

III. CRITICA

Catálogo de la exposición «Goya Joven»

Ed. del Inst. «Camón Aznar», Zaragoza, 1986, pp. 127, fotografías (blanco-negro y color).

Las exposición «Goya Joven», fue inaugurada el día 21 de noviembre de 1986, instalada en el magnífico patio central y sala de exposiciones del Museo «Camón Aznar», organizada por el catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid Rogelio Buendía, como Comisario de la misma y con Pilar Camón, Directora del Museo citado, como Coordinadora. Se realizó bajo el patrocinio y protección económica de la Obra Social de CAZAR. El espléndido catálogo lleva textos introductorios del mismo profesor Buendía, así como del profesor Arturo Ansón y de los restauradores Teresa Grasa y Carlos Barboza, y con una breve presentación de quien escribe estas líneas; en el estudio y catalogación de las obras expuestas intervinieron, además de los antes referidos, José Manuel Arnaiz, José Mulicua y José Luis Morales.

Estamos ante una exposición singularmente trascendente y que podía haberlo sido más aún si se hubiese realizado, creo, con menos precipitación y planeándola y colgándola con más meticulosidad. Exposición sin duda polémica, pero en todo caso, es necesario aceptarlo como hecho muy importante entre las actividades artísticas del pasado año de 1986.

Es lástima que el montaje no se hubiese realizado con más sentido estético, con menos amontonamiento para destacar las obras más importantes, que quedaban perdidas entre el conjunto de las que no lo eran tanto, ya que había algunas muy hermosas; también varias, pequeñas de formato, colocadas demasiado altas, eran prácticamente invisibles.

El catálogo es sin duda pieza de gran valor documental y bellamente impreso. Pero también aquí se impone destacar una cierta falta de orden en cuanto a la disposición de texto y reproducciones, especialmente las de color, francamente buenas. Sin duda inconvenientes de última hora impidieron presentar algunas de las piezas catalogadas e igualmente no se catalogaron otras que estaban. En cuanto a la bibliografía es bastante incompleta ya que, por ejemplo, se ignoran la mayor parte de mis publicaciones sobre Goya, así como también el libro sobre la Cartuja de Aula Dei de Julián Gallego, al igual de el «Diplomatario de Francisco de Goya» edición preparada por Angel Canellas.

En la revista «Anticuaria», n.º 37, se publica un importante artículo de José Manuel Arnaiz, comentando la exposición y reproduciendo documentos fotográficos francamente interesantes. Permite ese artículo un enjuiciamiento más justo de algunas de las obras expuestas, con indicaciones y radiografías que creo de grandísimo interés. Tengo que agradecer al autor

del artículo que haya calificado de «sabrosa y atinada» mi presentación en el catálogo; y al decir «sabrosa» creo ha sabido leer muy bien entre líneas lo que dice mi texto, del cual por añadidura, Arnaiz reproduce un párrafo: «Que tienen que existir, por muchas que hayan desaparecido, obras de Goya joven es evidente; pero creo que es bien difícil captarlas buscándolas con un criterio de goyismo puro, ya constituido en estilo». Y añade Arnaiz a continuación «ésta, creo yo, es la clave, al menos una de las claves del problema y de ella depende consecuentemente su solución, compartiéndola con la comparación estilística, objetiva y desapasionada de los cuadros admitidos como auténticos de Goya, una vez que los firmados y fechados en este período son escasísimos».

En el contenido de la exposición figuran también obras de los contemporáneos de Goya, arrojando a las que se juzgan propias del autor. Y así se consigue alcanzar al número de 81 pinturas, aún cuando como antes he indicado no todas las catalogadas fueron expuestas. Ahora bien, se impone una evidente discriminación respecto a las obras presentadas y atribuidas a Goya: La cabeza de anciana que lleva el n.º 1, me parece pintura absolutamente desechable, aunque se apoye en firmas y en las referencias de Gudiol dadas en el catálogo; creo que es obra evidente de un aprendiz, pero muy posterior a Goya. Sigue pareciéndome discutible la pintura que lleva por tema la «Consagración de San Luis Gonzaga como patrono de la juventud» y tampoco me parece posible aceptar la atribución de la «Adoración de los Reyes Magos» (n.º 7). También me parece discutible la pintura «Rebeca y Eliezer» y rechazable el bello «Santo Tomás de Aquino» (n.º 9), demasiado mórbido y blando y más perfecto de lo que por entonces podía realizar Goya. No creo aceptable la «Adoración del Nombre de Dios» que nada tiene que ver con la pintura —y su boceto— en el Coreto de la Basílica del Pilar; por otra parte esta pintura aparece en el catálogo De Angelis como rechazada. Igualmente me parece rechazable el «San Vicente de Paúl» que, aun considerándola como obra mal y demasiado restaurada, no puede ser aceptable e incluso parece más bien obra mucho más reciente. Resulta bello e interesante el «San Luis Gonzaga» (n.º 27), pero caso de la posible aceptación como obra de Goya habría que llevarlo a momento más avanzado de la obra del pintor y no creerlo de su período de juventud. Tendría que replantearse igualmente el estudio de los números 28, 29, 31 y 32 y algunos otros. Es muy importante la presencia en la exposición de la pintura «Aníbal cruzando los Alpes» que es un verdadero hallazgo. Igualmente me parece obra muy interesante el San Francisco Javier —iconografía a mi modo de ver problemática— realizada sobre cobre. Bastante convincente resulta la atribución a Goya del San Juan de Pomuceno y es bien plausible el «Bautismo de Cristo» que, por otra parte, ya figuraba en las catalogaciones de Goya. Junto a esas obras discutibles y a varias claramente rechazables, el resto de las pinturas atribuidas a Goya se sostenía con indudable fuerza, incluso figuraban algunas de evidente calidad y catego-

ría, ya catalogadas por anteriores investigadores de Goya, constituyendo así un conjunto muy hermoso y que fue satisfactorio haber tenido el placer de ver reunidos. Pero hubiese bastado una simple docena de obras para dar categoría a la exposición. Pienso que, como es lógico la polémica no ha terminado y que, de todos modos, la exposición ha sido fructífera.

FEDERICO TORRALBA SORIANO

ARTURO ANSÓN NAVARRO

El pintor y profesor: José Luzán Martínez (1710-1785).

Ed. de Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1986, 168 pp., fotografías (blanco-negro y color).

En la presentación al catálogo de la exposición Luzán, A. Ansón dice: «La importante figura del pintor zaragozano José Luzán Martínez (1710-1785) no ha gozado hasta el presente del interés y valoración que se merece, tanto en su faceta de pintor como en la de profesor de dibujo y pintura. Si por un lado se ha destacado a Luzán sólo como maestro provinciano de Bayeu y de Francisco de Goya, por otro, la magnitud e importancia de sus brillantes discípulos, especialmente del segundo, han eclipsado la producción artística del maestro. Ya en 1946 Ricardo del Arco reivindicaba la personalidad y la obra de Luzán, destacando el injusto olvido y desprecio que había hacia él».

En esas frases citadas se inscribe el trabajo de investigación efectuado por A. Ansón en torno a la figura del pintor en cuestión. Cumple así el autor de la monografía la labor de estudio —y difusión— acerca de Luzán. Este artista era hasta el momento una parcela prácticamente inédita en el estudio de la historia del arte aragonés, algunas de cuyas etapas y autores están aún esperando una idéntica valoración y estudio; sobre todo en lo que se refiere a etapas de la edad moderna y contemporánea, tan necesitadas muchas veces de investigación y de revisión. Creo que el valor de la actividad creadora y la significación en la pintura de su época, de José Luzán, bien merecía un serio estudio, para mayor conocimiento del artista y su encajado en la época que vivió. A todo ello concedió Arturo Ansón una concienzuda labor de investigación, planteándose la visión incluso de la obra napolitana del pintor, de su relación con el ambiente de Zaragoza en el XVIII y de todo cuanto podía influir o ser influido por este destacado maestro. Durante ocho años ha dedicado Ansón su tiempo a una búsqueda meticulosa e intensa de documentos y noticias acerca de Luzán y sus contemporáneos; y también un análisis cuidado de las obras del pintor, consi-

guiendo identificaciones y revalorizaciones de su obra, hasta conseguir un extenso catálogo previo, que creo, por otra parte, que pocas más cosas pueda presentar.

El resultado de las investigaciones se ofreció en la enjundiosa tesis doctoral, realizada a satisfacción bajo mi dirección, y que abarcaba un ambicioso texto, del cual, en el libro y en el catálogo, se ofrece solo una parte: la relacionada estrictamente con la vida y obra de Luzán, pero que en el texto original se enriquecía con otra parte extensa exponiendo el ambiente artístico de la época del pintor en Zaragoza, las fundaciones de academias y escuelas y sus vicisitudes, etc., parte esta última que —insisto— no ha sido publicada en estas recientes publicaciones.

El libro, editado por la Caja de Ahorros de la Inmaculada, bajo el título «El pintor y profesor José Luzán Martínez. (1710-1785)», nos muestra la minuciosa biografía reconstruida del pintor y profesor, académico y maestro de grandes artistas que fue Luzán, aportando gran cantidad de documentos y anotaciones absolutamente inéditos. Densamente se ofrece el estudio analítico de la obra pictórica de José Luzán, profundamente comentada y escrita y que es la base y anticipo de un catálogo «razonado y sistemático» del autor. Naturalmente se acompaña de un importante apéndice documental y de una extensa bibliografía. No cabe duda que la parte de catálogo es de singular importancia y de embergadura excepcional el estudio analítico, con las distintas etapas de formación de Luzán y a través de su producción en decidido progreso hasta llegar a la que Ansón llama su plenitud artística; no falta sin duda el estudio de las características del estilo pictórico de Luzán, al cual insiste en considerar principal maestro del rococó aragonés.

Lástima que la publicación del volumen se haga con una relativa modestia que obliga a leer el texto en apretado y denso montón de líneas, presentadas en dos columnas por página, hecho este que hace un poco fatigosa la lectura: las reproducciones, pocas en color y casi todas en negro son abundantes (115) pero no siempre son de la calidad necesaria para juzgar el valor artístico de la ejecución y pintura. De todas formas son pequeños detalles que no empeñan para nada la calidad de la obra.

Respecto al catálogo de la exposición ofrece resumidas las partes referentes a biografía y características del estilo de Luzán, así como la catalogación de las veintidós obras expuestas, tratadas cada una con absoluta seriedad y minucia. Hay que agradecer también a Arturo Ansón el que al trazar las páginas del catálogo no haya repetido, en idéntica manera formal, los textos tal como figuraban en la Tesis y como figuran en la monografía antes comentada.

Ya se comprende que la exposición de la obra de Luzán, en la sala de exposiciones de la CAI, que de singular importancia pues permitió ya, de una vez para siempre, el conocimiento directo de todas aquellas obras del pintor, que por no ser intrasportables, figuraron en ella. Su estudio podía

hacerse minucioso, gracias al catálogo antes referido y ofrecer, así un considerable trabajo, que creo ya muy completo, de la figura de este interesante pintor.

FEDERICO TORRALBA SORIANO

MANUEL EXPÓSITO SEBASTIÁN
JOSÉ LUIS PANO GRACIA
M.^a ISABEL SEPÚLVEDA SAURAS

La Aljafería de Zaragoza

Ed. de Cortes de Aragón y Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1986, 152 pp., ilustraciones (blanco-negro y color).

Recuerdo todavía la insistente fascinación que ejerció la Aljafería en mi infancia. Presente en mi camino diario su gran mole se agigantaba ante mi vista y las ocasionales visitas a su interior —ya en obras— alimentaban mi imaginación al ver como sus escasos restos emergían del anodino edificio cuartelero. Más tarde, el monumento cobró para mí su enfoque real, pudiendo alcanzar entonces su auténtico valor, en lo español de eslabón básico para la evolución del arte hispanomusulmán, pionero y esbozo de tantos elementos posteriores, y en lo aragonés de fundamental importancia en dos de sus etapas, la primera la del palacio taifa, generador e inspirador del mudéjar subsiguiente, y la segunda, la del palacio de fines del XV, modelo para el desarrollo decorativo de la arquitectura civil aragonesa del XVI.

Y es justamente este edificio trascendental el protagonista en torno al que gira la publicación sobre la que voy a hacer referencia ahora: *La Aljafería de Zaragoza*, libro debido a: Manuel Expósito Sebastián, José Luis Pano Gracia y M.^a Isabel Sepúlveda Sauras, que aparece promovido por Las Cortes de Aragón y el Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza.

No se trata en este caso de un libro con el que se nos dé a conocer la investigación personal que sus autores han llevado a cabo sobre el tema, sino que por el contrario se ha pretendido lo que su subtítulo estrictamente nos promete, una «guía histórico-artística y literaria» de la construcción, que no es poco y cuya existencia resulta imprescindible para la aproximación a cualquier monumento (hay que precisar sin embargo que se aportan datos y planos inéditos desde época moderna). En este sentido, quienes la firman han sido adecuados artífices del proyecto. Profesores del Departamento de H.^a del Arte de la Universidad de Zaragoza los dos primeros y compa-

ñeros de investigación en la materia todos, han sido y son además, desde hace varios años, guías excepcionales para la visita al palacio. Factor este último a mi juicio básico, ya que les ha permitido un acercamiento cotidiano a él, que es poso y apoyo esencial para la clara visión que sobre La Aljafería se nos ofrece.

De manera que para quien quiera adentrarse en el castillo que fundó Ahmad Abu Yafar ibn Sulayman sobre un recinto anterior, quien quiera conocer esta obra ignorada y destruida hasta hace algo más de treinta años en que se empezó su reconstrucción, obra que aún hoy muchos desconocen, tendrá una valiosa ayuda con esta guía sobre el monumento.

La didáctica ordenación del libro ha movido a sus autores a subdividirlo en seis apartados sucesivos, cinco de los cuales se refieren a las etapas que se superponen en su construcción, desde el recinto fortificado exterior, con la explicación de su muralla y partes más antiguas, al palacio taifa, la siguiente construcción cristiana medieval, el palacio del reinado de los Reyes Católicos, y las obras efectuadas en la época moderna y contemporánea, para finalmente concluir con una última parte dirigida a explicarnos su funcionalidad futura, y con ello los proyectos habidos y obras que se están todavía realizando, unidas a la propia restauración, que permitirán que buena parte del recinto pase a ser sede de las Cortes aragonesas.

La redacción de cada una de estas partes ha atendido a recoger todos los diferentes aspectos posibles a tratar, desde los datos cronológicos y hechos concretos que puedan sernos de máxima utilidad para el enlace, inseparable, entre el fenómeno artístico y su momento histórico, al propósito fundamental, que los firmantes explicitan en la introducción, «de ayudar al visitante en su deambular por las dependencias, galerías y patios del monumento», describiéndole las formas artísticas y señalándole su interés, o anotándole la funcionalidad original para la que cada parte se trazó. Cumplen además un tercer objetivo, el de la aproximación literaria, que se logra mediante la lectura de unos textos bien seleccionados, referidos a cada una de sus etapas de construcción, que nos permiten «ver» a través de los ojos de otros la manera como se ha entendido y sentido La Aljafería, en diferentes épocas, e incluso más recientemente cómo se la ha estudiado y explicado.

Como complemento al texto un pensado y escogido conjunto de ilustraciones desde fotografías antiguas y actuales (buscadas las primeras y realizadas parte de las segundas por los propios autores, además de por los fotógrafos: Coyne, Duce, Fotostudio, Spectrum, Jarke, Tempo y Palacios), a dibujos y planos, también antiguos y modernos, así como un glosario de términos de arte y una sucinta bibliografía, nos ilustran y ayudan a comprender mucho mejor el conjunto, su historia, su degradación y las orientaciones seguidas por sus diferentes restauradores desde F. Iñiguez que inició la recuperación del edificio, a los que se han ido sucediendo tras él, todo lo cual nos es relatado a lo largo del texto y especialmente al tratar de sus proyectos y funcionalidad final.

La maquetación muy moderna del libro y la calidad total de su impresión hacen la guía atractiva y de perfecto manejo. Con una publicación así Las Cortes de Aragón y el Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza no hacen sino cumplir con el deber de divulgación del Patrimonio artístico que tienen hacia la sociedad que les ha elegido y para ello han tenido la suerte de poder contar con este completo, claro y riguroso texto que M. Expósito, J. L. Pano y M. I. Sepúlveda les han brindado. Mediante él, como ya antes señalé, el que no conozca aún La Aljafería, o el que la haya visto ya alguna vez, podrá hallar un excelente apoyo para adentrarse en ella, y en esta aproximación es aconsejable que siga lo que en esta guía a menudo se le sugiere, que pueda llegar a recomponer su autenticidad pasada e incluso sentir la fascinación que en su día ejerció. Si bien esto último, en gran medida ejercicio de reconcentración mental, puede serle en algunos puntos interrumpido por la distorsionada y muy discutible restauración que de este monumento se está haciendo (como sucede p. e. en el interior y exterior de la capilla de San Martín, o como pasa al incorporar el nuevo muro del futuro hemicycle con los restos antiguos en el patio de entrada).

El libro se dedica a Gonzalo M. Borrás Gualis, maestro de muchos, y así de los autores, que de este modo le agradecen sus enseñanzas.

MARÍA ISABEL ALVARO ZAMORA

JESÚS RODRIGO BOSQUED FAJARDO

La Cartuja de Aula Dei de Zaragoza (ventanas en el Cielo...)

Ed. de Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1986, 706 pp.,
Ilustraciones (blanco-negro y color), dibujos y planos.

Es evidente que en el contexto de la bibliografía dedicada a temas aragoneses se hacía necesaria una buena monografía sobre la Cartuja de Aula Dei, monasterio que ha sido un testigo de excepción de nuestra historia y que es uno de los más importantes conjuntos artísticos de la región, además de un reducto entrañable donde unos monjes, todavía hoy, mantienen en vivo en Aragón el genuino espíritu de San Bruno.

Tal necesidad ha sido cubierta más que cumplidamente con la aparición de *La Cartuja de Aula Dei de Zaragoza (ventanas en el cielo...)*, libro publicado por la CAI con una magnífica presentación tanto por su formato y composición general como por la excelente calidad de sus ilustraciones y dibujos, y realizado por Jesús Bosqued, corresponsal gráfico y de televisión de la agencia EFE en Aragón, que también ha sido el autor de las fotografías y de la maquetación.

Desde sus primeros contactos con Aula Dei, hace unos 22 años, Jesús Bosqued quedó hondamente impresionado por esta cartuja aragonesa y por la vida que en ella se encerraba. La inicial atracción por la Casa pronto se convirtió en una verdadera pasión que le llevó a indagar en todos sus aspectos históricos, artísticos y humanos, proceso que culminó con la elaboración del estudio que reseñamos, tarea a la que se consagró durante 10 años (1976-86) con dedicación casi exclusiva. Quede claro, entonces, que el impulso motor de la redacción del libro, concebido como un homenaje a la Orden cartujana en su IX centenario, se encuentra en el campo de los sentimientos, en la profunda devoción que Jesús Bosqued, como él mismo señala, profesa a Aragón, a la Orden de San Bruno y a lo que fue y es la Cartuja de Aula Dei. Y es aquí precisamente donde se halla la explicación de algunos de los rasgos «singulares» de la obra.

Singular es el enfoque general del texto. Los fuertes lazos afectivos entre el autor y el monasterio y la intensidad con la que aquél ha vivido el proceso de confección del libro, han impedido que el estudio aparezca como un muestrario «aséptico» de datos y noticias. Dicho de otro modo, a lo largo de los 35 capítulos del texto, Jesús Bosqued, dirigiéndose en todo momento al lector de una manera directa y personal, y en ocasiones con un «conmovidísimo lenguaje», ha intentado transmitirle todas las emociones que la historia y vida de Aula Dei han evocado en su interior y, de la misma manera, ha deseado hacerle partícipe de cada uno de los pasos, interiores y exteriores, que él ha seguido en la realización de su trabajo.

También singular es el hecho de que el libro nos recuerde inevitablemente a aquellos álbumes familiares en los que con cariño se recogían, con el mismo criterio y tratamiento, las más heterogéneas referencias, desde los datos más significativos de la familia, hasta las noticias más accidentales. En efecto, en *La Cartuja de Aula Dei (ventanas en el cielo...)*, se puede encontrar de todo, siempre que haya estado relacionado en alguna medida con el monasterio, desde la exposición de los hitos más fundamentales de su historia y la descripción de su arquitectura y de sus obras artísticas, hasta un esbozo biográfico sobre Don Hernando de Aragón, una introducción sobre el origen y desarrollo de la industria textil, la explicación del modo de vida cartujano en boca de los propios monjes, la alocución de Juan Pablo II a la comunidad de la Cartuja de Serra San Bruno en 1985, etc., etc...

En fin, como podemos ver el libro nos brinda un amplio espectro de contenidos de los que a continuación, y para utilidad del lector, trataremos de dar cuenta de manera resumida. El trabajo se compone de tres *partes*, complementadas por un apéndice de 81 documentos y por una selección bibliográfica de temática cartujana muy completa, sobre todo en el caso de las obras dedicadas a la vida de San Bruno. La *primera* es introductoria y su sentido es presentar el contexto para el estudio de la Cartuja de Aula Dei. Así, partiendo de una síntesis sobre aspectos generales de la Orden cartujana (su origen, la expansión geográfica y cronológica de sus funda-

ciones, sus Estatutos, su ideal monástico, sus santos, beatos, priores generales y escritores y su actual situación) se llega al tratamiento de campos más concretos como son, primero, la historia de las Cartujas españolas, y por fin y con mayor profundidad, la de las aragonesas de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca) y de la Inmaculada Concepción (Zaragoza), directamente relacionadas con el monasterio objeto de la investigación. La *segunda*, la más extensa y en nuestra opinión la más completa parte del libro, se dedica al análisis de la historia de Aula Dei, desde su fundación en 1563 hasta el año 1984. En ella se recoge un importante material documental, que el autor ha preferido transcribir más que glosar y que logra esclarecer los puntos más esenciales e incluso marginales del desarrollo histórico del monasterio. Del periodo de 1563 a 1835, año de la Desamortización y del abandono del convento, quedan documentados, entre otros asuntos, todo el proceso previo a la fundación, la decisiva intervención de Don Hernando de Aragón, la fábrica con fechas y maestros del conjunto monástico, las donaciones y modo de manutención de la Cartuja, además de los distintos pleitos y litigios que ésta sostuvo con personas y diversas congregaciones religiosas. Con mayor extensión (el 64 % aproximadamente del total de la exposición de carácter histórico) se trata el periodo de 1835 a 1984. Aquí el lector puede encontrar, con todo lujo de detalles, el relato de la vida y avatares de Juan Clarac (primer tenente de la cartuja después de 1835) en su deseo de consolidar en los recintos de Aula Dei una fábrica de tejidos y estampados, los usos y transformaciones de los que fue objeto el establecimiento a lo largo de estos acontecimientos, la relación de cada uno de los dueños del cenobio hasta su recuperación por la Orden de San Bruno y, por fin, la completa explicación del proceso de adquisición y posterior rehabilitación material y espiritual del conjunto para su genuino uso como Cartuja. Para terminar, la *tercera* parte tiene como protagonistas al monasterio y a sus monjes. En los capítulos dedicados a la arquitectura y demás obras artísticas, el autor se ha ocupado básicamente de su descripción en la que intercala diversas partes del poema de Dicastillo *Aula de Dios* y de los inventarios del monasterio de 1820 y 1852. Las cuestiones interpretativas las deja de especialistas o buenos conocedores del tema mediante la reproducción de abundantes fragmentos de sus textos. Son los casos de Belén Boloquí para la escultura de Manuel Ramírez de Arellano, Valenzuela la Rosa, Aureliano Beruete y Antonio Beltrán para las pinturas de Goya, Juan Francisco Esteban para la iconografía del camarín de la iglesia, Monseñor Villepet para los murales de los Buffet y Teresa Grasa y Carlos Barboza de los que incluye, además de su informe de la restauración de las obras de Goya, un texto, realizado exclusivamente para el libro, en el que describen y comentan todas las pinturas de la Cartuja de artistas como Fray Antonio Martínez, Francisco Bayeu, Fray Manuel Bayeu, José Leonardo y Jean Bardin, entre otros. Como colofón de esta parte, las 60 últimas páginas se destinan a la explicación de la vida de los monjes, principalmente a través de las normas de sus Estatutos y de sus opiniones personales.

Llegados a este punto y dejando a parte la faceta humana de la obra, hemos de resaltar, como conclusión, el interés de esta publicación por los siguientes motivos:

En primer lugar, porque es un *excelente trabajo de recopilación documental*, en el que se ha reunido todo lo que, hoy por hoy, puede encontrarse sobre el tema. En otras palabras, el libro ofrece un valioso material inédito, fruto de la consulta de más de 65 archivos y principalmente de los fondos, prácticamente desconocidos, del archivo de Aula Dei (fuente básica del estudio), que, por una parte, deja resueltos muchos problemas y, por otra, abre vías a futuras investigaciones. En este sentido y con el fin de facilitarlas, en nuestra opinión, sería conveniente, en el caso de una nueva edición, introducir estados de la cuestión, utilizar un sistema más uniforme para citar los documentos en el que debería incluirse la concreta foliación de los mismos y cuidar la presentación del apéndice documental mediante la ordenación cronológica de las fuentes transcritas y la omisión de ensayos de reciente publicación.

En segundo lugar, porque constituye un *completo repertorio de imágenes*, que logra aproximarnos visualmente a todo lo que es y fue Aula Dei. Así, llama nuestra atención la presencia en el libro de abundantes reproducciones de los documentos originales, las fotografías de los protagonistas de la historia pasada y presente de la cartuja y sobre todo los planos, secciones y alzados, antiguos y modernos, del monasterio y el exhaustivo reportaje fotográfico de sus obras artísticas que pueden ser de gran utilidad para los historiadores del arte.

Por último y en tercer lugar, *La Cartuja de Aula Dei de Zaragoza (ventanas en el cielo...)*, merece ser destacada porque es una obra, producto de un esforzado trabajo, que ha cumplido fielmente sus objetivos: acercar al lector al mundo de la silenciosa y humanamente atractiva Orden cartujana y dar a conocer en todas sus facetas al monasterio de Aula Dei y a su comunidad que además ha sido una eficaz y sabia colaboradora en este libro.

ELENA BARLÉS BÁGUENA

FRANCISCO JAVIER JIMÉNEZ ZORCO
IGNACIO MARTÍNEZ BUENAGA
JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ PRADES
JESÚS MIGUEL RUBIO SAMPER

El estudio de los signos lapidarios y el Monasterio de Veruela (ensayo de una metodología de trabajo).

Seminario de Arte aragonés [Institución Fernando el Católico-Zaragoza],
XL (1986) 5-214.

Este estudio de los signos lapidarios del Monasterio de Veruela sirve de base para un ensayo de metodología de trabajo realizados ambos por un colectivo de especialistas en un tema en el que ya llevan investigando varios años y que tienen en su haber otras varias publicaciones (castillos de Sádaba y Mesones de Isuela, iglesia de Riba, monasterios de Rueda, la Oliva, Fitero, Cambrón...), habiendo también participado en diversos congresos, especialmente en los Coloquios Internacionales de Glyptografía de Zaragoza (1982), Cambrai (1984) y Pontevedra (1986); en el III y IV Coloquio de Arte Aragonés... así como en exposiciones glyptográficas, ciclos de conferencias, etc.

Dentro de Aragón el equipo integrado por los licenciados Jiménez Zorco, Martínez Buenaga, Martínez Prades y Rubio Samper, es el mejor preparado para el estudio de la Glyptografía, esa ciencia relativamente moderna en su estructuración que pretende estudiar el lenguaje de la piedra; lenguaje grabado de marcas, signos y graffitis que, sin embargo, es tan antiguo como la misma piedra encontrándose ya en los monumentos asirios, egipcios, cretenses, romanos..., si bien las marcas de cantero tan abundantes en nuestro románico y gótico constituyen el centro principal del actual estudio glyptográfico.

Por otro lado la Glyptografía se está manifestando cada vez más importante como ciencia auxiliar de la Historia del Arte, ya que los signos lapidarios sirven como método de cronología relativa, elemento de datación de fases de construcción de los edificios, e incluso de posibles autorías y, a veces, permiten conocer aspectos de carácter social y económico de la época y sus constructores.

Metodológicamente el estudio sobre el Monasterio de Veruela es un modelo de síntesis clara, científica y completa. El estado de la cuestión se centra fundamentalmente sobre los signos lapidarios en general: su problemática, significación, clasificación y catalogación, metodología de recogida; y en particular sobre las marcas de cantero en Aragón.

En un segundo capítulo se analiza el oficio de la piedra en la Edad Media, a base de una selecta bibliografía completada con testimonios orales de «piedrapiqueros» actuales. Especial interés tiene todo lo relativo al

trabajo en la cantera: proceso y jornada de trabajo, salarios, trabajo a destajo, etc.; así como lo referente a los signos lapidarios, signos de posición, signos de aparejo y trabajo de labra; todo ello acompañado de los correspondientes dibujos claros y pedagógicos. Igualmente es de destacar lo relativo al escultor y su sistema de trabajo; al albañil y su trabajo de colocación; y al arquitecto, su condición y sus funciones.

Pasando ya al estudio concreto del Monasterio de Veruela resulta muy clarificadora la metodología seguida para la recogida y estudio de sus signos lapidarios, así como la utilización de las correspondientes fichas de «localización» y de «síntesis». La aproximación histórica y la valoración estética del Monasterio de Veruela encuadran perfectamente el estudio glyptográfico concebido como una ciencia auxiliar de la Historia del Arte y en particular del arte cisterciense de Aragón, sobre el que los autores del presente trabajo tienen ya una reconocida y meritoria autoridad.

La detallada descripción formal del monasterio y de su iglesia sirve de introducción a la parte central y más novedosa del estudio que es todo lo referente a los signos lapidarios de Veruela: a su variedad y clasificación, frecuencias y distribución... que permiten llegar a conclusiones claras sobre la homogeneidad constructiva y la localización de algunos signos que aparecen sólo en lugares muy concretos; cuestión que permite analizar no solo la densidad glyptográfica sino también la presencia de canteros especialistas.

A modo de conclusión los autores establecen un estudio comparativo de Veruela con los monasterios cistercienses navarros de Fitero y La Oliva con los que el de Veruela guarda una estrecha relación en todos los órdenes: histórico, formal, geográfico, de filiación, y lógicamente, también glyptográfico.

Completan el trabajo un repertorio bibliográfico —de especial interés en lo relativo a los Signos Lapidarios en Aragón— y un catálogo glyptográfico de Aragón —que a pesar de ser provisional— recoge los signos lapidarios de 107 poblaciones de Huesca, de 21 de Teruel y de 16 de Zaragoza. Una colección de interesantes apéndices de diversos modelos de clasificación, ejemplos de levantamientos planimétricos de signos, fichas de recogida, localización y síntesis, así como una rica colección de fotografías cierran un estudio que además del valor intrínseco del mismo, reconocido ya internacionalmente como modelo de trabajo y competencia científico-profesional, tiene —insisto— otra característica digna de resaltar: la de ser obra de un colectivo de jóvenes investigadores aragoneses que saben trabajar en equipo y que no sólo saben trabajar bien, sino que además comunican sus experiencias y resultados, con una proyección didáctica y proselitista que pretende no sólo despertar la curiosidad por una ciencia nueva, sino el suscitar el interés de cuantos puedan colaborar en un proyecto ambicioso y necesario como es la elaboración de un Corpus Aragonés de Signos Lapidarios.

JOSÉ A. FERRER BENIMELI

Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI.

Ed. del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1987, t. I, 326 pp.
Ilustraciones y planos.

El estudio de la arquitectura aragonesa en el siglo XVI ha sufrido en los últimos años una rotunda renovación historiográfica, encabezada y presidida por este libro, fruto de la tesis doctoral de su autora, profesora del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, trabajo que fue dirigido por el profesor Federico Torralba. El primer objetivo de Carmen Gómez ha sido renovar la metodología investigadora; la investigación realizada ha estado presidida por esa vocación de historiar en totalidad a partir de los hechos artísticos y de sus fuentes de conocimiento. De este modo el estudio de la arquitectura civil queda enmarcado en el contexto más amplio y globalizador de la ciudad de Zaragoza en el siglo XVI, una ciudad que es la auténtica protagonista del cambio realizado en este momento crítico en el que se produce la transformación de la ciudad medieval en la ciudad moderna mediante un proceso de cristalización y difusión de una nueva tipología de casa-habitación, que ha podido definirse como la casa aragonesa.

Numerosos tópicos sobre la arquitectura civil zaragozana del siglo XVI han quedado arrumbados definitivamente al tiempo que nuevas tesis se han consolidado con fuerza. La visión tradicional del «palacio» aragonés del renacimiento con unos cuantos ejemplos singulares por su interés formal ha dado paso a un nuevo panorama urbano en el que importan las «casas», término más ajustado a la realidad social. Estas «casas» tipológicamente suelen disponerse en cuatro plantas (sótano, de calle, principal y falsa), cuya restitución ha sido emprendida por Carmen Gómez tanto a partir de las fuentes documentales, particularmente del Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, como de los propios monumentos conservados. Con estos datos se ha ensayado una restitución tipológica de trascendental interés; la planta de sótano, bajo tierra, queda iluminada por lumbreras abiertas a ras de suelo, y alberga cilleros y bodegas, así como caballerizas, pudiéndose utilizar las lumbreras como huecos de descarga; la planta de calle abre en una portada, generalmente descentrada del eje principal de fachada, que comunica con el zaguán o patín, de donde se pasa al patio interior, también denominado luna, en torno al cual se organizan las «casas»; el patio es pequeño, salvo las excepciones en que puede presentarse columnado; la planta principal alberga la sala, que se corresponde con la fachada a la calle y otras cámaras, quedando el último piso, a modo de sobrado o falsa, que se abre a la fachada principal en el característico «mirador» de arquillos, cuya estructura sirve para la protección del edificio, y que se convierte en el elemento formal más

elocuente de la fachada, pudiendo rematarse en volado alero de madera o en más modestos rafes, a base de ladrillo y teja.

Estas «casas» aragonesas llegan a constituir un notable conjunto urbano sustituyendo a las anteriores viviendas medievales de tradición mudéjar. Aunque tradicionalmente se haya hablado de «palacios» de la nobleza, en rigor esta clase social se incorpora muy tarde al fenómeno de renovación urbana, debiendo considerarse dicha renovación como la actividad de las nuevas clases urbanas, en especial mercaderes enriquecidos, cargos concejiles, y en todo caso miembros de la segunda nobleza, tales como caballeros e infanzones, y aun incluso algunos artesanos, que son el soporte social de la nueva edilicia.

Uno de los aspectos más característicos de la arquitectura civil zaragozana del siglo XVI es la utilización del ladrillo, denominado «rejola» en Aragón, como material omnipresente de la construcción. La autora ha dedicado particular interés a la problemática del uso del ladrillo y de la piedra en los edificios civiles aragoneses, tema del que ha dado algunos adelantos en sendos artículos publicados en la revista ARTIGRAMA, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, con los títulos de *La rejola, un material de construcción en Zaragoza, en el siglo XVI* (1984) y *Fundamentos de la omnipresencia del ladrillo en la arquitectura zaragozana del siglo XVI o los problemas del uso de la piedra en la construcción* (1985). Los aspectos técnicos y económicos del uso del ladrillo y de la piedra en la construcción han sido considerados teniendo en cuenta no sólo las fuentes documentales notariales sino los tratados técnicos, como el *Pseudo-turriano*, o los de regulación del mercado a cargo del almutazaf zaragozano Antonio Adrián, de 1595.

Pero un estudio de historia total no podía omitir la consideración de la organización, tanto jurídica como técnica, del trabajo de la construcción, dedicándose notables páginas tanto a la cofradía cristiana como a la mora. La cofradía cristiana de la Transfiguración agrupaba tanto a los maestros de casas u obreros de villa, como a los fusteros, que no se desmembrarán hasta 1619-20. Del mayor dinterés son los aportes sobre la constitución de la cofradía mora en el año 1503, con la presencia de cuarenta maestros, así como la integración de los moriscos tras la conversión forzosa de 1526, no existiendo evidentes diferencias entre ambas cofradías. En este contexto queda valorada adecuadamente desde el punto de vista de su consideración social la figura del «maestro de obras», con la condición de jornalero o asalariado, e incluido dentro de los trabajos artesanales más bajos, sin que se apreciase una valoración de su capacidad intelectual e individualidad artística, con la única excepción sui generis del fustero Jaime Fanegas, a quien el gobernador de Aragón, don Juan de Gurrea, calificaba de «arquitecto» en una carta dirigida a Felipe II en 1560, aunque el propio Fanegas no recibiese otro calificativo que el de fustero en la ciudad de Zaragoza. La formación teórica de Fanegas, deducida de su biblioteca, ha sido considerada monográficamente por la autora en un artículo sobre *Jaime Fanegas y la declinación de la tradición mudé-*

jar en la carpintería del siglo XVI. *Notas biográficas*, presentado al II Simposio Internacional de Mudejarismo (1981), biblioteca entre cuyas obras destacan tratados de Vitrubio, Serlio, Alberti, Cousin y otros. De extraordinario interés son asimismo las precisiones sobre el cargo municipal de «maestro de ciudad», que es el equivalente zaragozano del «alarife» en otras ciudades españolas.

El lector encontrará asimismo notorias y destacadas aportaciones a las biografías artísticas de los maestros de obras aragoneses del siglo XVI, tanto cristianos, entre los que sobresalen los Fanegas, Gombau, Leznes, Lucas o Botero, y los Sariñena, como moros o moriscos, entre los que se distinguen los Arramí, Chacho, Gali, Pex y Palacio, entre otros, como no puede menos de suceder en un trabajo de investigación que ha sido elaborado a partir de ricas fuentes documentales, en particular de protocolos notariales.

Todos los aspectos de este libro, variado y rico de matices, valorados hasta el momento, tales como los análisis de la organización gremial, condición social de los maestros de obras, biografías artísticas, estudio técnico y económico de los materiales de construcción, análisis de la morfología urbana, restitución de la tipología arquitectónica de las «casas» zaragozanas, y otros diversos aspectos, tienen la finalidad de arropar y dar sentido al núcleo de la tesis: el estudio monográfico, a modo de catálogo, de los edificios civiles zaragozanos en el siglo XVI. Algunos de los más notables, aquí considerados, han desaparecido; así las casas de Gabriel Sánchez, de Gaspar de Ariño, señor de Osera, de Jaime de Albión llamada de Ayerbe, la llamada de Guara, la de Miguel Velázquez Climent, y la de Coloma. Otros edificios, en cambio, venturosamente conservados y algunos incluso restaurados, tales como las casas de Miguel Torrero, la llamada de Huarte, la n.º 32 de la calle Las Armas, la de Miguel Donlope, la de Gabriel Zaporta (sólo el patio), la de Aguilar, llamada de Pardo, la de Pedro Martínez de Luna, conde de Morata, y la de don Artal de Alagón, conde de Sástago, son asimismo cuidadosamente analizados y estudiados en la presente obra. A todos ellos aún cabe añadir la Lonja de la ciudad de Zaragoza, tema al que Carmen Gómez ha dedicado igualmente un cumplido estudio monográfico, con el título *La Lonja de Zaragoza y la arquitectura civil de la ciudad en el siglo XVI*, presentado al IV Coloquio de Arte Aragonés, celebrado en Benasque en 1985.

Quedan por considerar en el presente estudio sobre la arquitectura civil zaragozana del siglo XVI las aportaciones a los postulados de carácter estilístico, siempre de interés en una historia artística. Tradicionalmente se ha situado la arquitectura aragonesa del siglo XVI entre el peso de la tradición constructiva mudéjar y la nueva influencia del arte renacentista italiano. Sobre ambos extremos ofrece la autora reflexiones personales muy relevantes. Para Carmen Gómez la relación que tradicionalmente se ha establecido entre los «palacios» zaragozanos y los florentinos del *Quattrocento* no se debe a una asimilación directa sino a la fuerte componente cultural mediterránea de los países de la Corona de Aragón desde los tiempos bajomedievales; la

moda renacentista llega a la arquitectura civil aragonesa paulatina y parcialmente, patentizándose en aspectos epidérmicos de fácil transmisión gráfica, por medio de grabados y dibujos, tales como portadas, columnas y cornisas, éstas últimas reinterpretadas en madera. Pero frente a esta moda superficial siguen perviviendo las tradiciones constructivas locales. Es decir, Italia sí, pero retomada desde más atrás.

También por lo que se refiere al papel de la tradición mudéjar y morisca en la arquitectura aragonesa del siglo XVI matiza la autora finamente. Si de un lado resulta incuestionable el peso de la mano de obra mudéjar y morisca, corroborado documentalmente, de otro debe tenerse en cuenta no sólo su capacidad de asimilación de las nuevas tendencias, sino el hecho de que la tradición constructiva mudéjar había sido aceptada socialmente hacía tiempo, por lo que los elementos mudéjares no deben considerarse patrimonio peculiar de una clase social determinada sino vocabulario común de la edificación aragonesa, independientemente de que fuesen cristianos o mudéjares sus maestros de obras.

GONZALO M. BORRÁS GUALIS