para ellos como el de *Gradiva*, la novela de Jensen donde un arqueólogo se obsesiona por una estatua griega desenterrada en una excavación, que Freud analizó en detalle como metáfora del buceo en el subconsciente y Dalí abordó de forma reiterada. O esa playa donde uno de los pretendientes de Pandora Reynolds –vago trasunto futurista– hace correr su bólido entre esculturas clásicas, al modo de las espectrales playas dalinianas. Pues no en vano la película está rodada en las inmediaciones de los paisajes de las Costa Brava que servían de referencia al pintor ampurdanés. Y no se duda en imitar la composición de alguno de sus cuadros más famosos, como la *Muchacha asomada a la ventana*, que inspira varios planos filmicos.

Con todo, ni esta ni ninguna otra de las obras citadas alcanza la complejidad que supo imprimir Alfred Hitchcock a las relaciones entre el retrato y el cine en su película *Vertigo*.

Su protagonista, *Scottie Ferguson* (interpretado por James Stewart), es un detective que trabaja para la policía de San Francisco. Durante una persecución por los tejados de la ciudad se queda colgado en lo más alto de un edificio, y el compañero que intenta ayudarlo cae y muere. El trauma le provoca vértigo, obligándole a renunciar a su trabajo.

Sin embargo, no puede negarse al encargo que le hace Elster, un viejo compañero de escuela que dirige la compañía naviera de su mujer Madeleine (interpretada por Kim Novak). Como un favor personal, le pide que la siga discretamente, pues teme que se suicide igual que su bisabuela, Carlota Valdés, con la que se identifica como si estuviese poseída por ella. El hechizo parece proceder de un retrato de esta antepasada que se exhibe en el museo de la ciudad, al que acude frecuentemente Madeleine, imitando ese modelo hasta en los menores detalles.

Poco a poco se crea una intensa relación entre Scottie y la mujer a la que vigila, hasta culminar en un apasionado beso en las caballerizas de una antigua misión española. Pero tras ello, de repente, Madeleine se escapa, sube al campanario donde él no puede seguirla –a causa de su vértigo– y se arroja al vacío. Su muerte provoca en el detective una nueva crisis de angustia y culpabilidad, por no haber podido salvar a la mujer que amaba.

Vagando por los lugares que han frecuentado juntos, torturado por su recuerdo, se encuentra con Judy Barton, muy parecida a la difunta, aunque Madeleine era rubia y Judy de pelo castaño. Su obsesión le lleva a recrear a Madeleine vistiendo y peinando a Judy como ella. Un *flashback* le revela al espectador (pero no al protagonista) que, en realidad, se trata de la misma mujer, contratada por su compañero de colegio por su parecido con la verdadera esposa. En realidad, no se tiró desde lo alto de la torre de la misión. Lo que vio caer fue el cadáver de la esposa de Elster vestida del mismo modo, arrojada por este, quien esperaba en lo alto para que Scottie sirviese de testigo en el aparente suicidio, tras el que se ocultaba un asesinato cuidadosamente planeado para quedarse con su empresa naviera.

James Stewart empieza a barruntar la verdad cuando en su habitación del hotel disfraza a Judy como si fuera Madeleine. Y se da cuenta de que son la misma persona cuando ella se pone el me-

dallón que llevaba la difunta, a la que dice no conocer, y heredado de Carlota Valdés, que lo luce en su retrato del museo. Entonces, la lleva a la torre de la misión para que confiese lo sucedido. Allí, ella cae accidentalmente y muere en el mismo lugar que la esposa de su amigo, a quien suplantó.

Como puede observarse, se trata de una truculenta historia con un giro argumental parcialmente presente en *Laura y Rebeca*, un inverosímil cambio de cadáveres, que en el caso de *Vértigo* sirve a Hitchcock como excusa para construir un relato necrófilo. El retrato desempeña en él un papel esencial, ya que sirve de modelo para el intercambio de papeles, constituyéndose en auténtico eje en torno al cual todo gira (*vértigo* deriva del latín *vertere*, que significa *dar vueltas*).

Así, cuando Scottie sigue a Madeleine hasta el museo, observa cómo ella imita en su propia persona varios de los detalles del cuadro: su bouquet de flores es idéntico al ramo del retrato, del que retiene otros pormenores, como el peinado, y en particular el moño en espiral.

Estamos, pues, ante una película sobre los mecanismos del deseo y el fetichismo: cómo la obsesión modifica el modo de ver la realidad, en un avance en espiral, motivo geométrico que se reitera a lo largo del metraje y que también se utilizó en los carteles, traduciendo la repetición de las situaciones, el giro sobre sí mismas. Pues estas avanzan mediante el impulso de una serie de movimientos contradictorios, que se dirigen tanto al pasado como al futuro, provocando la recurrencia, la copia, un retrato colgado en un museo que se utiliza como modelo para remodelar a una mujer según los patrones de otra, etc. Aquí, más que nunca, el retrato parece lo único fijo e inmutable cuando todo está sometido a vértigo y vaivén.

Debido a la forma de presentar esas repeticiones, los elementos referenciales y motrices no son sólo los personajes, sino también el espacio y el tiempo, que configuran ese avance en espiral. Además, aparecen espejos de un modo continuo, con lo que *Vértigo* se convierte en un mecanismo especular y especulativo, donde se muestran reflejos, reflexiones y trampantojos. No sólo trata de la representación, sino de la representación de la representación, con su *perspectiva en abismo*. Una parábola de la actividad artística.

Y como se trata de copias de copias, Hitchcock no sólo no oculta la artificiosidad de las imágenes, saturando los colores como en la secuencia del Golden Gate, sino que la subraya, porque deriva de la mirada de alguien obsesionado que, para colmo, padece vértigo. Y así dedica numerosos planos a mostrar cómo Judy es vestida, peinada y maquillada, para convertirla en una réplica de Madeleine.

Esto se observa muy bien en la escena de su fingido suicidio en el campanario de la misión, esa mareante sensación al modo de los grabados de Escher, como *Relatividad*, o las espirales del dibujante holandés, que tanto recuerdan la de *Vértigo*. Una secuencia, la de la escalera de la torre donde –como es bien sabido– Hitchcock utilizó el efecto *trombón*, un *travelling* de retroceso de la cámara combinado con un *zoom* de avance.

No es sólo un truco óptico o una mera propuesta visual, sino también emocional: expresa la mezcla de atracción y repulsión respecto a esa mujer que no se sabe muy bien si ha salido de la tumba, *de entre los muertos* (como reza el título en español). Es la imposibilidad de discernir cuándo la protagonista es ella misma o su disfraz, el vértigo de la personalidad y la identidad, tan importante en el género del retrato.

La faceta emocional de esa inestabilidad queda muy clara en la secuencia del Hotel Empire, cuando Judy disfrazada de –o transformada en– Madeleine termina en brazos de Scottie, en un prolongado beso. Ella sale del baño envuelta en un fantasmal halo verde, como resucitada. Sólo entonces él puede besar a Judy, cuando se convierte en otra, en lo que nunca ha sido, pues Madeleine supone una ficción, una muerta poseída a su vez por otra muerta, según el retrato de Carlota Valdés.

Por ello, tan pronto como Scottie la besa la habitación empieza a dar vueltas en un movimiento lento (de nuevo hay que recordar que *vértigo* procede del latín *vertere, girar*, y que esta recurrencia cinética supone una de las principales figuras de dicción en la película). Sus paredes se oscurecen, mientras una toma subjetiva del protagonista traduce su sensación de que se convierten en las de las caballerizas de la misión. El mismo lugar donde besó a Madeleine antes de que subiese a la torre para proceder a su fingido suicidio. Entonces duda, se da cuenta de que ya ha vivido eso. Y la evocación de las caballerizas desaparece, vuelve a la habitación del Hotel, completando el giro.

Esta secuencia produce una considerable desorientación en el espectador debido a su triple movimiento, ya que gira la habitación, giran los dos personajes y la cámara se acerca y se aleja con un *travelling* adelante y atrás, para expresar el ambiguo sentimiento de Scottie, su atracción-repulsión, el vértigo de no estar seguro de si está abrazando a Judy, a Madeleine o a Judy haciendo de Madeleine.

Pero, sobre todo, este juego combinado de complejas exploraciones del espacio subraya las diferencias entre las posibilidades de la imagen filmica, dotada de movimiento, y la inmovilidad de un retrato en un museo. O, lo que es lo mismo, la capacidad de la cámara cinematográfica para desmascarar toda una sofisticada tramoya de supercherías.

Nos permite, además, aventurar algunas conclusiones. Relatos como *El retrato oval* de Edgar Allan Poe y su plasmación en películas como *La caída de la Casa Usher* se hacen eco de la vieja creencia mágica que concibe la imagen, los espejos o la fotografía como un doble vampírico de lo real, capaz de atrapar el alma de la gente.

Al suscitar la cuestión del doble y del alma, aflora la noción del espectro, lo que convierte al retrato en un aliado perfecto para maleficios, beneficios y conjuros de todo tipo. Es decir, los poderes mágicos de cualquier representación, ese halo o aura que rodea las nociones tradicionales del Arte.

Tales privilegios permiten al retrato luchar contra sus condicionamientos espaciotemporales: perpetuar la imagen de un ausente más allá de su muerte o que las efigies de los reyes o jefes de Estado presidan actos que simbólicamente se ejercen en su nombre, aunque se hallen en otro lugar.

Pero también posibilitan al retrato para ejercer la función de umbral entre diferentes mundos y dimensiones, entre lo real y lo irreal, lo alcanzable y lo inalcanzable la frontera entre los vivos y los muertos (*Vértigo*, *El fantasma de la Sra. Muir* y, en otro sentido, *La caída de la casa Usher*). E incluso servir de puente entre los mitos eternos y sus encarnaciones concretas (*Pandora y el holandés errante*)

La metamorfosis simétrica a la del retrato como doble vampírico que mata es la que articula la historia de Pigmalión y Galatea, donde el primero esculpe una estatua de marfil, se enamora de ella y pide a la diosa Venus que le otorgue la vida, una vida convocada mediante el amor y el arte. Y quizá el más poético de los itinerarios filmicos de esa reintegración fantasmática de lo femenino sea *El retrato de Jennie*, donde el único modo de retener a la protagonista es pintarla, porque se desvanece como la niebla entre los dedos. Pero cabe percibir una interesante variación en *Pandora y el holandés errante*.

*Vértigo* constituye, seguramente, el caso más extremo y manierista. Ahora bien, en su conjunto, las películas consideradas muestran hasta qué punto la pintura supone una especie de agujero negro para el cine, un quiste irreductible nimbado de un halo y estatuto ontológico propios, un cuerpo extraño incrustado en la pantalla, recurriendo incluso al color para distinguir su textura del blanco y negro del resto del relato filmico, como en *Jennie* o *El retrato de Dorian Gray*. Una característica que se acentúa con el retrato, porque suele suponer la representación estática de un personaje al que la película presta movimiento físico y desarrollo dramático.

# 43

MÓNICA VÁZQUEZ ASTORGA  
Universidad de Zaragoza

**Enseñanza  
de primeras letras  
y escuela del siglo XIX  
en Zaragoza**

## Introducción

En estas líneas nos centramos en las escuelas públicas elementales existentes en Zaragoza en el siglo XIX, y, particularmente, en su proceso de creación y en la configuración del plano escolar de esta ciudad, así como en la enseñanza de primeras letras, dentro del contexto legislativo y educativo del momento.

A pesar de las escasas normativas legales que se desarrollaron a lo largo del siglo XVIII, a comienzos del siglo XIX se produjo un salto significativo con la promulgación de la Constitución de Cádiz en 1812, cuyo Título IX contemplaba la necesidad de crear escuelas en todos los pueblos de la monarquía. Esta Carta Magna debe considerarse no sólo como punto de partida para la ordenación y expansión de la institución escolar, sino como acontecimiento fundamental en la génesis de nuestro sistema educativo.<sup>1</sup>

Dentro de esta exposición de las leyes más destacadas, cabe mencionar que el 16 de marzo de 1822 se hizo público el *Proyecto de Reglamento General de primera enseñanza que se ha de observar en todas las escuelas de primeras letras de la Monarquía española*, que seguía lo establecido en el *Reglamento General de Instrucción Pública* de 1821 (que, ateniéndose al Título IX de la Constitución de Cádiz, expresaba que la enseñanza había de ser pública, uniforme y gratuita), y que, entre otras cuestiones, prohibía la coeducación de sexos y los castigos.<sup>2</sup>

Poco después, la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857 estableció los términos de partida de las construcciones escolares. Por primera vez se advertía la necesidad de locales apropiados que permitieran exigir una enseñanza primaria obligatoria. Su articulado disponía y, en concreto su artículo 9.º, que la enseñanza elemental se impartiese gratuitamente en las escuelas públicas a los niños cuyos padres, tutores o encargados no pudieran pagarla.<sup>3</sup> De este modo, los municipios tuvieron que asumir unas funciones en materia educativa que emanaban de esta Ley, y que ejercían a través de varios cometidos entre los que destacan la creación y sostenimiento de

1 DOMÍNGUEZ CABREJAS, M<sup>ª</sup>R.: *La enseñanza de las primeras letras en Aragón (1677-1812)*, Zaragoza, Mira Editores, 1999, p. 7.

2 RUIZ BERRIO, J.: *Política escolar de España en el siglo XIX (1808-1833)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de Pedagogía San José de Calasanz, 1970, p. 59.

3 A este respecto, cabe señalar que la Junta de 1ª Enseñanza de Zaragoza, en virtud de las facultades que le confería el art. 10 del Real Decreto de 23 de diciembre de 1859, tenía acordado que en cada una de esas escuelas fueran admitidos dos terceras partes de niños pobres y la tercera restante con la retribución mensual de dos, tres y cuatro reales según su clasificación.

escuelas, la motivación y estimulación de la enseñanza y el cumplimiento de la normativa legal. De ahí que el Ayuntamiento de Zaragoza desempeñase, en estos momentos, la supervisión y control de las escuelas y asumiese las responsabilidades relacionadas con ellas a través de la Comisión o de la Sección 1.ª, que estaba constituida por varios Negociados, entre ellos el de Instrucción Pública.

Por su parte, los primeros proyectos-modelo de escuela pública no fueron formulados hasta el sexenio democrático. En enero de 1869 se publicó un decreto ley sobre construcciones escolares, que contemplaba la elaboración de tres proyectos tipo, en función de los tamaños de población. Estos concebían un solo recinto para cada sexo, sin graduación ninguna. La escuela sería un edificio compuesto por una o dos aulas, la vivienda del profesor, apuntada en la Ley Moyano de 1857, y una biblioteca. Estos modelos no se difundieron hasta 1878, bajo el reinado de Alfonso XII.

Teniendo presente este panorama legislativo, en este trabajo trazamos, en primer lugar, el recorrido realizado hasta la conformación de una política escolar municipal, es decir, hasta el momento en el que el Ayuntamiento de Zaragoza empezó a asumir su papel de creador y sostenedor de escuelas de primera enseñanza con total responsabilidad, a partir del año 1852, y sus consecuencias inmediatas; y, en segundo lugar, analizamos la situación en materia escolar existente durante la etapa de la Restauración y finales del siglo, cuando se produjeron una serie de hechos que fueron indicadores claros de una mejora en infraestructura escolar.

### Hacia la conformación de una política escolar municipal

Desde comienzos del siglo XVII, la enseñanza pública, letras menores y Latinidad de esta ciudad estuvieron a cargo de los regulares de la Compañía de Jesús. Apenas se verificó la orden de extrañamiento de los jesuitas, que sucedió el 2 de abril de 1767, el rey Carlos III expidió orden al capitán general de Aragón, marqués de Castelar, para que se nombrasen maestros de primera educación y Latinidad, quien la pasó a la Universidad Literaria para su cumplimiento el 21 de ese mismo mes, abriendo escuelas y ocupándose de la dirección de las mismas.<sup>4</sup>

Desde lo establecido en la Real Cédula de 5 de octubre de 1767 y hasta principios del siglo XIX, la enseñanza de Latinidad y primeras letras públicas fue conferida a seis preceptores seculares,<sup>5</sup> que la ejercían en las Aulas Reales (denominadas Aulas Públicas a partir de la Orden del Consejo de 28 de octubre de 1774), que existían en uno de los colegios que pertenecieron a los regulares expulsos.<sup>6</sup>

En 1813 se solicitó el restablecimiento de las Aulas Reales (cuyo edificio, situado en la calle del Coso contiguo al Seminario Conciliar, estaba en ruina)<sup>7</sup> y la necesidad de fomentar la enseñanza pública. Sin embargo, la gravedad de los daños que presentaba ese inmueble condujo a la búsqueda

4 Archivo Municipal de Zaragoza [AMZ]: Sección de Fondos Antiguos [Gobernación], Instrucción pública, escuelas primarias, Universidad, caja 612: 1747-1855, exp. núm. 32-2-19: «Expediente sobre plantificación de Aulas Reales y Universidad Literaria», 1813.

5 Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ]: Expedientes del Real Acuerdo, caja J 2042: Sobre planes de estudios y escuelas, 1803-1817, exp. núm. 2: «Orden del Consejo para que esta Audiencia oyendo al Cavildo y otros cuerpos, proponga un Plan para el arreglo de las escuelas públicas, y otras cosas», 1805.

6 AHPZ: Expedientes del Real Acuerdo, caja J 2042: Sobre planes de estudios y escuelas, 1803-1817, exp. núm. 1: «Orden del Real Consejo para que la Audiencia informe en la instancia de D. Manuel de la Fuente y consortes, sobre que hay escuelas públicas que antes tenían a su cargo los Regulares expulsos no se encomienden a los de la Escuela Pia, sino precisamente a Maestros seculares por oposición como está resuelto», 1803.

7 Las ruinas de este edificio fueron causadas por una explosión de un almacén de pólvora en el primer asedio de la ciudad. AMZ: Sección de Fondos Antiguos [Policía Urbana], Obras municipales, caja 9: 1655-1858, exp. núm. 1-9-10: «Expediente sobre cerramiento del Sitio que ocupaban las Aulas Públicas del Coso y la parte arruinada de su frente», 1816.

de otro espacio para la ubicación de las aulas de gramática y primeras letras, siendo adjudicado el colegio de San Pedro Nolasco como sede de las mismas, aunque permanecieron allí pocos años.<sup>8</sup>

Los dos asedios sufridos por Zaragoza durante la Guerra de la Independencia tuvieron notables consecuencias en materia educativa. Así, en las décadas siguientes, la enseñanza tendría esencialmente carácter privado. La apertura de la primera escuela de niños a cargo del Ayuntamiento, totalmente gratuita, no tuvo lugar hasta 1852.<sup>9</sup> A partir de este año, el consorcio municipal incluyó en sus presupuestos las cantidades necesarias para las atenciones de personal, material, edificios o locales y retribuciones.

De hecho, a principios de 1852, y gracias a los datos reunidos en ese año por la Comisión de Instrucción Primaria de Zaragoza para conocer el estado de la enseñanza pública en esta ciudad y a fin de contribuir a su mayor desarrollo, se tiene constancia que los PP. Escolapios daban enseñanza gratuita, y que existían once escuelas privadas de niños<sup>10</sup> y en torno a una veintena de establecimientos que se preocupaban por la instrucción de las niñas.<sup>11</sup> Fue poco después cuando se abrió la primera escuela pública gratuita en la calle de la Enseñanza (luego calle de San Jorge, núm. 13), bajo la dirección del maestro Valentín Zabala.<sup>12</sup>

En junio de 1853, la corporación municipal manifestó la necesidad de contratar la construcción de varios efectos de carpintería para habilitar la segunda escuela gratuita de instrucción primaria de niños que iba a establecerse en el edificio noventa y dos de la calle de San Blas.<sup>13</sup> Asimismo, en abril de 1853, se había solicitado al Ayuntamiento la creación de una escuela de niñas en Torrero,<sup>14</sup> ante el abandono intelectual en el que se hallaban. El capellán del cementerio público, además de encargarse del culto del oratorio, atendía las primeras letras de los niños de ese barrio, a cambio de un reducido estipendio. Sin embargo, esta instrucción resultaba incompleta, y además las niñas quedaban privadas de su beneficio.<sup>15</sup>

El 2 de abril de 1835, el Ayuntamiento solicitó a S.M. la cesión del citado edificio (y también del solar del derruido antiguo Seminario Conciliar) para hacer un cuartel de Infantería, cuyo plano fue formulado por el arquitecto José de Yarzaga. AMZ: Sección de Fondos Antiguos [Policía Urbana], Obras municipales, caja 9: 1655-1858, exp. núm. 1-9-10: «Expediente sobre cerramiento del Sitio que ocupaban las Aulas Públicas del Coso y la parte arruinada de su frente», 1816.

8 DOMÍNGUEZ CABREJAS, M<sup>o</sup>R.: «Las Aulas Reales de Zaragoza: El fracaso de una institución escolar», *Historia de la Educación*, 14-15, Salamanca, Universidad de Salamanca (1995-1996), p. 253.

9 DOMÍNGUEZ CABREJAS, M<sup>o</sup>R.: *Sociedad y educación en Zaragoza durante la restauración (1874-1902)* (Cuadernos de Zaragoza, 58), vol. I, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1989, p. 81.

10 En estas escuelas se enseñaban las siguientes materias: primeras letras, religión, moral e historia sagrada, aritmética, gramática, geografía e historia, geometría y dibujo lineal.

11 En estos establecimientos se enseñaban labores (calceta, marcado, costura, etc.) y otras manufacturas, así como también lectura, doctrina cristiana, escritura, gramática y aritmética. La enseñanza se realizaba por mujeres en sus propias casas, y tras obtener el pertinente permiso para poder impartirla. La mayoría de estas casas se emplazaban en el barrio de San Pablo, con un elevado número de gremios, por lo que sus habitantes podían pagar una pequeña cantidad por el aprendizaje de sus hijas. AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 109: 1852-1857, exp. núm. 1: «Borradores de oficios, comunicaciones y circulares de la Comisión de Instrucción Primaria», 1852.

12 AMZ: Sección de Fondos Antiguos [Gobernación], Instrucción pública, escuelas primarias, Universidad, caja 612: 1747-1855, exp. núm. 32-3-6: «Expediente sobre contrata de los efectos de carpintería necesarios para el establecimiento de una nueva escuela de niños que va a crearse en esta capital», 1851.

13 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 109: 1852-1857, exp. núm. 3: «Contrata de varios efectos de carpintería para la 2.<sup>a</sup> escuela gratuita de esta ciudad», 1853.

14 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 109: 1852-1857, exp. núm. 2: «Establecimiento de escuelas en Torrero», 1853.

15 La educación de la mujer siguió en Zaragoza un proceso de difusión más lento que el del hombre. En esos momentos, en esta zona había doce niñas de seis a trece años, cuya instrucción quedaba desatendida.



Como ha podido comprobarse, no sólo urgía atender la instrucción de las niñas sino también la de los más pequeños. Para responder a esta situación, el Real Decreto de 3 de agosto de 1853 fijó que se estableciesen una o más escuelas de párvulos en cada capital de provincia de primera clase. Estos centros podían extenderse a las capitales de segunda, tercera y cuarta clase, y a otros pueblos a petición de los ayuntamientos y de las Juntas Municipales de Beneficencia.<sup>16</sup> Por este motivo, la Comisión municipal de Beneficencia de Zaragoza acordó que el Ayuntamiento facilitase edificios para instalar en esta ciudad salas de Asilo o escuelas de párvulos. Así, el 7 de julio de 1854, se arrendó un local para escuela gratuita de párvulos en el mismo inmueble donde se hallaba instalada la primera escuela municipal.

Por tanto, en julio de 1857, poco antes de la publicación de la Ley Moyano, Zaragoza contaba con las siguientes escuelas dependientes del Ayuntamiento: dos escuelas de niños (1.ª en calle de la Enseñanza; y 2.ª en calle de San Blas), escuela práctica Normal de Maestros, una escuela de párvulos (calle de la Enseñanza), una escuela de niñas (agregada a la Normal de Maestras) y las escuelas de niños del Arrabal, Torrero y de los PP. Escolapios.

A este respecto, cabe mencionar que en el Arrabal hubo una escuela de niños, bajo la dirección de Pablo Barquero, que no reunía las necesarias condiciones de capacidad, salubridad e higiene. Tras el fallecimiento de Barquero se propuso, en 1859, que el arquitecto municipal Miguel Jeliner y Germá formulara presupuesto para la habilitación de una parte del exconvento de San Lázaro, con el fin de establecer una escuela de niños.<sup>17</sup> Sin embargo, esta propuesta no salió hacia delante. En 1860, se arrendó y habilitó un granero propiedad de la parroquia de Nuestra Señora de Altabás para escuela de niños. Pero este local carecía de unas adecuadas condiciones higiénicas y pedagógicas, por lo que, el 23 de diciembre de 1863, la corporación municipal acordó la adquisición de unos solares sitos entre los números 36 y 38 de la calle de Villacampa con objeto de edificar en ellos unas escuelas públicas para ambos sexos y de asegurar la escolarización de esa zona, cuyo proyecto fue redactado por el arquitecto Miguel Jeliner, en febrero de 1864 [fig. 1].<sup>18</sup> Este establecimiento constaba de tres pisos en altura y en planta presentaba dos crujiás laterales que, en sus plantas baja (destinada a las niñas) y primera (para los niños), alojaban el despacho del profesor, el guardarropa u otros espacios comunes, y flanqueaban un espacio central que correspondía al salón o aula, mientras que la planta segunda se destinaba a vivienda de los profesores.

Con el paso de tiempo fue ampliándose discretamente el número de escuelas públicas de niñas con la creada en 1858 en la parroquia de San Pablo (calle de las Armas, núm. 32), bajo la dirección de la maestra Antonina Vicente y Lozano, que fue la primera escuela pública de niñas.<sup>19</sup> Desde esta

16 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 109: 1852-1857, exp. núm. 5: «Sobre establecimiento de escuelas de párvulos», 1853.

17 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 112, exp. núm. 471: «Sobre traslación de la escuela del Arrabal a otro local», 1859.

18 AMZ: Sección de Policía Urbana, Policía Urbana, cementerios, incendios, expropiaciones, caja 1759, exp. núm. 69: «Construcción de escuelas públicas de primera enseñanza en el Arrabal de esta ciudad», 1866.

El 10 de junio de 1866 tuvo lugar la recepción de las obras. Dos años después, a pesar de su reciente construcción, parte de este edificio amenazaba ruina (problemas de humedad, etc.), por lo que el arquitecto municipal Segundo Díaz tuvo que ejecutar en diciembre de 1868 las obras necesarias para evitar su hundimiento. De ahí que a comienzos del siglo XX se activase un expediente de construcción de una nueva escuela de párvulos en el Arrabal. AMZ: Sección de Policía Urbana, Policía Urbana, caja 1775, expediente núm. 757: «Escuelas del Arrabal. Para reconocimiento de los desperfectos que se notan en uno de los pisos de las mismas», 1869; y Sección de Fomento, Construcción de obras en general, caja 1258, exp. núm. 463: «Para que se active en lo posible el expediente de construcción de una escuela de párvulos en el Arrabal», 1904.

19 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 112, exp. núm. 543: «Expediente relativo al establecimiento de una escuela gratuita de niñas, bajo la dirección de D.ª Antonina Vicente y Lozano», 1858. Estas escuelas se trasladaron, en abril de 1872, al piso principal de la casa sita en la plaza de San Antonio Abad, núms. 6 y 7.

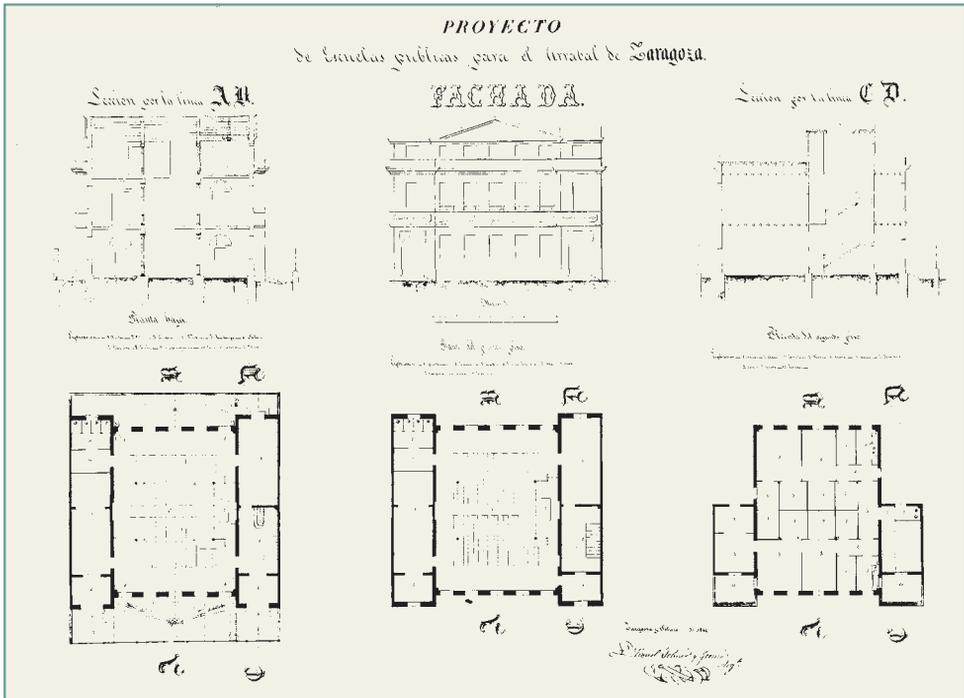


fig. 1. Secciones, fachada y plantas de las escuelas públicas para el Arrabal, proyectadas por el arquitecto municipal Miguel Jeliner y Germá en febrero de 1864. Archivo Municipal de Zaragoza [AMZ].

fecha no se produciría variación (desde el punto de vista numérico) hasta el inicio de la etapa de la Restauración en 1874.

De este modo, en el año 1866 había en Zaragoza capital y sus distritos rurales ocho escuelas públicas de niños y seis de niñas, encontrándose entre estas últimas las de las religiosas de Santa Rosa, las de la Enseñanza y Altabás, y el Colegio de Nuestra Señora de la Merced, próximo a establecerse. Atendiendo a este número de escuelas públicas y el no despreciable de las privadas que existían en esta ciudad, la Sección 1.<sup>a</sup> consideraba que en Zaragoza la educación primaria seguía hallándose desatendida.<sup>20</sup>

Esta situación ya había sido advertida en 1863 en la visita girada a las escuelas públicas por la Comisión de Instrucción Pública, señalando que los locales en los que se daba la educación eran insuficientes para contener a los educandos, y que, a excepción de los emplazados en el inmueble de la calle de la Enseñanza, no reunían condiciones pedagógicas e higiénicas.<sup>21</sup>

20 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 151, exp. núm. 187: «Sobre creación de seis escuelas de niños y seis de niñas», 1866.

21 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 140, exp. núm. 94: «Sobre prohibir la asistencia de los niños pudientes a las escuelas municipales», 1863.



Pero la corporación municipal no sólo tuvo que atender a las necesidades en materia educativa existentes dentro de la ciudad sino también a las de su zona periférica y rural, que fueron aumentando paulatinamente por la integración de núcleos urbanos en el término de la capital. De ahí que, en febrero de 1857, el alcalde de Montañana solicitase el establecimiento de un local para escuela de niños por no existir otra en aquel barrio que la situada en esos momentos en un pajar.<sup>22</sup> El 4 de mayo de 1861, Mariano Abad, alcalde pedáneo, constatando que la situación no había variado, ruega que se construyan casas para los maestros, con las escuelas para los niños y niñas. De este modo, un año después se arrendó un local para que sirviera de escuela elemental de niños. El 8 de marzo de 1867, el párroco y los vecinos de Montañana pidieron la creación de una escuela de niñas, que había sido pospuesta por motivos económicos. Con el fin de resolver estos problemas de escolarización y procurando una racionalización de recursos, la corporación municipal propuso que, dado que el Arrabal contaba con una maestra, con una escuela y una habitación, podrían acudir a la misma las niñas que habitaban en los caseríos pertenecientes a Montañana.<sup>23</sup> De hecho, en un principio la educación de las niñas del Arrabal estuvo encargada a las religiosas del convento de Nuestra Señora de Altabás, pero, y como hemos mencionado anteriormente, en junio de 1866 se inauguraron las escuelas para ambos sexos que fueron construidas de nueva planta en ese barrio.

Parecida situación existía en San Juan de Mozarrifar, donde se solicitó en 1858 el establecimiento de una escuela destinada a la enseñanza de los niños,<sup>24</sup> y en 1866 otra para niñas, siendo esta última petición no atendida por la Sección 1ª.<sup>25</sup> Por tanto, y como a continuación veremos, fueron los barrios rurales más antiguos, en orden a su integración en el término municipal de Zaragoza, los que primero contaron con escuelas de primera enseñanza.

### La primera enseñanza durante la Restauración

El Ayuntamiento de Zaragoza seguía encontrándose a comienzos de la etapa de la restauración monárquica con el problema urgente de la creación de escuelas y de la mejora de las infraestructuras y servicios de las ya existentes.

En estos años de mayor estabilidad política y económica, la corporación municipal intentó adquirir la propiedad de algunos edificios a fin de economizar alquileres de los que ocupaba y de poder fundar algunos centros de los que carecía. De este modo, y ante la necesidad de un buen establecimiento escolar en el poblado barrio de San Pablo, emprendió gestiones para la adquisición en propiedad del exconvento de la Victoria, donde se inauguraron, el 15 de octubre de 1875, las denominadas escuelas de la Victoria.<sup>26</sup> En este inmueble se habilitó la parte necesaria para acoger

22 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 109: 1852-1857, exp. núm. 34: «El Alcalde pedáneo de Montañana solicita se le facilite un local para la escuela de aquel barrio», 1857.

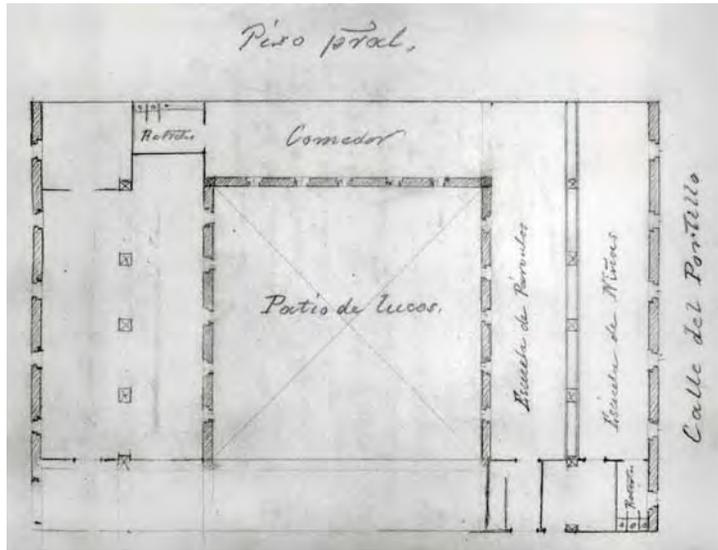
23 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 112, exp. núm. 1081: «Expediente relativo al establecimiento de escuelas en la parroquia de Montañana», 1858.

24 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 112, exp. núm. 998: «Expediente sobre establecimiento de una escuela de niños en San Juan de Mozarrifar», 1858.

25 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 151, exp. núm. 245: «Informar a la Sección 1ª en la instancia de varios vecinos de San Juan de Mozarrifar solicitando el establecimiento de una escuela de niñas», 1866.

26 En enero de 1875, el Ayuntamiento acordó también habilitar el antiguo convento de la Victoria para acoger el depósito municipal, un parque de bomberos y un cuartel de transeúntes. AMZ: Sección de Policía Urbana, caja 1801, exp. núm. 15: «Sobre arriendo del edificio de San Pedro Nolasco para depósito municipal y parque de bomberos y obras en el exconvento de la Victoria para trasladar dichas dependencias y otras», 1877.

fig. 2. Croquis del piso principal de la casa de la calle del Portillo, núm. 120, donde se instaló en 1881 una escuela de niñas y una de párvulos. AMZ.



las escuelas de niños situadas en la calle de San Blas y en la plaza de San Antonio Abad, abriendo sus puertas en octubre de ese año. Asimismo, quedaron establecidos en ese edificio los locales necesarios para una escuela de niñas y, en esos momentos, se proyectaba también habilitar la iglesia de ese suprimido convento para otra de párvulos.<sup>27</sup> El 18 de enero de 1876, se aprobó en sesión municipal la creación de una escuela de niñas, que se emplazaría en el local dispuesto al efecto en el antiguo convento de la Victoria, y una de párvulos, en cuanto se concretase un espacio en dicho inmueble. Sin embargo, hubo que esperar hasta 1888 para la instalación en el mismo de una escuela de párvulos y habitación para el profesor.<sup>28</sup> De este modo, quedaban reunidos en el mismo edificio los tres tipos de escuelas, con entrada independiente, por calle de Pignatelli para la de niñas y por calle del Hospital (luego denominada calle Ramón y Cajal) para la de niños.

Asimismo, se constata una mayor preocupación por atender a la escolarización en todos los distritos urbanos (y, especialmente, de la zona centro) y a la mejora de la infraestructura y equipamiento de los locales en los que se hallaban emplazadas las escuelas; hecho que motivó el traslado de algunas de ellas a espacios más adecuados para el fin docente.<sup>29</sup>

En febrero de 1877, el Director General de Instrucción Pública comunicaba a la Junta Provincial de Instrucción Pública de Zaragoza que, vistos los informes en los que se reflejaba que el Ayuntamiento de la capital contaba con once escuelas de carácter elemental (de las cuales tres estaban

27 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 236, exp. núm. 1270: «Oficio de la Junta Provincial de 1.ª Enseñanza sobre creación de escuela de niñas», 1875.

28 Este proyecto de escuelas para párvulos y viviendas para el maestro fue redactado por el arquitecto Ricardo Magdalena en diciembre de 1884. AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 1480, exp. núm. 949: «Instalación de una escuela de párvulos en el exconvento de la Victoria», 1888; y Sección de Policía Urbana, Construcción y reedificación de edificios, caja 287, exp. núm. 124: «Proyecto de escuela en la Victoria», 1889.

29 Así, la primera escuela de niñas se ubicó, a partir de 1878, en calle de Don Jaime, I, núm. 49. Luego en 1880 fue trasladada a la calle del Santo Sepulcro, núm. 10. En esta misma calle, pero en el núm. 11, se establecía poco después una escuela de niños. Sin embargo, la escuela de niñas situada en esta vía tuvo que ser trasladada nuevamente, ante la amenaza de ruina de la casa, a calle Bayeu, núm. 21; de aquí se instaló en calle de Santa Cruz.

destinadas a niñas), más una superior de niños y una de párvulos, y atendiendo a lo dispuesto en artículo 101 de la Ley de 9 de septiembre de 1857,<sup>30</sup> dicho Ayuntamiento estaba obligado a sostener once escuelas públicas elementales de cada sexo.<sup>31</sup> Sin embargo, hubo que esperar unos años para cumplir con lo establecido en la citada Ley.

Frente a este período de escasa iniciativa, la década de los ochenta se podría considerar de expansión y mejora de la enseñanza. De este modo, fue en 1881 cuando se crearon nuevas escuelas públicas para cubrir las exigencias de escolarización en aquellas zonas de la ciudad donde eran necesarias, como las dos escuelas de niñas y párvulos situadas en el casco urbano y, en concreto, en calle de Palomar y del Portillo, núm. 120 (en donde estuvo el establecimiento penal) [fig. 2],<sup>32</sup> cuya apertura escolar tuvo lugar en septiembre de ese año. En la calle de Palomar se instalaron en 1881 dos escuelas de niños (secciones elemental y superior) regidas por los PP. Escolapios, que a comienzos de junio de 1885 dejaron de funcionar.<sup>33</sup>

En 1881 se trasladaron también las escuelas públicas 1ª elemental y de párvulos existentes en el piso principal de la casa en calle de San Jorge, núm. 13,<sup>34</sup> al edificio de la calle de San Pedro Nolasco, núm. 15,<sup>35</sup> arrendado para escuelas municipales.

Con estas iniciativas se instalaron en la ciudad, durante el bienio 1881-1882, cinco escuelas y quedaron aprobadas para empezar a funcionar dos más en el interior<sup>36</sup> y cinco en barrios rurales. Asimismo, se constata en estos años la recepción de determinados medios educativos y la puesta en marcha de actividades como la educación gimnástica. De este modo, podría decirse que el año de 1881 fue el primero en el que se estableció oficialmente esta enseñanza en algunas de las escuelas municipales de Zaragoza,<sup>37</sup> tras haber sido aprobada por la Sección 1ª en septiembre de 1880, al considerarla necesaria para el desarrollo físico y moral de los niños.

30 Este artículo establecía el número de escuelas de ambos sexos que debían sostenerse en cada localidad según su censo de población, en la proporción siguiente: los pueblos de menos de 500 almas, habrían de contar con una escuela elemental de niños y otra de niñas; los pueblos que reunieran 2000 almas, dispondrían de dos escuelas de niños y otras dos de niñas; y los de 4000 almas, tres de cada una de ellas, y así sucesivamente se aumentaría una escuela por cada sexo para cada dos mil habitantes. De este modo, corresponderían a Zaragoza: 33 de niños y 33 de niñas; de las que la tercera parte debían de ser de titularidad pública, quedando así públicas 11 de niños y 11 de niñas.

31 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 245, exp. núm. 188: «El Director General de Instrucción Pública encarga la creación de once escuelas en el casco de la ciudad, que son las que corresponden a Zaragoza con arreglo a la Ley», 1877.

32 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 1036, exp. núm. 443: «Toma de posesión de las escuelas de las calles de Palomar y del Portillo y de los barrios de Movera y Cartuja Baja por Dª. Juana Domingo, Dª. María Díaz, D. Rogerio Rivas y D. Gavino Enesio», 1881. Este croquis es uno de los pocos planos que se han encontrado de escuelas ubicadas en locales alquilados. Estas escuelas se emplazaban en el piso principal del edificio y contaban con un salón, capaz para 100 niñas, y otro de igual número para párvulos, y con las habitaciones de los dos profesores. En 1884, se ubicó una escuela de niños en el piso segundo de este inmueble, con entrada por calle Boggiero, núm. 137.

33 A mediados de 1886 fueron creadas dos escuelas para reemplazarlas, cuyas localizaciones se fijaron en calle del Sepulcro, núm. 11 (la 5ª), y en la plazuela de San Antón (la 6ª).

34 En 1885, tras la realización de unas reformas en este piso, se instaló en el mismo una escuela de párvulos. AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 1480, exp. núm. 216: «El propietario de la casa donde se halla instalada la escuela de niños de la calle San Jorge pide aumento de alquiler por las obras que ha ejecutado», 1888.

35 En los años siguientes siguieron produciéndose traslados de varias escuelas, que condujeron a que la 7ª situada en calle de San Pedro Nolasco pasara a calle Mayor, núm. 4, y, posteriormente, a calle Argensola.

36 En 1883 se estableció la octava escuela de niñas en el segundo piso de la casa situada en la plaza del Pilar, núm. 10. AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 1480, exp. núm. 598: «Escuela en la plaza del Pilar», 1888.

37 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 1046, exp. núm. 268: «Expediente instruido para establecer oficialmente la educación gimnástica en las escuelas municipales», 1881; y Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 1159, exp. núm. 1650: «Sobre que se establezca clase de gimnasio en la escuela de D. Cándido Domingo», 1883.

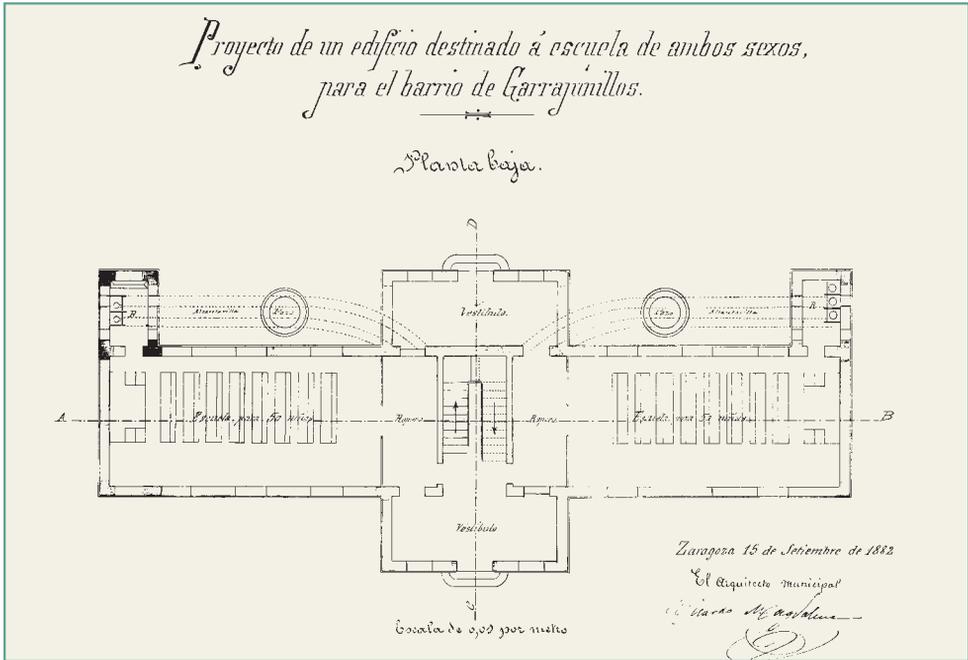


fig. 3. Planta baja del edificio destinado a escuelas de niños y niñas y habitación de profesores en Garrapinillos, por el arquitecto municipal Ricardo Magdalena, septiembre de 1882. AMZ.

La demanda de enseñanza y edificios escolares por parte de los barrios rurales se fue haciendo cada vez más acuciante. Por ese motivo, fue indispensable acometer la construcción de escuelas en los mismos, conforme se iban incorporando al término municipal. De este modo, se fueron estableciendo escuelas, como la destinada a niños en la Cartuja Baja, cuyo proyecto fue formulado por el arquitecto municipal Ricardo Magdalena en noviembre de 1878;<sup>38</sup> o la escuela de niños de ambos sexos y habitación para los profesores en Movera, según proyecto de ese mismo profesional, suscrito en septiembre de 1882.<sup>39</sup> Estos edificios responden a un mismo modelo de centro escolar con planta baja (destinada a escuelas) y una alzada (para vivienda de los maestros). Este modelo fue también empleado en otras escuelas construidas en los términos rurales de Zaragoza, como fue el caso de las escuelas de niños y niñas y habitación de profesores en Garrapinillos (proyecto: septiembre de 1882) [fig. 3], San Juan de Mozarrifar (proyecto: septiembre de 1882)<sup>40</sup> y Montaña-

38 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 1159, exp. núm. 1532: «Varios vecinos de la Cartuja Baja piden al Ayuntamiento construya y dote de profesor una escuela», 1883. Este centro no se construyó. Para las escuelas de Ricardo Magdalena, véase HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: *Ricardo Magdalena. Arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Ayuntamiento de Zaragoza, 2012, pp. 82-88.

39 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 1159, exp. núm. 364: «Sobre construcción de un edificio para escuelas en los barrios de San Juan de Mozarrifar y Movera», 1883.

40 *Ibidem*.

na (proyecto: diciembre de 1884),<sup>41</sup> o en el barrio de Torrero (proyecto: diciembre de 1884),<sup>42</sup> todas ellas debidas a este arquitecto municipal. Estos inmuebles se levantaron con toda la economía posible, tanto respecto a los materiales que los componían como en la decoración de sus fachadas.

Por tanto, podría decirse que el bienio 1884-1885 representó el momento culminante en la política municipal de construcción de escuelas y durante el mismo se tomaron también algunas iniciativas que hacían referencia a aspectos cualitativos de la enseñanza.<sup>43</sup>

A partir de 1887 las intervenciones realizadas en materia escolar consistieron más bien en tratar de reestructurar lo que existía para conseguir un mejor aprovechamiento y economización de los recursos. Esto podría explicar que, en junio de 1893, al finalizar el contrato de arriendo de los locales donde estaban instaladas las escuelas de niños, de niñas y de párvulos (y las habitaciones que ocupaban sus respectivos profesores) en calle Boggiero, núm. 137, y del Portillo, se trasladaran en septiembre de 1894, junto con la de niños de Torrero,<sup>44</sup> al edificio denominado Academia Preparatoria Militar (plaza de la Libertad, núm. 15; actual plaza de Santo Domingo), donde en su piso principal había dependencias espaciosas, que fueron habilitadas por el arquitecto municipal.<sup>45</sup>

## Conclusiones

Como ha quedado constatado, la Sección 1ª de la corporación municipal procuró con asiduidad plausible el aumento de escuelas, intentando hacer frente a la carencia considerable de locales alquilados, sobre todo en barrios poblados. La escasez de edificios propios y la necesidad de realizar nuevos contratos de alquiler conllevó nuevas ubicaciones de las escuelas, y, por tanto, diferentes configuraciones del plano escolar de la ciudad. Asimismo, cabe reseñar que si el ritmo de creación de escuelas en la ciudad fue lento, en el sentido de un comienzo tardío y de un aumento pausado, en el caso de los barrios rurales lo fue aún más, aunque las necesidades totales se terminaron cubriendo, al menos a nivel cuantitativo, antes que en la ciudad.

Con la llegada del siglo XX (y merced al proceso de industrialización y desarrollo económico vivido en la ciudad desde finales de la centuria anterior), y ante el hecho de que continuaban las necesidades de una mayor escolarización gratuita, el Ayuntamiento procedió a la adquisición de terrenos para la construcción de grupos escolares y algunos de los existentes fueron trasladados a locales en mejores condiciones,<sup>46</sup> demostrando así una continuidad de compromiso con la instrucción primaria.

41 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 1468, exp. núm. 30: «Moción del sr. Gimeno Vizarra acerca del estado del expediente sobre construcción de escuela en Torrero», 1887.

42 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 1468, exp. núm. 30: «Moción del sr. Gimeno Vizarra acerca del estado del expediente sobre construcción de escuela en Torrero», 1887; y exp. núm. 122: «Inauguración de las escuelas de Torrero en el edificio construido para las mismas», 1890.

43 A lo largo de estos años se produjo la aparición de una serie de iniciativas que permitieron enriquecer las posibilidades de la escuela: instalación de Cajas de ahorro escolares, paseos escolares, etc.

44 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 374, exp. núm. 851: «Sobre traslación de las escuelas de Torrero a la ciudad», 1894.

45 AMZ: Sección de Gobernación, Instrucción pública, caja 374, exp. núm. 369: «Traslación de escuelas al edificio que fue Academia Militar», 1894.

46 A este respecto, véase nuestro artículo «Teorías pedagógicas y proyectos de escuelas de instrucción primaria pública de Zaragoza en el primer tercio del siglo XX», *Artigrama*, 24, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (2009), pp. 545-578.

# 44

ISABEL YESTE NAVARRO

Universidad de Zaragoza

**La pérdida  
de la casa-palacio  
del Marqués de Ayerbe,  
en la antigua  
calle del Pilar**

*Si llegásemos a conseguir que ninguno de los edificios de interés artístico estuviera en trance de desaparecer, ni de sufrir obras que alterasen esencialmente su estructura...*

Regino Borobio Ojeda, 1939

Cuando se habla de ciudades históricas se piensa inmediatamente en el pasado, por mucho que el presente sea también historia y como se ha dicho, no sea también, sino el pasado del futuro. Reconocemos los hitos de ese pasado, generalmente edificios públicos de carácter civil o religioso. En ocasiones, construcciones de carácter privado alcanzan también la categoría de bienes protegidos, habitualmente palacios o casas nobiliarias. Un grado de protección así hacia este tipo de arquitectura es relativamente nuevo y los siglos pasados están llenos de destrucciones, casas-palacio y otras arquitecturas domésticas quizá de menor relevancia artística que cayeron bajo la piqueta.

A mediados del siglo XIX, Valentín Carderera se lamentaba ya de la pérdida de un buen número de casas que habían compuesto el patrimonio arquitectónico de la ciudad:

*Hasta pocos años há Zaragoza, sin contar varios edificios públicos, de los que aún existen algunos, conservaba tal número de casas ó moradas magníficas cual no se ha visto en ninguna ciudad de la península. Aún quedan, á pesar del moderno espíritu de especulación y del mal gusto, algunas casas que atestiguan esta grandeza.<sup>1</sup>*

El proceso es imparable, a partir del siglo XIX la arquitectura se transforma. La posibilidad de construir una obra de nueva planta permitía levantar un inmueble cuya distribución interior y exterior se adaptara a las nuevas necesidades socioeconómicas: planta baja que permitiera la incorporación sistemática del comercio; una distribución jerarquizada de los pisos superiores para que, de esta forma, el sistema de viviendas en alquiler por pisos, sustituyera a la antigua ocupación del inmueble por parte de un único propietario, mayor número y amplitud de los vanos de ventilación e iluminación; y una reorganización del espacio interior que eliminara la insalubre asociación entre alcobas sin comunicación exterior y salas a través de las que ventilarlas.

Los antiguos trazados dieron paso a las avenidas, las cuales conviene desemboquen en plazas a su medida, explanadas rodeadas de edificios que se desdibujan ante sus abrumadoras proporciones.

1 CARDERERA, V.: «Prólogo» en MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artifices ilustres*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1866, p. 20.

La apertura y remodelación de calles y plazas en el siglo pasado, supusieron la demolición de antiguos palacios o casas solariegas, en ocasiones, venidas a menos, troceadas horizontal y verticalmente y convertidas en casas de arriendo en donde las antiguas ornamentaciones, elementos de prestigio o, sin más, las amplias escaleras que comunicaban sinuosamente uno y otro piso, fueron arrancadas, escondidas o también despedazadas como el resto de la edificación. Y ese es el caso de palacios como el de la Infanta, cuya portada y patio subsiste en un moderno edificio construido fuera de los antiguos límites de la ciudad y que de ninguna forma permite exteriormente adivinar la grandeza de su contenido. O la portada del palacio de Sora, hoy adosada a la fría construcción de la Tienda Económica, escondida, en la trasera de un proyecto estrella que era la plaza del Pilar. Techumbres, columnas, antepechos, etc., se reconvirtieron, almacenaron, expusieron a manera de obra de arte arrancada del todo o simplemente se perdieron. Y eso es lo que ocurrió con el antiguo palacio que el marqués de Ayerbe tenía en la desaparecida calle del Pilar núm. 15 –núms. 5, 6 y 7 antiguos–.

Cuando consultamos la voz: «Casas» en la *Guía de Zaragoza* de 1860, se nos dice:

*Zaragoza conserva y conservará aún por mucho tiempo su primitiva forma que data de la dominación romana [...] Sin embargo [...] en el corto periodo de pocos años, se ha visto un respetable grupo de elegantes y modernas casas, colocadas sobre las ruinas y solar de otras, de envejecido y feo aspecto, siquiera despertasen más de un recuerdo glorioso y más de una memoria célebre.*<sup>2</sup>

La modernidad entendida como negación de lo viejo y este, constituyéndose en sinónimo de caduco e inútil, acabó con un buen número de las antiguas casas palaciegas que se levantaban sobre el solar de la ciudad de Zaragoza. Una de ellas era la mencionada casa-palacio del Marqués de Ayerbe.

El título de marqués de Ayerbe fue concedido a 8 de septiembre de 1750 a Pedro Jordán de Urriés y Gurrea de Aragón por el rey Fernando VI.<sup>3</sup> El 19 de enero de 1767, Pedro Vicente Jordán de Urriés y Pignatelli, II marqués de Ayerbe, contrajo matrimonio con la III marquesa de Lierta, Ramona de Fombuena, de modo que el marquesado de Lierta y con él la baronía de Sánchez y Torrellas, quedaron incorporados al marquesado de Ayerbe.<sup>4</sup> Esto dio pie a que el marqués de Ayerbe tomara posesión de la casa-palacio de Gabriel Sánchez, también denominada de Torrellas y/o del Comercio y de la casa del Marqués de Lierta. El palacio de Torrellas, construido en los últimos años del siglo XV –1492–,<sup>5</sup> se emplazaba en la manzana situada frente al templo del Pilar, en la esquina formada por las antiguas calles de Santa María la Mayor –hoy Santiago– y de la Coma –hoy desaparecida–. De

2 *Guía de Zaragoza 1860* (Ediciones facsimiles, 5), Zaragoza, Librería General, 1985, p. 135.

3 Marqués de Ayerbe, concedido 28.4., R despacho de 8 de septiembre de 1750 con vizcondado previo del Rosal, por Fernando VI a Pedro Jordán de Urriés y Urriés, XVI señor de la baronía de Ayerbe, en Aragón. Grandeza de España de 2.ª clase concedida el 20 de julio de 1790 por Carlos III a Pedro Vicente Jordán de Urriés y Pignatelli, II marqués de Ayerbe.

4 María Ramona Dominga Manuela Antonia Fombuena y Monserrat, III Marquesa de Lierta y Condesa de San Clemente (\*2 de junio de 1744, † 9 de agosto de 1795) era hija de Ramón de Fombuena [o Fombuena] y Eguaras Fernández de Heredia Igal y Marín de Villanueva, II marqués de Lierta y barón Sánchez de Toledo y de Torrellas (\*~1701, † 22 de marzo de 1770). El Mayorazgo de Sánchez de Toledo fue fundado por Luis Sánchez, Tesorero General del Reino de Aragón en su testamento del 5 de junio de 1531. Este Mayorazgo se une a la Casa de Torrellas con el matrimonio de Juan de Torrellas, VI Barón de Antillón y VI de Torrellas, con María Sánchez de Toledo, a mediados del siglo XVI. Por otra parte, el título de marqués de Lierta fue concedido a 30 de enero de 1703 a José de Fombuena de la Fuente e Igal –padre de Ramón de Fombuena y Eguaras– por el rey Felipe V.

Ramona Fombuena se casó en 1767 con Pedro Vicente Jordán de Urriés y Pignatelli, II marqués de Ayerbe, de esta forma, el hijo de ambos, Pedro María Jordán de Urriés Fombuena, reunió, los títulos de IV marqués de Lierta, barón de Sanchez-Torrellas y III marqués de Ayerbe.

5 Según Ximénez de Embrún, la fecha de 1492 coincide con la concesión del permiso para realizar la obra, en GÓMEZ URDÁÑEZ, C.: *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1987, p. 153.



fig. 1. Fachada posterior hacia el paseo del Ebro de la casa del Marqués de Ayerbe.

él conocemos algunas descripciones, el alzado de su fachada, presente en el proyecto de reforma de José de Yarza de 1860, restos materiales de uno de sus artesonados, dos columnas, un grabado de Parcerisa en el que se nos muestra su patio y algunas referencias documentales.<sup>6</sup>

No tenemos apenas noticias con respecto a la casa del Marqués de Lierta. La profesora Rosa M<sup>a</sup> Blasco Martínez la sitúa en la calle del Pilar, *en el solar del actual ayuntamiento, con amplia fachada al Ebro* [fig. 1].<sup>7</sup> Con fecha 9 de marzo de 1778 encontramos una solicitud del marqués de Ayerbe y de Lierta para llevar a cabo la apropiación de una porción de terreno contiguo a la casa de Lierta que entonces habitaba y cercano al río, para construir allí un *picadero para enseñanza de sus caballos y también para ejercicio y diversión de algunos caballeros del Pueblo*, todo ello pagando el canon correspondiente y sujetándose a la aprobación de la ciudad, ya que, según él mismo dice, desea *contribuir por cuantos caminos pueda a la hermosura y adorno de la ciudad*.<sup>8</sup> El cronista Faustino Casamayor nos da cuenta de las obras llevadas a cabo en ella en 1790 para acomodarla al uso, ya que la misma en ese momento *no se habitaba por inútil y errónea*.<sup>9</sup> No obstan-

6 *Ibidem*: p. 154.

7 BLASCO MARTÍNEZ, R.M.: *Zaragoza en el siglo XVIII (1700-1770)*, Zaragoza, Librería General, 1977, p. 35.

8 Archivo Municipal de Zaragoza [AMZ]: Serie facticia 29-13, caja 6.979.

9 *En la calle del Pilar se ha renovado enteramente la portada de la casa llamada de Lierta, propiedad de los Excelentísimos Señores Marqueses de Aierbe, con los balcones rejados y puertas tan vistosas, cuia vivienda no se*

te, debía ser de gran riqueza, algo que, al menos, podemos deducir si tenemos en cuenta que Valentín Carderera dice en 1866, que de la casa de la marquesa de Lierta se inventariaron en el siglo XVII, *ciento cincuenta y tres pinturas, casi todas de autores notables y conocidos*.<sup>10</sup> En este mismo sentido podemos inscribir las notas a que este respecto nos ofrece Ricardo del Arco cuando habla de la riqueza de las antigüedades de la casa de Lierta.<sup>11</sup>

De todo lo anteriormente expuesto debemos precisar, que la posesión de la casa que el marqués de Ayerbe tenía en la calle del Pilar, no era sino la consecuencia de la unión de los marquesados de Ayerbe y de Lierta a partir de 1767, por matrimonio de Pedro Vicente Jordán de Urriés, II marqués de Ayerbe, y Ramona de Fuembuena, III marquesa de Lierta.<sup>12</sup> De tal manera, que la casa de la que trata este estudio y que figura en los textos posteriores a tal fecha como casa del Marqués –o de los Marqueses– de Ayerbe, no es otra que aquella que en fuentes anteriores se denominaba casa de Lierta.

En cuanto al edificio que aparece al oeste del templo del Pilar en la vista de la ciudad de Zaragoza que Anthonius van der Wyngaerde realizó en 1563, una construcción de notables proporciones, con dos torres y cercana al punto de arranque del llamado puente de Tablas, sería, como afirma la doctora Carmen Gómez, la casa de Hugo Jordán de Urriés y Ximénez de Cerdán, VIII señor de la baronía de Ayerbe. Este inmueble está identificado –en uno de los dibujos preparatorios que realizó Wyngaerde en donde se recoge el frente del Ebro– con el nombre de su propietario: *sor. de Yerba*.<sup>13</sup> Un conjunto urbano que sería sustancialmente modificado a comienzos del siglo XVII con la cesión que Hugo de Urriés hace de sus casas a los frailes agustinos, según los doctores Manuel García Guatas y Teresa Martín Royo, *casas pequeñas y anejas al edificio principal*.<sup>14</sup> Desamortizado en 1836, estuvo destinado a Escuela Normal de Maestras y después a Delegación de Hacienda. No obstante, algunos elementos constructivos del edificio principal subsistieron en el tiempo, en 1939, poco antes de ser demolido, el arquitecto Regino Borobio refiere el hecho de que a pesar de que la construcción estaba muy desfigurada exteriormente, conservaba todavía notables techumbres de madera en su interior.<sup>15</sup>

Toda la manzana fue demolida a comienzos de los años cuarenta. Estas demoliciones tuvieron su origen en el proyecto de *Avenida de Nuestra Señora del Pilar*, redactado por el arquitecto Regi-

*habitaba por inútil y errónea, con cuya renovación ha quedado muy hermosa y acomodada para la habitación de los Excelentísimos Señores Barones de Sánchez y Torrellas.*

Crónica de 30 de Junio de 1790, en SAN VICENTE, Á.: *Años artísticos de Zaragoza 1782-1833 sacados de los años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor alguacil de la misma ciudad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, pp. 65-67.

10 CARDERERA, V.: «Prólogo», *op. cit.*, p. 22.

11 [...] *llama la atención la de los marqueses de Lierta, rica en antigüedades atesoradas en basto Museo, que antes perteneció a la baronía de Quinto*. ARCO GARAY, R. del: *Zaragoza histórica. Evocaciones y noticias*, Huesca, Imprenta de la vda. de Justo Martínez, 1928, p. 44.

12 *La señora doña Antonia Cecilia Fernandez de Hajar, cuando casó con D. José Fuenbuena, marquesa de Lierta, cuya casa está incorporada ahora á la del Excmo. Sr. Marqués de Ayerbe, llevó entre otras pinturas las siguientes, que están en la casa de Lierta y en la del señor Marqués, bien que algunas se regalaron al señor Marqués de la Ensenada, ministro del reinado de Fernando VI*. CARDERERA, V.: «Prólogo», *op. cit.*, pp. 215-220.

13 GÓMEZ URDÁÑEZ, C.: «Zaragoza en la Edad Moderna. El uso de la ciudad», en *Zaragoza, espacio histórico*, Zaragoza, Centro de Historia de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza), 2005, pp. 85-112.

14 GARCÍA GUATAS, M. / MARTÍN ROYO, T.: «El colegio universitario de San Nicolás de Tolentino en Zaragoza», en *Artigrama*, 2, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (1985), pp. 111-130.

15 BOROBIO OJEDA, R.: *Las casas de Zaragoza* (Discurso de ingreso en la Real Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1939), Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra Ricardo Magdalena, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, p. 60.

no Borobio en noviembre de 1936. En este proyecto se proponía la unión de las plazas de Huesca, del Pilar y de la Seo, formando un espacio único. Para la consecución del mismo hubieron de expropiarse un total de 19 manzanas comprendidas entre las calles de Don Jaime, Santiago, Prudencio, Manifestación y Antonio Pérez –hoy desaparecida– y paseo de Echegaray y Caballero. La expropiación de estas manzanas implicaba la demolición de un total de 225 inmuebles, construidos en su mayor parte entre los siglos XVI y XVIII.<sup>16</sup> El conjunto palacial y agustino componía la manzana núm. 9<sup>17</sup>, la cual, unida a la designada con el núm. 10, compuso una nueva manzana, la núm. 6 –comprendida entre la plaza del Pilar, el paseo de Echegaray y Caballero y las calles de Florencio Jardiel y Salduba– y en ella se construyeron los edificios que en la actualidad componen el cierre nor-este de la plaza del Pilar: Hospedería de Nuestra Señora del Pilar, Colegio de infantes y Museo Catedralicio.

Del denominado palacio del Marqués de Ayerbe en la calle del Pilar, y como ya hemos mencionado, conocemos más bien poco, aunque en los informes que se realizaron con objeto de su derribo en 1942, se decía de ella que había sido construida en el siglo XVI, remodelada sustancialmente en el XVIII –aquella que ya hemos apuntado con anterioridad y que refiere Casamayor y transformada su fachada al Ebro en 1870. La profesora Carmen Gómez nos dice además que contaba con un patio de notables proporciones y techumbres en algunas de sus habitaciones.<sup>18</sup>

Cuentan las crónicas que en este palacio se celebraron a lo largo del siglo XIX *las más brillantes fiestas de sociedad que conoció Zaragoza en esa época*<sup>19</sup> y que alojó en varias ocasiones a los re-



fig. 2. Vista del cenador construido en 1870 en el jardín que daba a la ribera del Ebro. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Fondo Juan Mora Insa, MF/MORA/3226 (fot. J. Mora).

16 AMZ: Comisión de Fomento, expediente núm. 3.552/1937.

17 Vid. Anexo 1.

18 GÓMEZ URDÁÑEZ, C.: *Zaragoza y los Palacios del Renacimiento*, Zaragoza, Ibercaja, 2008, p. 22 y 49. Además de notas documentales y descripciones, en la publicación se incluyen fotografías del patio y de dos de las techumbres.

19 BLASCO IJAZO, J.: *¡Aquí... Zaragoza!* (ed. facsímil), t. 5, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988, p. 9.



fig. 4. Detalle de los escaparates que se colocaron en la fachada, en la zona del entrante que formaba la finca con la núm. 17 de la misma calle del Pilar.



En enero de 1901, el palacio se vendió a Antonio Joaquín Vieira de Magalhaes, conde de Magalhaes, y con él, el mobiliario, biblioteca, archivo, cuadros y demás objetos de valor. La finca fue embargada a su hija y heredera, María Magalhaes y Orta, condesa de Santa Cruz de los Manueles, a 5 de febrero de 1907<sup>23</sup> y enajenada posteriormente a favor de Francisco Gastón Brun. Al fallecer este, sin hijos, la casa la heredó su hermana Sixta, quien a su vez fallecería el 4 de noviembre de 1934. En su testamento,<sup>24</sup> legó a Tomás Bernal Muñoz, el derecho de habitación de la parte que entonces él y su familia ocupaba de la finca, esto es: vestíbulo, cuarto, antesala, gran salón, dos dormitorios, cocina, cuarto de baño y galería acristalada, todo ello situado en el piso segundo en la parte recayente hacia la calle del Pilar y patio descubierto –cerrado con una verja hacia la mencionada calle del Pilar– que precede a la zona central de la construcción<sup>25</sup>. El resto de la finca pasó a manos de Antonia Campo Larraz, vda. de Brun –y de sus hijos Antonio, M<sup>a</sup> Dolores, Eusebia, M<sup>a</sup> Josefa y José M<sup>a</sup>–, quien habitaría el piso principal. También, una gran parte de la misma estaría ocupada hasta 1941 por las Religiosas Angélicas del Sagrado Corazón.<sup>26</sup>

El palacio del Marqués de Ayerbe se localizaba en la manzana comprendida entre el paseo del Ebro –en la actualidad de Echegaray y Caballero– y las calles del Retiro Bajo –hoy del Milagro de Calanda– y del Pilar –desaparecida–, la manzana quedaba limitada al Este por el edificio de la Lonja [fig. 3]. Esta manzana estaba designada con el núm. 1 en el proyecto anteriormente mencionado de Regino Borobio para la unión de las plazas del Pilar y de la Seo de 1936. Junto al palacio del Marqués de Ayerbe, once edificios más componían esta manzana, en su mayor parte, construidos en los siglos XVII y XVIII y destinados a viviendas.<sup>27</sup> En los bajos de estos edificios abundaban los comercios, según Blasco Ijazo, *pertenecientes al ramo de platería, zuquerería, guarnicionería, ultramarinos, carnicería, cordelería y alpargatería*<sup>28</sup> y esta última debía estar situada –esta u otro

23 Juzgado de primera instancia del Distrito de Chamberí de Madrid. Escribanía de Juan Pérez. Juicio promovido por Bartolomé Mir Morey.

24 Testamento cerrado, autorizado ante el notario Francisco Palá a 4 de noviembre de 1933.

25 Derecho de habitación ratificado por el notario Francisco Palá a 23 de enero de 1935 –t. 1.244, libro 224, sección 1<sup>a</sup>, f. 126, finca 2.347, inscripción 22 del Registro de la Propiedad–.

26 La reforma de la plaza del Pilar expropió y derribó como ya hemos dicho 19 manzanas, en su lugar, el proyecto de Borobio planteaba la construcción de 9 manzanas. En estas, en la designada con el núm. 6 –entre la plaza del Pilar, paseo de Echegaray y caballero y calles Salduba y Jardiel– construyeron su nueva casa, la ya mencionada Hospedería de Nuestra Señora del Pilar. Este edificio fue proyectado por Regino y José Borobio Ojeda en agosto de 1939.

27 Vid. Anexo 2.

28 BLASCO IJAZO, J.: *¡Aquí...Zaragoza!*, op. cit., t. 2, p. 215.



establecimiento del ramo– en los bajos de la propia casa del Marqués de Ayerbe, ya que sabemos de la solicitud de licencias para la colocación en la fachada de dos escaparates de madera y cristal para poner en ellos muestras de calzado [fig. 4].<sup>29</sup>

La ribera del Ebro desempeñaba un papel de acogida notable en la ciudad y por ello, era un lugar –junto a las Tenerías y San Pablo– en el que abundaban las posadas y así lo atestigua el hecho de que, junto a los edificios de viviendas antes mencionados, hubiera tan sólo en esta manzana hasta dos de estos establecimientos, las Posadas del Pilar y de los Reyes –cuya presencia se constata ya a comienzos del siglo XVIII–,<sup>30</sup> esta última, segregada del palacio del Marqués de Ayerbe y de su propiedad.<sup>31</sup> La Posada de los Reyes tenía su acceso en el paseo del Ebro y se componía de cinco plantas sobre rasante y desvanes.

El antiguo palacio tenía una superficie total construida de 2980 m<sup>2</sup>, distribuidos de la siguiente forma<sup>32</sup>: 895 m<sup>2</sup> correspondían a un jardín –cerrado en sus lados norte y este con verja de hierro sobre poyos de piedra y ladrillo–, 380 m<sup>2</sup> a los patios y 1777 m<sup>2</sup> a los cuatro edificios juntos construidos en diferentes épocas y diversas alturas en sus pisos de los que constaba el palacio.

De estos pabellones, el más importante era el central, con una superficie construida de 1472 m<sup>2</sup> que incluía los patios de luces. Constaba de bodega, piso bajo, entresuelo –excepto en la galería que rodeaba el patio central, piso principal, piso segundo y buhardilla.<sup>33</sup> La fachada estaba construida con ladrillo enlucido. Tenía una escalera principal, otra secundaria y otras dos más auxiliares, las cuales permitían acceder a las habitaciones principales y cuartos de servicio del palacio. Todo el palacio presentaba una sobria decoración, salvo el piso principal que tenía alguna decoración artística. Los entramados de los pisos estaban ejecutados en madera. Las cubiertas en su mayoría presentaban cielo raso, salvo también en el piso principal que presentaba zonas abovedadas ornamentadas en yeso y algunas estancias cubiertas por artesonados. Los pavimentos estaban realiza-

29 Tomás Sanz Rodríguez solicita licencia para colocar dos escaparates en el saliente que formaba la casa con la núm. 17 de la misma calle. AMZ: Comisión de Fomento, Licencias, caja 1.048, expedientes núms. 285/1909 y 598/1909.

30 PARRA DE MAS, S.: *Fondas, hoteles y banquetes en la Zaragoza del siglo XIX*, Zaragoza, Cuadernos de Aragón, núm. 38, Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 37-58.

31 Por escritura de 21 de enero de 1901, en Zaragoza, ante el notario Fabián Juan López se adjudicó esta finca a Juan Nepomuceno Jordán de Urriés y Méndez de Vigo, como heredero de su madre, Caralampia Méndez de Vigo.

32 Las mediciones que aquí se consignan corresponden a las escrituradas –t. 397, libro 58, sección 1ª, f. 49, finca 2.347, inscripción 1.ª del Registro de la Propiedad– por Juan Nepomuceno Jordán de Urriés y Salcedo con fecha 27 de marzo de 1874. La suma de las superficies parciales computa un total de 3052 m<sup>2</sup>. No obstante, en la hoja de aprecio redactada por el arquitecto jefe accidental, Regino Borobio, a 21 de marzo de 1941 con objeto de establecer el valor de expropiación de la finca, se hace constar que la misma tiene una superficie total de 2966 m<sup>2</sup> distribuidos en: 800 m<sup>2</sup> en planta de sótano, 1551 m<sup>2</sup> en tres plantas sobre rasante, 511 m<sup>2</sup> en 4ª planta, 204 m<sup>2</sup> en 5ª planta y 858 m<sup>2</sup> en buhardilla –aun cuando las cifras parciales totalicen una superficie de 3924 m<sup>2</sup>–. De ello resulta una valoración de 309.000 pesetas.

Para intentar elevar esta valoración, los propietarios del inmueble solicitaron en abril de 1941 una nueva medición y tasación al arquitecto Miguel Ángel Navarro: 1763,32 m<sup>2</sup> de superficie edificada en tres plantas, 856 m<sup>2</sup> de sótano y aproximadamente 511, 204 y 858 m<sup>2</sup> de plantas 4ª, 5ª y buhardilla. El solar total, 3212,02 m<sup>2</sup>. La valoración se eleva a 880.763,90 pesetas.

| MEDICIONES       | SÓTANO             | 3 PLANTAS SOBRE RAST.  | 4ª PLANTA          | 5ª PLANTA          | BUHARDILLA         | TOTAL CONSTRUIDO       |
|------------------|--------------------|------------------------|--------------------|--------------------|--------------------|------------------------|
| Por el municipio | 800 m <sup>2</sup> | 1551 m <sup>2</sup>    | 511 m <sup>2</sup> | 204 m <sup>2</sup> | 858 m <sup>2</sup> | 2966,00 m <sup>2</sup> |
| Por la propiedad | 856 m <sup>2</sup> | 1763,32 m <sup>2</sup> | 511 m <sup>2</sup> | 204 m <sup>2</sup> | 858 m <sup>2</sup> | 3212,02 m <sup>2</sup> |

| MEDICIONES  | SUPERFICIE EDIFICIO | PATIOS             | JARDÍN             | TOTAL CONSTRUIDO    |
|-------------|---------------------|--------------------|--------------------|---------------------|
| Escriturado | 1777 m <sup>2</sup> | 380 m <sup>2</sup> | 895 m <sup>2</sup> | 2980 m <sup>2</sup> |

33 Archivo Central Municipal de Zaragoza [ACMZ]: Sección de Fomento, caja 200.088, exp. núm. 4.471/1941.

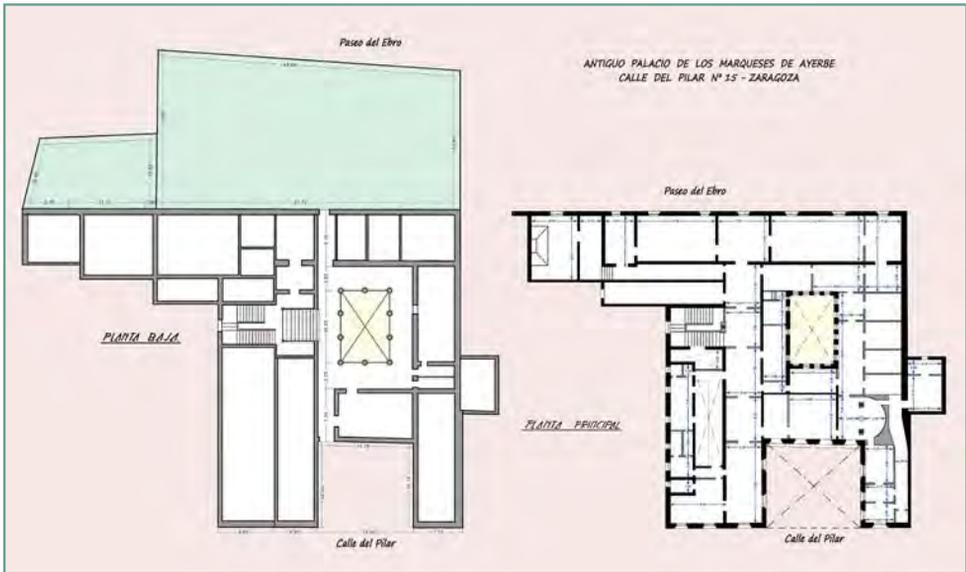


fig. 5. Plano de las plantas baja y principal de la casa del Marqués de Ayerbe en el momento de su derribo (mediciones realizadas por M.Á. Navarro).

dos en su mayor parte con baldosa de Ariza, en planta baja los había también de ladrillo, las zonas de menor importancia tenían un suelo ordinario de madera de pino y en las zonas principales se usaba la baldosa de Valencia y el parquet. Las paredes y tabiques estaban pintados a la cal en su mayor parte, en las zonas principales estaban revestidos con papel o pintados al temple, en lugares muy puntuales, al aceite. Algunos tabiques interiores estaban levantados con madera, eran utilizados para crear subdivisiones intermedias en estancias de mayor tamaño. La carpintería era de madera, de calidad media en su mayor parte y excelente en las zonas principales.

El antiguo palacio conservaba todavía algunas piezas de indudable valor. Coincidiendo con el centro de la fachada posterior hacia el Ebro, tenía en sótano una amplia sala cubierta a bastante altura y con gran capacidad destinada a acoger un teatro.

En un lugar central de la casa se localizaba, según Borobio prácticamente intacto, el patio principal, la luna, de notables proporciones  $-10,40 \times 6,70 \text{ m}-$ , rodeada de columnas de piedra para apoyo de la galería y con el suelo asfaltado, salvo en el pasaje que comunica la portada de acceso a los carruajes con la parte posterior que estaba entarimada. En el centro del patio había un estanque cerrado en piedra que desaguaba en pozos sumideros [fig. 5].

De este pasaje arrancaba la escalera principal, con una caja de grandes dimensiones comunicada con el patio a través de hueco en arco. Tras un primer tramo de escalera recta de gran amplitud –de unos 5 m de anchura– se abría un rellano a la altura del entresuelo, nivel este en que se localizaba la biblioteca dividida en dos partes, una con armarios cerrados y otra con estantes de nogal labrado y en la zona más próxima a la contigua Posada del Pilar, las habitaciones de los empleados de la



casa y a un doble nivel el oratorio. De este rellano arrancaba una escalera a la catalana con un descansillo entre cada uno de sus tres tramos; se alcanzaba así la galería superior del patio.

En la parte posterior y adentrándose hacia poniente se localizaba la zona más antigua de la construcción, en donde se encontraba el dormitorio de los dueños y la cocina. Tras esta y ocupando toda la fachada hacia el Ebro, se abría un jardín de notables proporciones cerrado con una gran verja. En su extremo occidental se localizaba la cochera y caballeriza.

Además de la zona ocupada por su propietaria, Antonia Campo –planta principal esencialmente–, y la cedida a Tomás Bernal –segunda planta–, existían otras zonas de la casa ocupadas por terceros en régimen de alquiler. Estas se localizaban fundamentalmente a nivel de sótano –almacenes–, planta baja –garaje y tiendas–, y tercer piso y buhardilla –habitación y vivienda–.<sup>34</sup>

Se cursaron varios expedientes tras el inicial de expropiación para la finca. Prácticamente todos ellos tratan de la diferencia de tasación de la finca entre el municipio y los propietarios de la misma. En ninguno de ellos se habla de la pérdida patrimonial que la demolición de un edificio de estas características suponía para la ciudad [fig. 6].

La casa se derribó en mayo de 1942. El derribo corrió a cargo de empleados municipales, con ello se pretendía que los posibles contratistas no hicieran un mal uso de los materiales artísticos que en ella existían.<sup>35</sup> En este sentido, Miguel Sancho Izquierdo, en aquel tiempo rector de la Universidad de Zaragoza y concejal del Ayuntamiento de la ciudad, planteó ante la Comisión de Fomento la conveniencia de que tal derribo se llevara a cabo de esa forma, para que así los *elementos arquitectónicos y artísticos que lo merezcan, puedan ir a un museo, donde recordarán aquellos edificios en donde estuvieron instalados*. Lamentó que en la mayor parte de las reformas urbanas, se tenga más en cuenta el interés económico que el histórico-artístico, proponiendo que se dictaran medidas *para salvar los pocos edificios que de esta clase quedan en Zaragoza, ya que hay rincones típicos que no se deben perder y pueden constituir un lugar de peregrinación a la antigua Zaragoza por los forasteros que quieran contemplar la Zaragoza medieval*.<sup>36</sup>

Sobre el solar que quedó tras el derribo de la manzana núm. 1, se construyó la nueva Casa Consistorial, una construcción que, según sus autores –Mariano Nasarre, Alberto de Acha y Ricardo Magdalena Gayán– pretendía asumir el pasado de la ciudad, a partir de consideraciones como la

34 Ocupación de las zonas arrendadas en la fecha del derribo de la finca, datos computados para el establecimiento de indemnizaciones.

|                     | ARRENDATARIO       | M <sup>2</sup> EN ALQUILER |
|---------------------|--------------------|----------------------------|
| Almacén             | Daniel Aventín     | 35,00 m <sup>2</sup>       |
| Almacén             | Manuel Oliver      | 30,00 m <sup>2</sup>       |
| Almacén             | Pedro Duplá        | 15,00 m <sup>2</sup>       |
| Almacén (2 locales) | Sabas Sarto        | 165,00 m <sup>2</sup>      |
| Garaje              | Melchor Buil       | 170,00 m <sup>2</sup>      |
| Tienda y piso       | Vda. de P. Delatas | 189,00 m <sup>2</sup>      |
| Tienda y piso       | Isidoro Sorribas   | 111,10 m <sup>2</sup>      |
| Segundo interior    | Miguel Gimeno      | 30,00 m <sup>2</sup>       |
| Tercero             | Casto Guiu         | 77,00 m <sup>2</sup>       |
| Habitación          | Isidoro Sorribas   | 50,00 m <sup>2</sup>       |

35 Acuerdo plenario de 5 de mayo de 1942. Libro de Actas, ff. 83v y 84r.

36 ACMZ: Sección de Fomento, caja 200.115, expediente núm. 2.098/1942.



fig. 6. Vista de la fachada principal a la calle del Pilar de la casa del Marqués de Ayerbe. La fotografía está tomada una vez que había sido derribado ya el lado de los pares de la misma calle y había de procederse a su demolición en fechas inmediatas.

de enlazar formalmente con el edificio de la Lonja o reproducir el esquema de capilla-salón de sesiones presente en los ayuntamientos aragoneses del siglo XVI.<sup>37</sup> La asunción de ese pasado quizá pasó también por la incorporación de elementos arquitectónicos procedentes de otros edificios históricos, así, en el Salón de Sesiones, en el Salón de Recepciones y en el despacho del Alcalde, están colocadas las tres techumbres mudéjares de comienzos del siglo XVI, procedentes de la casa-palacio de los Marqueses de Osera, situada en la calle Espoz y Mina núm. 36 y demolida en 1963.<sup>38</sup> Habían pasado 20 años, pero la lista de destrucciones no se cerraba. Hoy, parece que ya a nadie se le ocurre derribar un palacio, sin embargo...

37 VÁZQUEZ ASTORGA, M. / YESTE NAVARRO, I.: «La Casa Consistorial de Zaragoza en época contemporánea y su búsqueda de emplazamiento en los centros de poder», comunicación presentada al XIX Congreso del CEA, Castellón de la Plana, septiembre de 2012.

38 CHIRIBAY CALVO, R.: «Las techumbres mudéjares instaladas en la Casa Consistorial de Zaragoza», en *Artigrama*, 3, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (1986), pp. 403-405.

## Anexo 1

## CUADRO DE EXPROPIACIONES DE LA MANZANA NÚM. 9

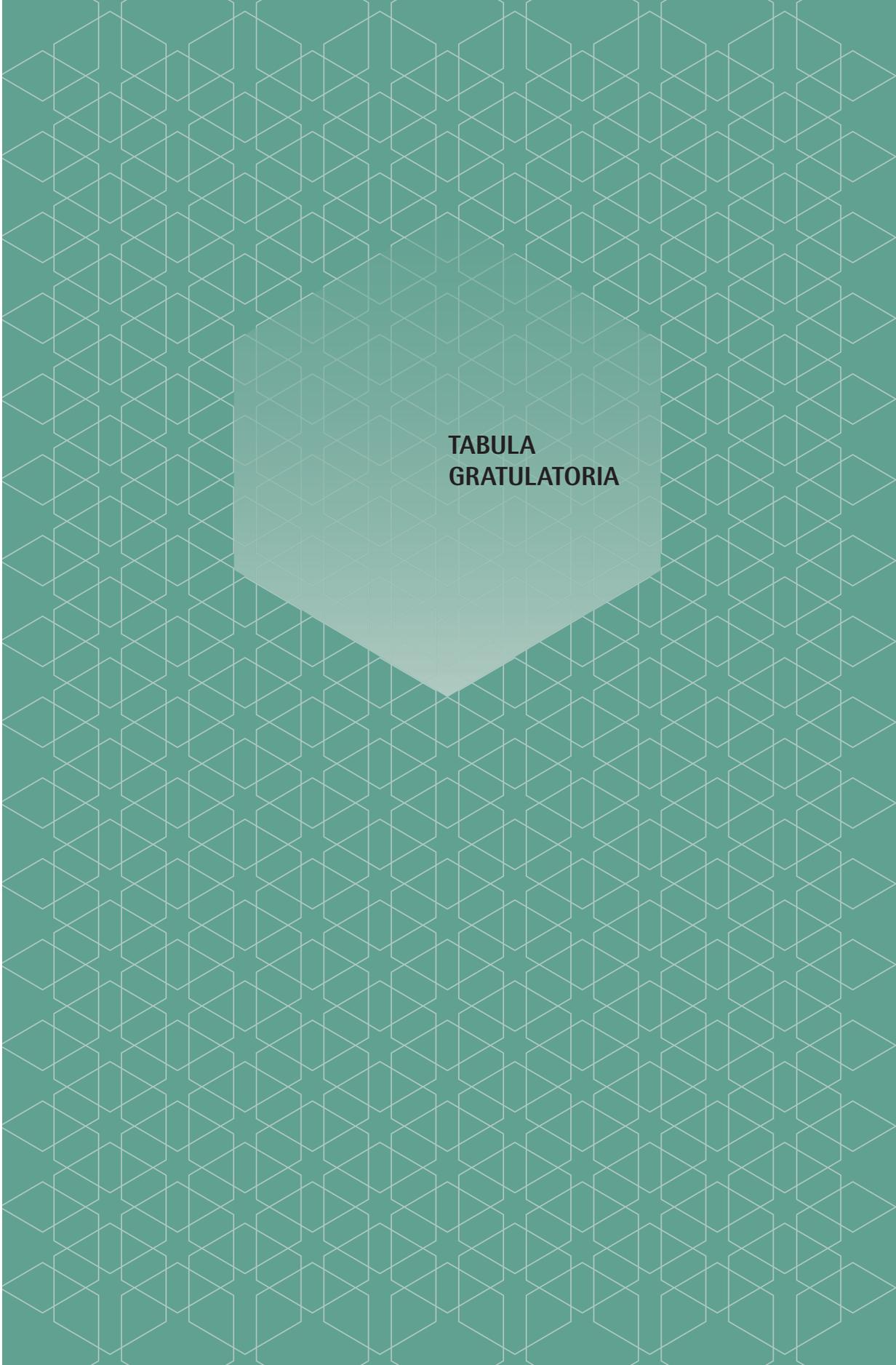
| Manzana núm. 9   | Propietario       | Superficie          | Destino   | Época de construcción    |
|--|-------------------|---------------------|---|--------------------------|
| Plaza del Pilar, 10  | Francisco Palomar | 2280 m <sup>2</sup> | Oficina Delegación de Hacienda                    | Siglo XVI                |
| C/ Retiro Alto del Pilar, 1                                      | Cabildo del Pilar | 308 m <sup>2</sup>  | Almacenes y viviendas en 2 plantas                | Siglo XVIII              |
| C/ Retiro Alto del Pilar, 2                                      | Cabildo del Pilar | 277 m <sup>2</sup>  | Sótano a almacenes y viviendas, resto a viviendas | Reciente                 |
| Plaza del Pilar, 11-Retiro (P <sup>o</sup> del Ebro, antiguo 41) | Cabildo del Pilar | 344 m <sup>2</sup>  | Bajo a taller y vivienda, resto a viviendas       | Principios del siglo XIX |
| C/ del Fin, 22, y P <sup>o</sup> del Ebro, 39 acc.               | Mariano Lozano    | 535 m <sup>2</sup>  | Bajo a almacén, resto a viviendas                 | Siglo XVIII              |
| C/ del Fin, s/n, y C/ Agustinos, 23 acc.                         | Mariano Lozano    | 153 m <sup>2</sup>  | Almacén de trapos*                                | Siglo XVI                |

\* Fue iglesia de los Agustinos, las bóvedas que lo cubren eran del último periodo del gótico

## Anexo 2

## CUADRO DE EXPROPIACIONES DE LA MANZANA NÚM. 1

| Manzana núm. 1  | Propietario                        | Superficie          | Destino   | Época de construcción  |
|---|------------------------------------|---------------------|---|------------------------|
| C/ del Pilar, 1   | Cabildo del Pilar                  | 134 m <sup>2</sup>  | Bajo a tienda, resto a viviendas                      | Siglo XVII             |
| C/ del Pilar, 3   | Cabildo del Pilar                  | 81 m <sup>2</sup>   | Bajo a tienda, resto a viviendas                      | Siglo XVII             |
| C/ del Pilar, 5-7   | Cabildo del Pilar                  | 129 m <sup>2</sup>  | Bajo a tienda, resto a viviendas                      | Siglo XVII             |
| C/ del Pilar, 9-11  | Cabildo del Pilar                  | 519 m <sup>2</sup>  | Posada del Pilar                                      | Siglo XVII             |
| C/ del Pilar, 13  | Cabildo del Pilar                  | 87 m <sup>2</sup>   | Bajo a tienda, resto a viviendas                      | Siglo XVII             |
| C/ del Pilar, 15  | Antonia Campos, vda. de Brun       | 2966 m <sup>2</sup> | Bajo a tienda, resto a viviendas y convento Angélicas | Siglos XVI-XVIII       |
| C/ del Pilar, 17  | Sebastiana Mercado                 | 167 m <sup>2</sup>  | Bajo a tienda, resto a viviendas                      | Mediados del siglo XIX |
| C/ del Pilar, 19  | Amalia Arbuniés                    | 578 m <sup>2</sup>  | Bajo a tienda, resto a viviendas                      | Siglo XVII             |
| P <sup>o</sup> del Ebro, 130 (antiguo 44)                         | Hijos de Antonia Campos, vda. Brun | 206 m <sup>2</sup>  | Posada de los Reyes                                   | Siglo XVIII            |
| C/ Retiro Bajo del Pilar, B (P <sup>o</sup> del Ebro, antiguo 42) | Cabildo del Pilar                  | 374 m <sup>2</sup>  | Viviendas para los infantes del Pilar                 | Siglo XVIII            |
| C/ Retiro Bajo del Pilar (Pabellón Uriarte)                       | Cabildo del Pilar                  | 148 m <sup>2</sup>  | Imprenta  | Reciente               |
| C/ Retiro Bajo del Pilar, A                                       | Cabildo del Pilar                  | 504 m <sup>2</sup>  | Viviendas   | Mediados del siglo XIX |



**TABULA  
GRATULATORIA**



### Investigadores y departamentos de Historia del Arte

- ★ **Carmen Abad Zardoya** (Universidad de Zaragoza)
- ★ **Catalina Aquiló** (Universitat Illes Balears)
- ★ **Laura Aldama Fernández** (Universidad de Zaragoza)
- ★ **Esther Almarcha Núñez-Herrador** (Universidad de Castilla-La Mancha)
- ★ **Patricia Andrés** (Universidad de Valladolid)
- ★ **Jaume Andreu** (Universitat Illes Balears)
- ★ **Miguel Ángel Aramburu-Zabala Higuera** (Universidad de Cantabria)
- ★ **Luis Arciniega García** (Universidad de Valencia)
- ★ **Eduardo Azofra Agustín** (Universidad de Salamanca)
- ★ **María Dolores Barral Ribadulla** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **Yolanda Barriocanal López** (Universidad de Vigo)
- ★ **Aurelio Á. Barrón García** (Universidad de Cantabria)
- ★ **Cristóbal Belda Navarro** (Universidad de Murcia)
- ★ **Paula Blanco Domínguez** (Universidad de Zaragoza)
- ★ **Magdalena Brotons** (Universitat Illes Balears)
- ★ **José Ignacio Calvo Ruata** (Investigador de Historia del Arte)
- ★ **Catalina Cantarellas Camps** (Universitat Illes Balears)
- ★ **Miquel Angel Capellá** (Universidad de Islas Baleares)
- ★ **María Victoria Carballo-Calero Ramos** (Universidad de Vigo)
- ★ **Juan José Carreras López** (Universidad de Zaragoza)
- ★ **Rebeca Carretero Calvo** (Universidad de Zaragoza)

Discurso en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza durante la festividad de San Braulio, 2012 (fot. Luis Correas Subías).

## TABULA GRATULATORIA

- ★ **Antonio Casaseca Casaseca** (Universidad de Salamanca)
- ★ **Alberto Castán Chocarro** (Universidad de Zaragoza)
- ★ **Marta Cendón Fernández** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **Lourdes Cerrillo Rubio** (Universidad de Valladolid)
- ★ **Laura Clavería García** (Universidad de Zaragoza)
- ★ **Ximo Company Climent** (Universitat de Lleida)
- ★ **David Chao Castro** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **Estrella de Diego** (Universidad Complutense de Madrid)
- ★ **Alicia Díez de Baldeón García** (Universidad de Castilla-La Mancha)
- ★ **Fátima Díez Platas** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **Rafael Domínguez Casas** (Universidad de Valladolid)
- ★ **Francisco J. Falero** (Universitat Illes Balears)
- ★ **Enrique Fernández Castiñeiras** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **Ricardo Fernández Gracia** (Universidad de Navarra)
- ★ **Begoña Fernández Rodríguez** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **María del Carmen Folgar de la Calle** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **María Dolores Fraga Sanpedro** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **Pedro A. Galera Andreu** (Universidad de Jaén)
- ★ **Mercè Gambús** (Universitat Illes Balears)
- ★ **María Concepción García Gainza** (Universidad de Navarra)
- ★ **Jesús María González de Zárate** (Universidad del País Vasco)
- ★ **Ana E. Goy Diz** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **Carmen Gracia Beneyto** (Universidad de Valencia)
- ★ **Natalia Juan García** (Universidad de Zaragoza)
- ★ **Ignacio Henares Cuellar** (Universidad de Granada)
- ★ **José Antonio Hernández Latas** (Universidad de Zaragoza)
- ★ **Enrique Herrera Maldonado** (Universidad de Castilla-La Mancha)
- ★ **María Hevia** (Universitat Illes Balears)
- ★ **Ángel Luis Hueso Montón** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **Lena Saladina Iglesias Rouco** (Universidad de Burgos)
- ★ **Lucía Lahoz** (Universidad de Salamanca)
- ★ **María Isabel López González** (Universidad de Salamanca)
- ★ **José Manuel López Vázquez** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **María del Mar Lozano Bartolozzi** (Universidad de Extremadura)
- ★ **Francisca Lladó** (Universitat Illes Balears)
- ★ **Ismael Manterola Ispizua** (Universidad del País Vasco)

- ★ **Fabián Mañás Ballestín** (Investigador de Historia del Arte)
- ★ **Victoria Martínez Aured** (Universidad de Zaragoza)
- ★ **Palma Martínez-Burgos García** (Universidad de Castilla la Mancha)
- ★ **Felicitas Martínez de Salinas Ocio** (Universidad del País Vasco)
- ★ **José Matesanz del Barrio** (Universidad de Burgos)
- ★ **Juan M. Monterroso Montero** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **Sonia Morales Cano** (Universidad de Castilla-La Mancha)
- ★ **José Morata** (Universitat Illes Balears)
- ★ **Fernando Moreno Cuadro** (Universidad de Córdoba)
- ★ **Antonio Moreno Garrido** (Universidad de Granada)
- ★ **Adelina Moya Valgañón** (Universidad del País Vasco)
- ★ **María Joseph Mulet** (Universitat Illes Balears)
- ★ **Marta Negro Cobo** (Universidad de Burgos)
- ★ **Víctor Nieto Alcalde** (UNED)
- ★ **Manuel Núñez Rodríguez** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **Dulce Ocón Alonso** (Universidad del País Vasco)
- ★ **Jesús María Parrado del Olmo** (Universidad de Valladolid)
- ★ **Concepción de la Peña Velasco** (Universidad de Murcia)
- ★ **María Dolores Pérez González** (Investigadora de Historia del Arte)
- ★ **Manuel Pérez Hernández** (Universidad de Salamanca)
- ★ **Fernando Pérez Rodríguez** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **Josefina Planas Badenas** (Universitat de Lleida)
- ★ **Francisco José Portela Sandoval** (Universidad Complutense de Madrid)
- ★ **Isidro Puig Sanchís** (Universitat de Lleida)
- ★ **Ana Puyol Loscertales** (Universidad de Zaragoza)
- ★ **María José Redondo Cantera** (Universidad de Valladolid)
- ★ **Carlos Reyero Hermosilla** (Universidad Pompeu Fabra)
- ★ **Andrés A. Rosende Valdés** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **Paloma Rodríguez-Escudero Sánchez** (Universidad del País Vasco)
- ★ **Alfonso Rodríguez G. de Ceballos** (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid)
- ★ **Tina Sabater** (Universitat Illes Balears)
- ★ **Elena Sainz Magaña** (Universidad de Castilla-La Mancha)
- ★ **Francisco Javier San Martín** (Universidad del País Vasco)
- ★ **Rocío Sánchez Ameijeiras** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **Jesús Ángel Sánchez García** (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ **Fernando Sanz Ferreruela** (Universidad de Zaragoza)

- ★ José Antonio Sánchez Martínez (Universidad de Castilla-La Mancha)
- ★ Iñigo Sarriugarte Gómez (Universidad del País Vasco)
- ★ Pedro Segado Bravo (Universidad de Murcia)
- ★ María Isabel Sepúlveda Sauras (Investigadora de Historia del Arte)
- ★ Ángela A. Sicart Giménez (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ Miguel Taín Guzmán (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ María José Tarifa Castilla (Universidad de Zaragoza)
- ★ Francesca Tugores (Universitat Illes Balears)
- ★ Asunción Urgel Masip (Universidad de Zaragoza)
- ★ Antonio Urquizar Herrera (UNED)
- ★ Manuel Valdés Fernández (Universidad de León)
- ★ José Javier Vélez Chaurri (Universidad del País Vasco)
- ★ Jaione Velilla Iriondo (Universidad del País Vasco)
- ★ Inmaculada Vidal Bernabé (Universidad de Alicante)
- ★ Francisca Vives Casas (Universidad del País Vasco)
- ★ Alfredo Vigo Trasancos (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ Frederic Vilà Tornos (Universitat de Lleida)
- ★ Andreu Villalonga (Universitat Illes Balears)
- ★ Carlos Villanueva Abelairas (Universidad de Santiago de Compostela)
- ★ Julen Zorrozua Santisteban (Universidad del País Vasco)
  
- ★ **Área de Historia del Arte, Departamento de Humanidades Contemporáneas** (Universidad de Alicante)
- ★ **Departament d'Història de l'Art** (Universitat de Barcelona)
- ★ **Departamento de Ciencias Históricas y Geografía** (Universidad de Burgos)
- ★ **Área de Historia del Arte, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea** (Universidad de Cantabria)
- ★ **Departamento de Historia del Arte** (Universidad de Castilla-La Mancha)
- ★ **Departamento de Historia del Arte** (Facultad de Humanidades de Toledo. Universidad de Castilla-La Mancha)
- ★ **Departamento de Historia del Arte** (Universidad de Córdoba)
- ★ **Departamento de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes** (Universitat Illes Balears)
- ★ **Departamento de Historia del Arte** (Universidad de Jaén)
- ★ **Departamento de Historia del Arte** (Universidad de La Laguna)
- ★ **Departament d'Història de l'Art i Història Social** (Universitat de Lleida)
- ★ **Departamento de Historia del Arte II (Moderno)** (Universidad Complutense de Madrid)
- ★ **Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)** (Universidad Complutense de Madrid)

- ★ Departamento de Historia del Arte (Universidad de Málaga)
- ★ Departamento de Historia del Arte (Universidad de Murcia)
- ★ Departamento de Historia del Arte y Música (Universidad del País Vasco)
- ★ Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes (Universidad de Salamanca)
- ★ Departamento de Historia del Arte (UNED)
- ★ Departamento de Historia del Arte (Universidad de Valencia)
- ★ Departamento de Historia del Arte (Universidad de Valladolid)
- ★ Departamento de Historia, Arte y Xeografía (Universidad de Vigo)



**Otros investigadores, departamentos de la Universidad de Zaragoza e institutos científicos**

- ★ **Albiac Blanco, María Dolores** (Departamento de Filología Española)
- ★ **María Adelaida Allo Manero** (Departamento de Ciencias de la Documentación e Historia de la Ciencia)
- ★ **José Antonio Armillas Vicente** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **Francisco Beltrán Lloris** (Departamento de Ciencias de la Antigüedad)
- ★ **José Bermejo Vera** (Facultad de Derecho)
- ★ **Enrique Bernad Royo** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **Chesús Bernal Bernal** (Departamento de Filología Francesa)
- ★ **Asunción Blasco Martínez** (Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos)
- ★ **María de los Desamparados Cabanes Pecourt** (Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos)
- ★ **José Luis Calvo Palacios** (Departamento de Geografía y Ordenación del Territorio)
- ★ **Matilde Cantín** (Biblioteca de Humanidades María Moliner)
- ★ **Julián Casanova Ruiz** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **María José Cervera Fras** (Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos)
- ★ **Gregorio Colás Latorre** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **Fidel Corcuera Manso** (Departamento de Filología Francesa)
- ★ **Federico Corriente Córdoba** (Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos)
- ★ **Jesús Delgado Echeverría** (Facultad de Derecho)

- ★ **Mónica Djian Charbit** (Departamento de Filología Francesa)
- ★ **María Isabel Falcón Pérez** (Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos)
- ★ **Eloy Fernández Clemente** (Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales)
- ★ **Carlos Forcadell Álvarez** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **María del Carmen García Herrero** (Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos)
- ★ **Antonio Gaspar Galán** (Departamento de Filología Francesa)
- ★ **Domingo González Álvarez** (Facultad de Ciencias)
- ★ **Manuel Górriz Villarroya** (Departamento de Filología Inglesa y Alemana)
- ★ **Juan Francisco Herrero Perezagua** (Facultad de Derecho)
- ★ **Nieves Ibeas Vuelta** (Departamento de Filología Francesa)
- ★ **Carlos Laliena Corbera** (Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos)
- ★ **Genaro Lamarca Langa** (Departamento de Ciencias de la Documentación e Historia de la Ciencia)
- ★ **Joaquina Lanzuela** (Departamento de Filología Francesa)
- ★ **José Manuel Latorre Ciria** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **José Luis Ledesma Vera** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **Manuel J. López Pérez** (Facultad de Veterinaria. Rector de la Universidad de Zaragoza)
- ★ **José Carlos Mainer Baqué** (Departamento de Filología Española)
- ★ **Francisco Marco Simón** (Departamento de Ciencias de la Antigüedad)
- ★ **Alberto Montaner Frutos** (Departamento de Filología Española)
- ★ **Cristina Monterde Albiac** (Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos)
- ★ **Marita Nadal Blasco** (Departamento de Filología Inglesa y Alemana)
- ★ **Germán Navarro Espinach** (Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos)
- ★ **Luisa Orera Orera** (Departamento de Ciencias de la Documentación e Historia de la Ciencia)
- ★ **José Ortíz Domingo** (Departamento de Filología Francesa)
- ★ **Ignacio Peiró Martín** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **Guillermo Pérez Sarrión** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **Guillermo Redondo Veintemillas** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **María Luz Rodrigo Estevan** (Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos)
- ★ **Carmelo Romero Salvador** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **Miguel Ángel Ruíz Carnicer** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **Alberto Sabio Alcutén** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **José Antonio Salas Ausens** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)

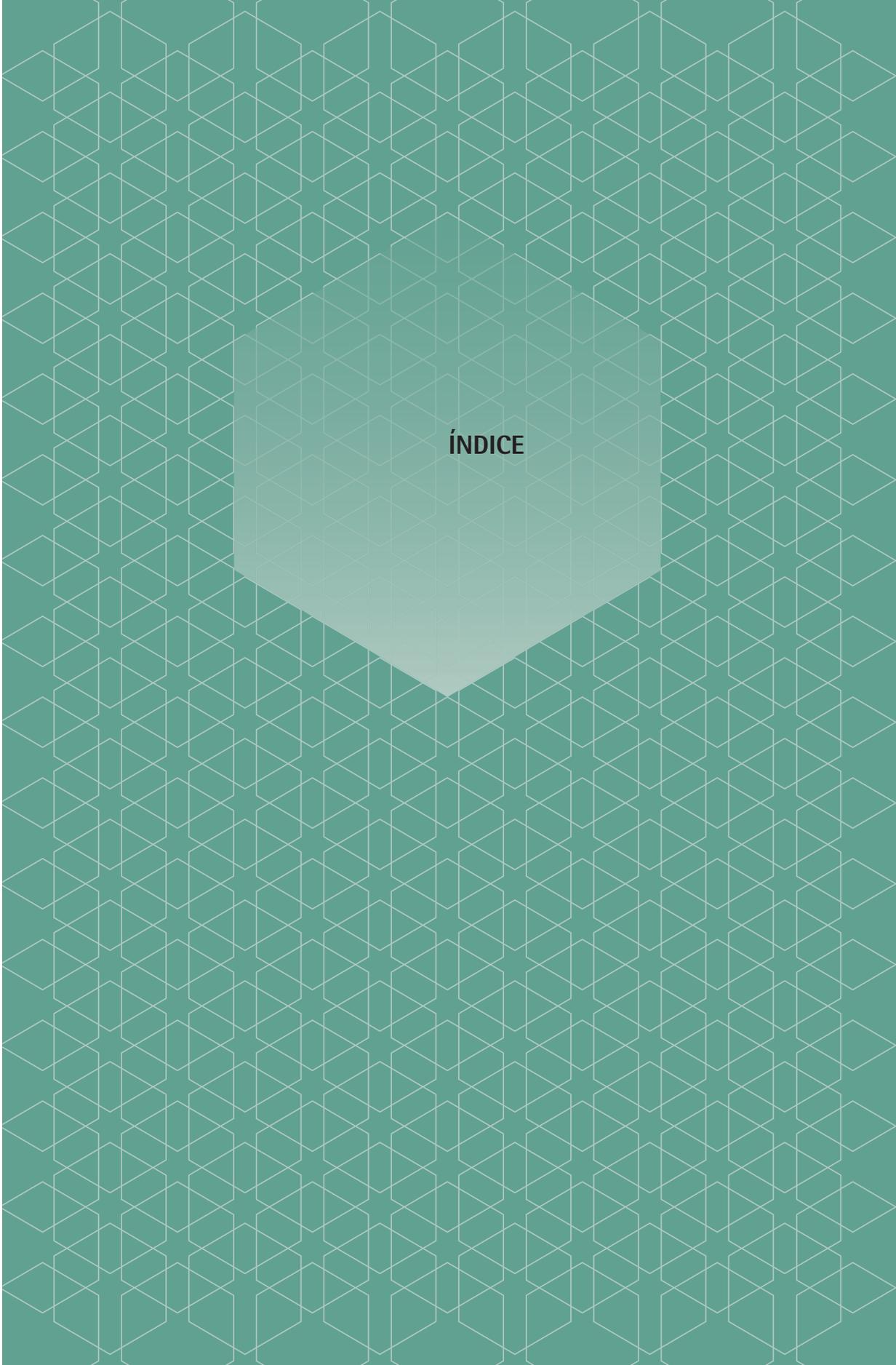
- ★ **Esteban Sarasa Sánchez** (Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos)
- ★ **Eliseo Serrano Martín** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **Isidro Sierra** (Facultad de Veterinaria)
- ★ **Enrique Solano Camón** (Departamento de Historia Moderna y Contemporánea)
- ★ **Agustín Ubieto Arteta** (Instituto de Ciencias de la Educación)
- ★ **Ignacio Vázquez Orta** (Departamento de Filología Inglesa y Alemana)
- ★ **Esperanza Velasco de la Peña** (Departamento de Ciencias de la Documentación e Historia de la Ciencia)
- ★ **Francisco Vicente Navarro** (Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos)
- ★ **Javier Vicente Pérez** (Departamento de Filología Francesa)
- ★ **María Ángeles Vicente Sánchez** (Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos)
- ★ **Concepción Villanueva Morte** (Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos)
- ★ **Juan Pablo Vita** (Investigador del CSIC)
- ★ **José Ángel Zamora López** (Investigador del CSIC)

Facultad de Filosofía y Letras

- ★ Biblioteca de Humanidades María Moliner
- ★ Departamento de Ciencias de la Documentación e Historia de la Ciencia
- ★ Departamento de Filología Española
- ★ Departamento de Filología Francesa
- ★ Departamento de Filología Inglesa y Alemana
- ★ Departamento de Filosofía
- ★ Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos
- ★ Departamento de Historia Moderna y Contemporánea
- ★ Departamento de Lingüística General e Hispánica

Institutos científicos

- ★ Fundación Goya
- ★ Institución Fernando el Católico
- ★ Instituto de Estudios Turolenses / Centro de Estudios Mudéjares



# ÍNDICE

- 7 Presentación**  
M<sup>º</sup>I. ÁLVARO ZAMORA / C. LOMBA SERRANO / J.L. PANO GRACIA
- 19 Testimonio**  
FRANCISCO CALVO SERRALLER
- 25 Currículum vitae.**  
**Gonzalo M. Borrás Gualis**
- 45 ESTUDIOS**
- 47 Los ornamentos de la Seo de Zaragoza en el siglo XVI:  
el funcionamiento de la sacristía**  
ANA MARÍA ÁGREDA PINO
- 61 El proceso constructivo de la catedral de Albarracín**  
ANTONIO ALMAGRO GORBEA
- 79 Hiroshige, maestro del paisaje del grabado japonés.  
Fortuna crítica y coleccionismo en España**  
DAVID ALMAZÁN TOMÁS / ELENA BARLÉS BÁGUENA
- 99 Patrimonios destruidos / Patrimonios creados.**  
**La Ruta del Acero: un *locus* identitario entre la destrucción y la creación**  
MARÍA SOLEDAD ÁLVAREZ MARTÍNEZ
- 113 Coros altos de madera renacentistas en iglesias oscenses:  
Sinués, Borau, Coscojuela de Sobrarbe, Llert y Saravillo**  
MARÍA ISABEL ÁLVARO ZAMORA / JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ
- 137 *In hoc signo vinces*, un timbre de Excelencia universitaria  
en la modernidad**  
SALVADOR ANDRÉS ORDAX

- 149** La platería renacentista de la catedral de Albarracín:  
génesis de una colección  
ERNESTO ARCE OLIVA
- 165** La danza de los retablos. Un episodio de la historia de la conservación  
de la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja)  
BEGOÑA ARRUE UGARTE
- 181** Aproximación a la historia de las obras públicas aragonesas:  
el puente sobre el río Ara en Aínsa (Huesca)  
MARÍA PILAR BIEL IBÁÑEZ
- 197** Proust y el Impresionismo  
VALERIANO BOZAL FERNÁNDEZ
- 207** Política y Arte. La construcción del territorio  
de *lo artístico* en el imaginario colectivo contemporáneo  
JAIME BRIHUEGA
- 219** Estudio de la ubicación original de los capiteles  
del palacio islámico de la Aljafería de Zaragoza  
BERNABÉ CABAÑERO SUBIZA
- 235** La recuperación de un edificio mudéjar de Málaga.  
De casa-palacio de Villalón a museo Carmen Thyssen  
ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ
- 249** En torno al concepto de Patrimonio Cultural  
EDUARD CARBONELL ESTELLER
- 261** Huellas artísticas de la última Sevilla almohade  
RAFAEL CÓMEZ RAMOS
- 275** Memoria del castillo señorial de Guadamur  
MIGUEL CORTÉS ARRESE
- 287** Daniel Martínez en el taller de Felices de Cáceres y la renovación  
en clave flamenca de la pintura zaragozana en la década de 1570  
JESÚS CRIADO MAINAR
- 301** Algunos aspectos formales en el binomio Turismo-Patrimonio.  
Perspectiva desde la autenticidad histórica  
ALBERTO DARIAS PRÍNCIPE
- 315** Ideas y formas. Teoría y crítica de arte al final de los años treinta  
JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ
- 327** Pedro de Sarasa II, *pintor de hacer retablos* en Castiliscar  
y los maestros del taller de Sangüesa en las Cinco Villas en el siglo XVI  
PEDRO L. ECHEVERRÍA GOÑI

- 341 Velázquez pintó las ideas ejemplares de Platón**  
JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE
- 357 La Virgen del Pilar.  
De Zaragoza a Santiago de Compostela. Siglos XVII y XVIII**  
JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS
- 371 Las bóvedas de la nave central y el retablo mayor de la catedral de Jaca.  
Estudio documental**  
MANUEL GÓMEZ DE VALENZUELA
- 385 La intervención del arquitecto Fernando Chueca Goitia  
en la iglesia de San Miguel de los Navarros, Zaragoza (1971-1978)**  
ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ
- 399 Patrimonio aragonés emigrado en los Estados Unidos**  
PEDRO LUIS HERNANDO SEBASTIÁN
- 411 Dos tablas góticas del pintor darocense Martín del Cano  
en el Museo Diocesano de Zaragoza**  
MARÍA DEL CARMEN LACARRA DUCAY
- 423 Maleta didáctica de arte mudéjar.  
Una oferta para el aula y el público en general**  
PEDRO J. LAVADO PARADINAS
- 439 El maniquí en el vértice de la plástica española**  
CONCEPCIÓN LOMBA SERRANO
- 453 La iglesia de Turmequé, Colombia,  
y las representaciones gráficas de carpintería de lo blanco**  
RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
- 467 Las asociaciones de amigos de las artes y sus exposiciones en el siglo XIX.  
Modelos internacionales, e interrogantes sobre su desarrollo en España**  
JESÚS PEDRO LORENTE LORENTE
- 479 La capilla de la Anunciación en la iglesia parroquial de Longares (Zaragoza)  
y el pintor granadino Pedro Atanasio Bocanegra**  
JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ
- 493 Guttuso y Goya. Realismo moderno y compromiso político**  
MALENA MANRIQUE ARA
- 503 La presencia de Dello Delli en el convento de Santa Isabel de Hungría  
de Salamanca, fundado por el obispo Sancho de Castilla en 1438**  
JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ FRÍAS
- 517 Satanás y el Apocalipsis nuclear.  
El hombre y el Diablo en *Simón del desierto* (1965) de Luis Buñuel**  
AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ

- 529** **La restauración de las construcciones de ladrillo.**  
Reflexiones sobre los paramentos mudéjares y su expresión artística  
PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
- 543** **Mudéjar frente a Barroco. La Comisión de Monumentos**  
**y el Patrimonio arquitectónico de Sevilla en 1868**  
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ
- 557** **Legados testamentarios del conde de Peralada (1654-1728).**  
**La tapicería de los Hechos de los Apóstoles de la iglesia de San Pablo**  
**de Zaragoza, las pinturas de la cartuja de la Concepción y otros bienes**  
CARMEN MORTE GARCÍA
- 571** **La iglesia de Pedroso (La Rioja) en el siglo XVI**  
JOSÉ GABRIEL MOYA VALGAÑÓN
- 585** **La parroquial de Fuentes de Jiloca (Zaragoza).**  
**Una iglesia salón de finales del siglo XVI**  
JOSÉ LUIS PANO GRACIA
- 599** **El pintor y arquitecto zaragozano Manuel de Eraso.**  
**De Aragón a Castilla pasando por Roma**  
RENÉ JESÚS PAYO HERNANZ / MARÍA PILAR ALONSO ABAD
- 613** **La influencia del modernismo catalán en la arquitectura de Zaragoza**  
MARÍA PILAR POBLADOR MUGA
- 627** **Retratos de cine**  
AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL
- 639** **Enseñanza de primeras letras y escuela del siglo XIX en Zaragoza**  
MÓNICA VÁZQUEZ ASTORGA
- 651** **La pérdida de la casa-palacio del Marqués de Ayerbe,**  
**en la antigua calle del Pilar**  
ISABEL YESTE NAVARRO
- 665** **Tabula gratulatoria**



