

## ***II. RESUMENES***

# TESIS DOCTORALES

JOSÉ LUIS PANO GRACIA

## *Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: Las hallenkirchen o iglesias de planta de salón*

15 de mayo de 1987 (Dr. Borrás)

La tipología de las *hallenkirchen*, palabra alemana que traducida al castellano significa iglesias de planta de salón y que alude al conjunto de edificios religiosos de tres o más naves de igual altura y con sistema de iluminación lateral, se nos presenta como uno de los grandes modelos espaciales de la Historia de la Arquitectura, del mismo modo, por citar algunos ejemplos, que los templos basilicales, los de cruz latina o los de una nave con capillas entre los contrafuertes. Y es sabido que sus estructuras, destinadas a contener espacio, tienen, por un lado, unas ventajas teórico-constructivas innegables (empujes perfectamente contrarrestados, mayor estabilidad, supresión de los arbotantes, etc.), y por otro, una gran adaptabilidad a las corrientes estilísticas, en el caso que ahora nos ocupa, a los nuevos gustos impuestos por el Renacimiento, dicese unidad espacial, racionalismo en su comprensión, visualización de su interior con un sólo golpe de vista, etc. También es verdad que mantienen ciertos vestigios góticos, no en vano las *hallenkirchen* fueron una creación medieval; sin embargo, a nuestro entender, en las iglesias con planta de salón analizadas priman más las características renacentistas que las de otra índole. Por lo demás, no seremos nosotros los que entablemos discusiones estériles sobre este particular, ya que las fábricas salón del siglo XVI participan de la grandeza y de las contradicciones del momento histórico en que se erigieron. En este sentido, por su grado de objetividad, siempre nos han atraído las divisiones artísticas que por centurias han realizado los historiadores italianos.

El fenómeno de las *hallenkirchen* posee una extraordinaria extensión geográfica y afecta a la mayoría de los países europeos e incluso a algunos

de América. Muchas son las dudas e hipótesis acerca de su origen, pero lo cierto es que las iglesias de planta de salón están ya más o menos configuradas desde el período románico, con edificios tan fundamentales como los existentes en el Poitou francés, para luego adquirir su perfección durante la Baja Edad Media en los territorios del Imperio Germánico, gracias a familias de maestros tan destacadas como los Parler y por circunstancias económico-sociales muy específicas. Su penetración en los reinos hispánicos estuvo al parecer ligada a la llegada de artistas europeos (alemanes, borgoñones, flamencos, etc.), quienes durante el siglo XV entraron en contacto con los canteros del norte peninsular —los cuales habían acudido a ciudades como Burgos o Toledo a prestar sus servicios—, y precisamente serían estos últimos los que realmente difundirían el modelo por casi todas las zonas de la geografía española y aun de ultramar.

En Aragón, dentro de nuestro arte mudéjar hay ya exponentes de *hallenkirchen* (San Pedro de los Francos de Calatayud y la parroquial zaragozana de Miedes), que sorprenden poderosamente, aunque no pueden considerarse como precursoras de las construidas en el siglo XVI, pues las mudéjares respondieron a situaciones y miras —la arquitectura gótica levantina— muy diferentes. La plena aceptación del modelo estuvo, en cambio, íntimamente vinculada a la ampliación de la catedral de San Salvador o de la Seo (Zaragoza), que tuvo su punto de partida en 1490, y al carácter imitativo que desde siempre ha ejercido este monumento en el arte regional aragonés. Por añadidura, hablaríamos también de una segunda corriente de refuerzo que, en el primer tercio del siglo XVI y en áreas próximas a Castilla (Ariza e Ibdes), contribuyó a la consolidación de la tipología.

De gran interés hubiera sido el desvelar el nombre del primer tracista o proyectistas de la Seo zaragozana, a la vez que los pormenores de la profunda reforma impulsada en tiempos del arzobispado de don Alonso de Aragón (1478-1520) y en los años venideros (en 1521 se capituló con el maestro Juan Botero la obra de los cuatro pilares de alrededor del coro), de la misma manera que conocemos la actividad de don Hernando de Aragón, un gran promotor mientras ocupó el solio episcopal (1539-1575), quien sin embargo no desempeñó el papel tan determinante en la expansión de la modalidad salón como en un primer momento se creyó, si bien contrató en 1549 con el maestro Charles de Mendibe la ampliación definitiva del templo metropolitano de Zaragoza. Por contrapartida, hemos documentado la casi totalidad de las iglesias a estudio, saliendo a la luz sus autores y cronologías, amén de múltiples detalles de su discurrir histórico-artístico. Así, muy resumidamente, podemos establecer las siguientes coordenadas:

La catedral de Barbastro (Huesca), levantada en lo fundamental entre los años de 1517 a 1533 (en 1534 se procedió a su reconocimiento), y en la que se sucedieron los maestros Luis de Santa Cruz, Juan de Sariñena y Juan de Segura. La parroquial de Ibdes (Zaragoza), que fue edificada por Martín Camacho y Rodrigo Marrón y que puede encuadrarse en el período

de 1517 a 1539 (fecha del primer enterramiento en el interior de la «eclesia nova»). La parroquial de Ariza (Zaragoza), comenzada por Martín del Campo en 1527/28 y continuada tras su muerte por Juan de Durango, a quien le tasaron sus trabajos de cantería y carpintería en 1547. La colegiata de Bolea (Huesca), supuestamente erigida por Baltasar Barazabal y por su hijo, llamado también Baltasar, desde 1535 a 1556. La ermita de San Jorge, en Huesca capital, encargada a Domingo de Almazor en 1553 y concluida básicamente en 1554 por este mismo maestro. La parroquial de Longares (Zaragoza), que se inició de una sola nave en 1527 por el obrero de villa Alonso de Leznes y que, tras las visitas pastorales de don Hernando de Aragón y de sus mandatarios a mediados de la centuria, se plantearía hacer de tres, en las que trabajarían Juan de Estalla y Martín de Abaría, para finalmente terminarse en la segunda mitad del siglo XVII. La parroquial de Calcena (Zaragoza), cuya fábrica estaba en marcha en 1554, lo que no fue óbice para que en 1582 se capitulara con Domingo de Mendizabal la ampliación del templo. La parroquial de Leciénena (Zaragoza), de la que se sabe el nombre de su maestro, el obrero de villa Miguel de Altue, según se especifica en un bastardelo de 1575, y que descarta la autoría de Alonso de Leznes o Juan de Marrón, como erróneamente se ha apuntado; en cambio, se ignoran las fechas concisas de su realización: en 1570 las obras estaban muy avanzadas y en los albores del XVII habían finalizado. La parroquial de Yebra de Basa (Huesca), de constructor por el momento anónimo, que tuvo su arranque a partir de una visita pastoral de 1568 y su conclusión en el último tercio del siglo XVI. La parroquial de Fuentes de Jiloca (Zaragoza), debida a la cuadrilla de Juan de Marrón (en la que además sobresalían Francisco de Marrón, Juan de Cumista y Juan de Mendizabal) y materializada en esencia entre 1574/75 y 1580/81 (data de su bendición). La colegiata de Daroca (Zaragoza), de la que nuevamente fue responsable Juan de Marrón, tras acudir en 1586 a la publicación de las obras y firmar la capitulación en ese mismo año, por la que se le daba, a partir del mes de enero de 1587, un plazo de cinco años para su ejecución. La parroquial de Magallón (Zaragoza), de la primera década del siglo XVII y de la que los documentos consultados omiten los nombres de los obreros de villa participantes, si bien hay ligeros indicios que podrían relacionarla con Domingo o Juan de Mendizabal, individual o conjuntamente. Y la parroquial de Panticosa (Huesca), que se concertó en 1603 con Pedro de la Carcoba (en sustitución de una concordia anterior formalizada con el cantero Bartolomé de Hermosa) y que se terminaría en torno a 1625.

Por otra parte, a la hora de averiguar las causas constructivas de estas fábricas, se ha constatado la insuficiencia de los templos precedentes para albergar una población en auge, como fue la del siglo XVI aragonés, que se duplicó a lo largo de la centuria, el mal estado de conservación de los recintos religiosos medievales y los deseos subyacentes por poseer edificios magnos y suntuosos, en consonancia con un momento histórico de grandes

empresas y de alza económica para Aragón, especialmente desde fines del siglo XV y durante la primera mitad del XVI. No obstante, las aventuras arquitectónicas fueron de tal envergadura que adeudaron las arcas de muchas de las poblaciones antes citadas, o dicho con otras palabras: los anhelos constructivos, a pesar de una coyuntura económica favorable, superaron con creces las disponibilidades materiales de nuestros pueblos y ciudades. A la larga, aunque los ingresos eran variados, desde un simple derecho de sepultura hasta una ayuda extraordinaria y, sobre todo, los bienes primiciales, se confirma que hubo una fuente primordial de salidas: los vecinos y naturales de las localidades, ya laicos, ya religiosos.

Si obviamos iniciativas particulares como las emprendidas por los arzobispos de la Casa Real Aragonesa, los célebres don Alonso y don Hernando de Aragón, en la capital del Reino, o hechos aislados como el de mosén Antón Montañés, en Longares (Zaragoza), detrás de las fábricas de nuestras iglesias estuvieron casi siempre, por su condición de gestores de la primicia (*status* recogido en las Constituciones Sinodales), los concejos de las diferentes poblaciones, o si se quiere los jurados de las mismas, cuya actuación en esta materia quedaba contemplada también en las Ordenanzas Municipales. Capillas y retablos, a diferencia, encontraron en las familias adineradas o en las entidades devotas —como las cofradías— a sus máximos patrocinadores; y la construcción de capillas poseyó un móvil de enterramiento, que la institución eclesiástica veía con agrado por los beneficios que le proporcionaba.

Frente al mundo de los patronos, los maestros de obras de las *hallenkirchen* aragonesas, de una procedencia diversa (vascos, castellanos y locales), tuvieron mayormente una condición de empresarios-contratistas, que invertían no sólo su saber y tiempo, sino además todos los recursos necesarios para la puesta en pie de los edificios (criados, obreros, andamios, herramientas, materiales, etc.). Debían acatar fielmente lo estipulado en las capitulaciones, incluidas las directrices artísticas del contratante y aun las trazas de otros artífices, lo cual, cuando la documentación es explícita a este respecto, dice muy poco a favor de los márgenes creativos permitidos. La tónica general fue la misma que en otras zonas de la Península, en cuanto a jerarquía gremial, formación eminentemente práctica, transmisión del oficio de padres a hijos, enlaces y parentescos entre sí, sucesiones en las obras y, en el caso de Juan de Durango o de la dinastía de los Marrón, una itinerancia canteril que les llevó a realizar trabajos en Aragón y Castilla.

Formalmente, hemos mantenido una división de los templos a tenor de los soportes que utilizan, al ser su elemento más diferenciador: iglesias salón con pilares fasciculados o de tradición medieval (la Seo de Zaragoza, la catedral de Barbastro, la parroquial de Ibdes, la colegiata de Bolea, la ermita oscense de San Jorge y la colegial de Daroca), con pilares cilíndricos (las parroquiales de Ariza, Calcena, Yebra de Basa, Fuentes de Jiloca, Ma-

gallón y Panticosa) y con columnas anilladas (las parroquiales de Longares y Leciñena).

En planta, las cabeceras responden a estos tipos: poligonales de tres y cinco lados, cuadradas o rectangulares y de testero recto, con un solo ejemplo: la ermita de San Jorge. Se observa también un predominio de los templos con tres naves (la central de mayor anchura), de tres o cuatro tramos cada una, así como de la presencia de capillas entre los contrafuertes, cuando no de capillas hornacinas o de sencillas embocaduras de medio punto. El coro, por su lado, ofrece soluciones diversas: alto, bajo (a veces, formando un contraábside) y, las menos, en el centro de la nave principal o en la propia cabecera. Las entradas suelen ser dos, las sacristías una, lógicamente próxima al presbiterio, y las torres, que tienen ubicaciones diferentes, muy pocas son coetáneas a las edificaciones salón.

Los materiales constructivos son la piedra y el ladrillo, existiendo una ligera tendencia a favor de las fábricas de sillería, frente a las realizadas exclusivamente con ladrillo o las que combinan mampuestos y sillares. La materia prima provenía de canteras y hornos más o menos cercanos, aunque si era preciso no fueron un obstáculo las distancias, recurriendo al transporte en caballerías o en carretas. Otros materiales, como el aljez para la Seo de Zaragoza, se llegó a enviar mediante barcas por el río Ebro, en cambio, el hierro, dada su carencia, se importaba desde los reinos de Castilla y Navarra.

El resultado en alzado es el de unas volumetrías definidas, desornamentadas, en las que impera la horizontalidad y el macizo sobre el vano. Es decir, un lenguaje arquitectónico —externa e internamente— muy puro, puesto que en realidad lo más importante era el vasto y desahogado espacio interior, unificado y alejado de la compartimentación gótica.

En lo tocante a los soportes, durante la primera mitad del siglo XVI se utilizaron más los pilares fasciculados, mientras que en la segunda mitad y primeras décadas del XVII la media se decanta hacia el uso de los pilares cilíndricos y las columnas anilladas. Pero no es esta una regla que debamos acatar ciegamente, ya que hay notorias excepciones. Algo similar sucede con el arco de medio punto, que se impuso conforme avanzaba la centuria.

El sistema de iluminación es lateral, innato a la tipología, que suministra una luz uniforme a las naves, gracias a los vanos de los costados, habitualmente de medio punto (en ocasiones, moldurados y con derrames), que solían cerrarse mediante finas láminas de alabastro.

Son también una constante las bóvedas de crucería estrellada, tremendamente efectistas, con nervaduras y plementerías alejadas de las labores de cantería del período gótico, pues son frecuentes las de ladrillo y revoque de yeso, con una clara inclinación por la complejidad en los diseños y con multitud de claves, labradas con motivos vegetales, geométricos o simbólicos, y que a veces ostentan florones de madera superpuestos. Abovedamientos que poseen unos logros plásticos increíbles (a base de claroscuros, ritmos

lineales, simetrías, etc.), de ahí su continua aceptación por los comitentes, y que tienen la virtud de enredar la mirada del espectador entre sus trazados, en sus escenografías de conjunto, haciéndole olvidar los obstáculos visuales de los apoyos y contribuyendo a aumentar la sensación de unidad espacial.

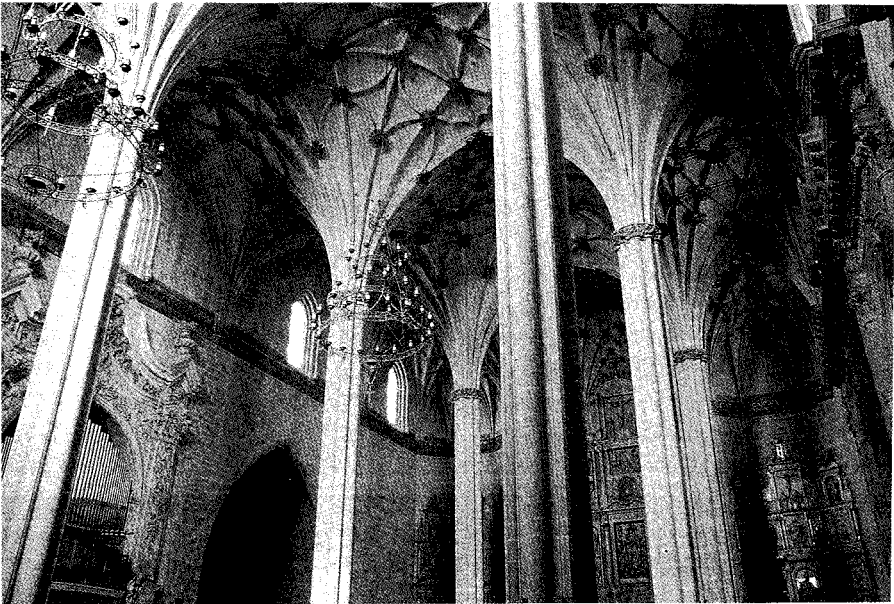
La decoración, contra lo que pudiera pensarse después de hablar de las bóvedas, queda reducida al mínimo indispensable, pasando a ocupar un lugar secundario, dado que se trató más de subrayar las estructuras y el espacio que éstas encierran, que ninguna otra cosa. El vocabulario ornamental fue desde los primeros tiempos —tras tímidas pervivencias goticistas— al «romano», según el arte «antiguo», y se centró en áreas muy precisas del edificio y de manera muy moderada.

Señalar también que aun teniendo en cuenta las ventajas constructivas de las iglesias salón —alabadas por tratadistas y maestros de obras—, bien por deficiencias profesionales de sus autores o bien por los sistemas de trabajo seguidos, el estado de conservación de las aragonesas ha sido con frecuencia, y casi desde sus orígenes, un auténtico problema. Tal y como lo es actualmente, aunque ahora desde una doble banda: la de su acertada restauración y la de su futura utilidad, particularmente en aquellas comunidades donde han perdido su función religiosa.

Por último, decir que en absoluto puede considerarse el tema de las *hallenkirchen* como cerrado y concluso, máxime si sopesamos la envergadura de los templos estudiados, algunos de los cuales deberán ser en el futuro objeto de tesis doctorales, a lo que se suma la necesidad de un mejor conocimiento y catalogación del resto de las iglesias que integran la arquitectura quinientista en Aragón y que a buen seguro participarán de muchas de las apreciaciones indicadas en este breve resumen.



*La Seo de Zaragoza.*

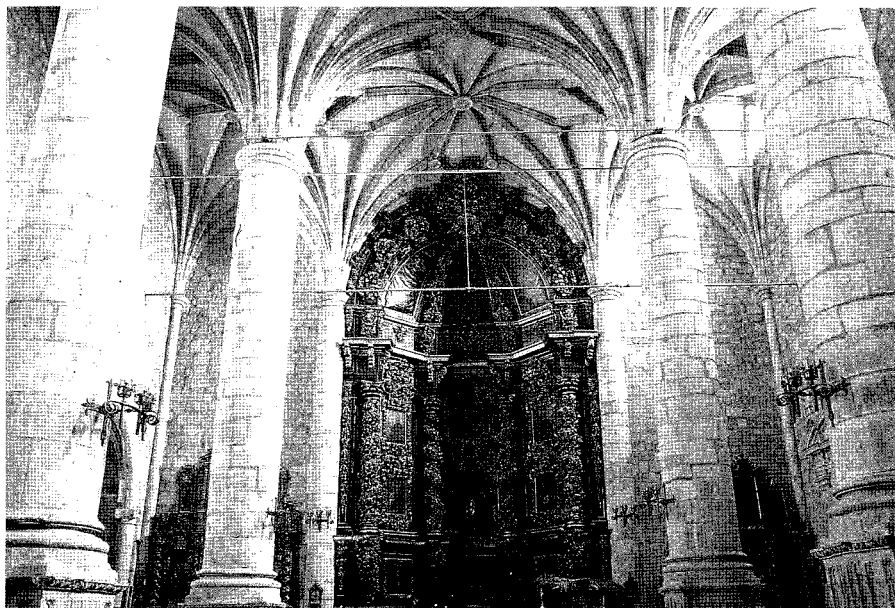


*La catedral de Barbastro (Huesca).*

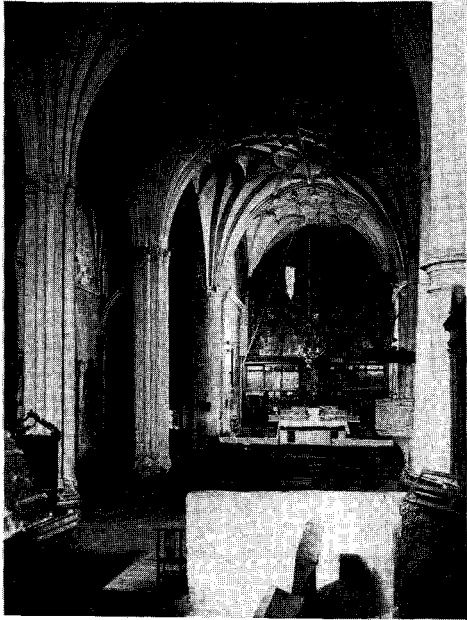




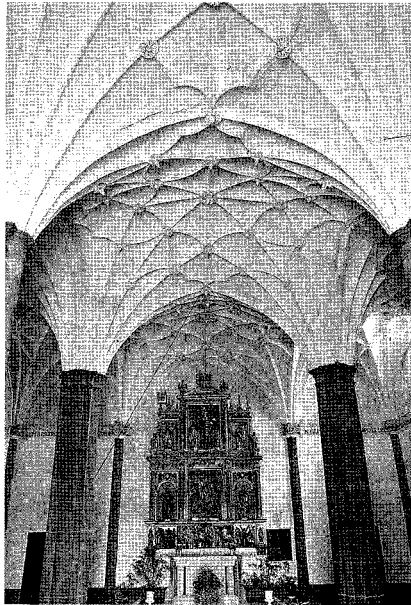
*La parroquial de Ibdes (Zaragoza).*



*La parroquial de Ariza (Zaragoza).*



*La colegiata de Bolea (Huesca).*



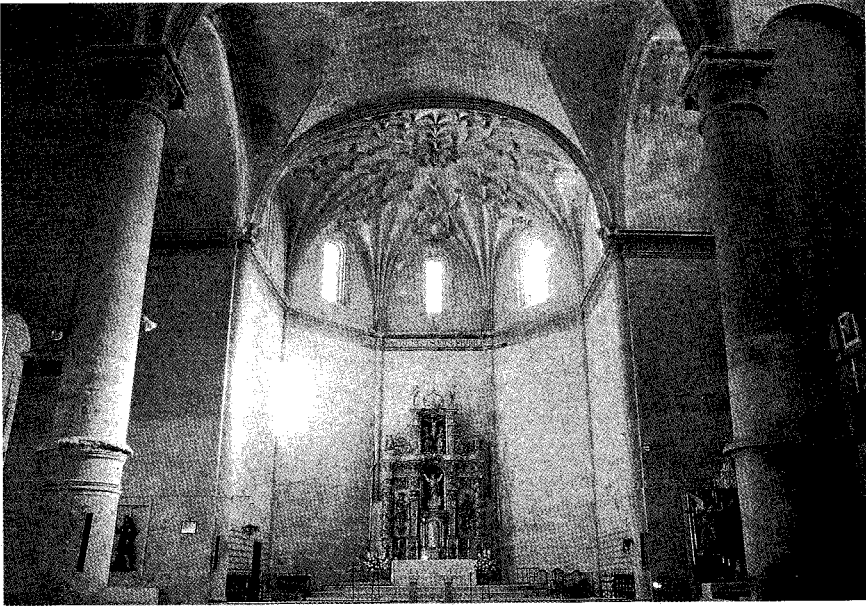
*La ermita de San Jorge (Huesca).*



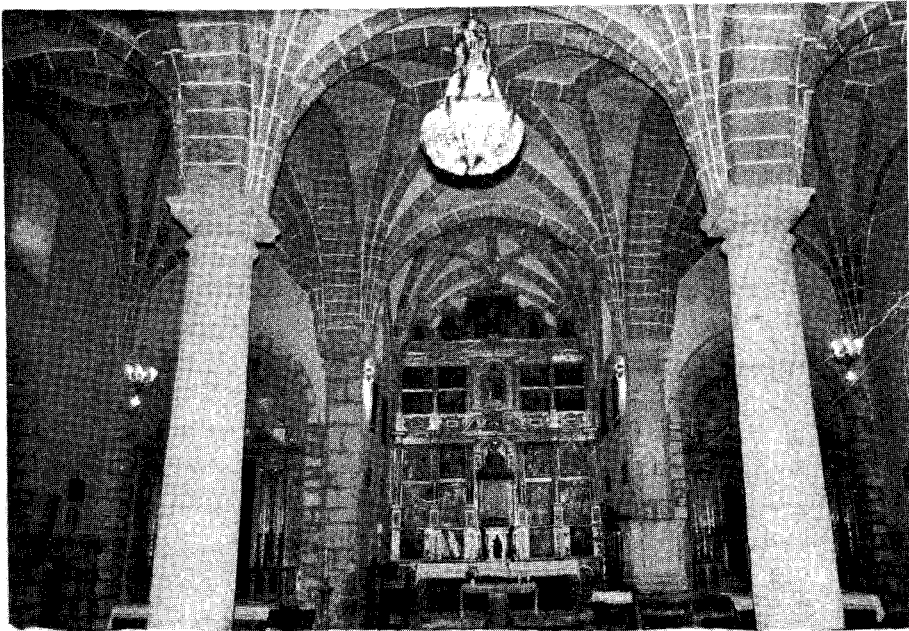
*La parroquial de Longares (Zaragoza).*



*La parroquial de Calcena (Zaragoza).*



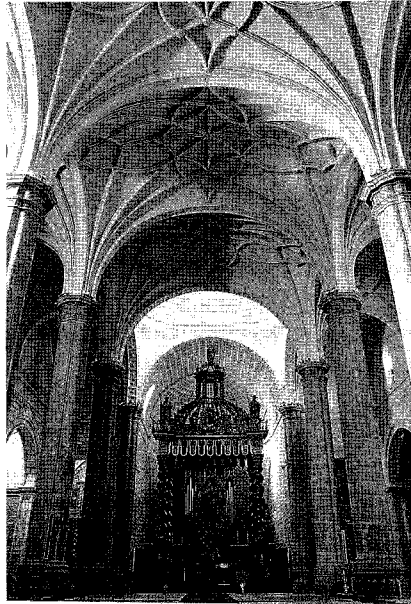
*La parroquia de Leciñena (Zaragoza).*



*La parroquia de Yebra de Basa (Huesca).*



*La parroquia de Fuentes de Jiloca (Zaragoza).*

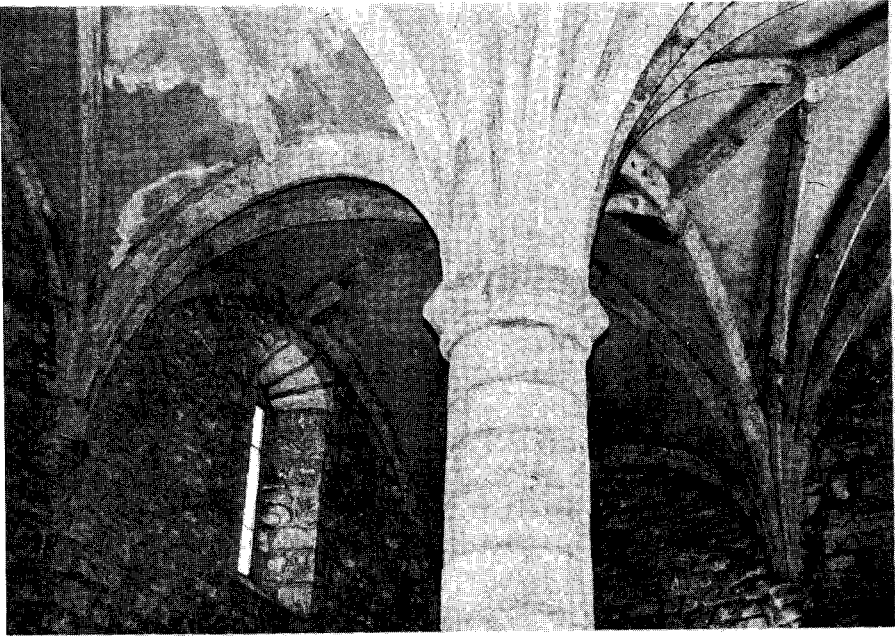


*La colegiata de Daroca (Zaragoza).*





*La parroquia de Magallón (Zaragoza).*



*La parroquia de Panticosa (Huesca).*

# *La Arquitectura religiosa mudéjar del siglo XVI en Aragón*

26 de junio de 1987 (Dr. Borrás)

## **I. Introducción**

Al afrontar en esta tesis el estudio sobre la arquitectura mudéjar en Aragón durante el siglo XVI, nos encontramos primeramente con monumentos de notable interés, que ya habían sido estudiados monográficamente.

Lo que no podíamos de ninguna manera era eludir su inclusión en la tesis dada su importancia, y realizamos sobre ellos una sencilla descripción y valoración personal, para completar de esta forma la visión total de la arquitectura religiosa mudéjar en Aragón en este siglo, que hasta el momento no se había realizado.

A pesar de estos estudios monográficos el panorama se presentaba vasto, estéril y necesitado de un estudio globalizador. Se procedió, por lo tanto, al recorrido geográfico de las distintas comarcas aragonesas, para llegar a contabilizar más de un centenar de iglesias donde la mano mudéjar dejó su huella.

## **II. Problemática sobre la clasificación de estos edificios como obra mudéjar**

En este intento de agotar totalmente el estudio de todas las iglesias que presentan breves pinceladas o motivos que se relacionen con el mudéjar, quizás hemos caído en la pormenorización de edificios que pueden parecer a primer golpe de vista no mudéjares, pero que sin embargo tienen esa nota característica de dicho estilo. Edificios que al exterior no presentan ningún motivo típico del mudéjar, pero que sí lo son por su estructura interior y por su ambiente interno. También se incluyen iglesias en piedra, que tienen esos aleros formados por ladrillos, de puro sabor mudéjar.

Es difícil pronunciarse sobre el carácter mudéjar de algunas iglesias o parte de ellas; si están más cerca del gótico o del mudéjar, pero como buen arte de raíz musulmana no podemos olvidar que sabe adoptar y reinterpretar

todos los motivos y estructuras de los otros estilos artísticos que conviven con él.

### III. Estructura de las iglesias

Presentan como norma general, una nave con o sin capillas entre los contrafuertes, con distintos tipos de cabeceras, y de cubrición desde la crucería sencilla, hasta la estrellada más complicada.

#### *Cabeceras*

Presentan las siguientes variantes:

— Poligonal de cinco lados: Es el tipo más difundido, y todas ellas en su exterior salvo la ermita de Jabaloyas, presentan contrafuertes en las esquinas.

— Poligonal de siete lados: Sólo se adopta esta forma en un templo, que realizado en piedra, está profusamente decorado su ábside al exterior en ladrillo, sin contrafuertes en las esquinas, y es la parroquia de Belmante de Gracián.

— Cabecera plana: Son edificios muy modestos, como la Señoría de Saviñán Gañarul, y Villanueva de Jalón.

— Cabecera plana en planta, que pasa a poligonal en alzado por medio de trompas: Es una tipología propia del siglo XVI, y se presentan con dos tipos de trompas de ángulo. Por un lado las que matan las esquinas con una estructura que se cubre con crucería, y por otro, las que toman como motivo estructural las trompas aveneradas, dentro de la nueva estética renacentista.

#### *Iglesias cubiertas con bóveda de crucería*

Se cubren nave y cabecera con crucería que va desde la sencilla, en núcleos de población cercanos a Zaragoza, hasta la mayor complicación posible con una crucería estrellada cargada de combados, terceletes, ligaduras, patas de gallo, espinazos... que se multiplican para formar enmarañadas labores, que centralizan el espacio formando flores y estrellas.

Todas siguen el mismo tipo estructural, salvo el grupo de Iglesias de Tarazona, donde en la cabecera se duplican el número de terceletes en los lados rectos del presbiterio, llegando esta influencia a Bulbunte y Bárboles.

#### *Iglesia de nave cubierta con techumbre de madera.*

Tres iglesias adoptan este sistema de cubrición para la nave, reservando la crucería estrellada para la cabecera, jerarquizando así el espacio. Son las de Torres de Berrellén, hoy oculta; la ermita de Jabaloyas, con techumbre de madera del tipo de par-hilera, decorada con estrellas de ocho puntas. Y



la ermita de Orcajo. Podían unirse la iglesia de Villanueva de Jalón y la de Rodén, pero desconocemos exactamente como era su cubierta original.

Mención aparte merece la ermita de San José de Azuara, donde una desarrollada cabecera que se cubre con crucería estrellada del siglo XVI, da paso a una modesta nave que se cubre con madera reforzada por arcos apuntados, que denotan una mayor antigüedad.

#### **IV. Decoración interior**

*Yeso.*

Este material se utiliza en la realización de ménsulas donde se apoyan los arranques de las bóvedas. También en las claves de éstas, que presentan rosetas, cruces y temas heráldicos.

Se realizan fajas decorativas, que rodean las iglesias, y se decora también el intradós y derrames de ventanas con temas plenamente renacentistas.

La obra de mayor importancia es la boca de la capilla del Carmen en San Pedro de Alagón, donde se logra una simbiosis entre los motivos decorativos renacentistas y el lenguaje tradicional mudéjar.

Para terminar nos restan los pequeños rosetosnes, que cierran la luz con motivos de lazo, dentro de la misma estética que las celosías del claustro de la Catedral de Tarazona.

Muchas iglesias decoran intradoses y roscas de arcos con labores de lazo, pero son trabajos realizados ya en época barroca.

*Madera.*

Se reduce estos trabajos a las claves en las bóvedas, que son casi todas del siglo XVII, salvo las de Encinacorba, que recuerdan a las del cimborrio de la Seo de Zaragoza.

*Pintura.*

Como norma general se decoran los muros con un esgrafiado previo que simula piedra sillar o ladrillo.

Dos ejemplos se desmarcan de esta línea: En Torres de Berrellén aparecen figuras enmarcadas en arcos conopiales, y en Rodén y Paniza aparecen trazos rápidos, ondulantes, y círculos blancos sobre fondo oscuro.

#### **V. Concepción espacial**

Forman un espacio unitario, con nave única y cabecera con capillas entre los contrafuertes, que en algunos caso se duplican, y se comunican entre sí, dando la impresión de tener el templo tres naves.

En pocos templos se conserva el aspecto interior de su primera época, sólo en iglesias como Mainar, San Miguel de Tarazona y Bárboles, pueden ser los ejemplos donde aún conservamos un ambiente luminoso y unitario, sin gran jerarquización de partes, y sin rompientes espaciales.

## **VI. Tratamiento exterior**

Presentan cabeceras con contrafuertes en su mayoría. Las naves también con contrafuertes que sobresalen sobre las capillas y sobre ellas se coloca en muchos casos una galería de arcos para el saneamiento de la bóveda, evitando el peso del tejado directamente sobre ella.

La decoración exterior se resume en fajas decorativas en ladrillo en resalte con rombos y esquinillas. Se amplía a algún motivo más en los ábsides y fachadas, que en pocas iglesias se decoran profusamente, dado que donde se va a concentrar más decoración será en las torres.

## **VII. Torres**

### *Planta y volumetría exterior.*

Tres tipos: Planta cuadrada que es el tipo más utilizado; planta octogonal con escasos ejemplos y con dos variantes, con contrafuertes en las esquinas, que son la mayoría, y sin ellos como las torres de Pradilla de Ebro y de Torrellas. Y por último el hallazgo del siglo XVI, las torres que denominamos mixtas, que combinan ambas plantas con un cuerpo inferior cuadrado sobre el que se coloca el octogonal. El paso de una planta a otra se suaviza colocando torreoncillos en las esquinas que como en las de Utebo y Villamayor repiten la misma volumetría que la torre.

### *Estructura interna.*

Independientemente de la planta que presenta la torre, su estructura interna sigue dos tipos. Las que mantienen la tradición musulmana y mudéjar de siglos anteriores, y envuelven una torre con otra, colocando las escaleras entre ambas. Y las que desaparece el machón central, por su modestia, o por la colocación de relojes.

Las escaleras en la mayoría de los casos son rampas o tramos sencillos, y pocos ejemplos como Monterde conserva la aproximación de hiladas de ladrillos para formar las escaleras.

Tanto en Moyuela como en Mainar las escaleras son obra posterior que sustituyeron a otras anteriores realizadas en madera.

En el siglo XVI se adopta el aprovechamiento de la parte baja de la torre como coro, o capilla, cubriéndose con bóveda de horno o de crucería.

Otros tipos más escasos de torres son las que siguen la tradición de torre cristiana o militar, como Encinacorba, Fuendejalón, San Francisco de Tarazona, Villanueva de Huerva, Villarreal de Huerva, Villanueva de Jalón y Trasobares.

### **VIII. Cimborrios**

Su volumetría exterior se forma a base de un cuerpo octogonal muy desarrollado sobre el que se coloca otro más reducido, que funciona como linterna.

Interiormente salva el paso de la planta cuadrada a octogonal por medio de trompas de ángulo, y se cubren con bóvedas de nervios que forman estrellas de ocho puntas.

Dentro de este apartado se puede incluir la torre-cimborrio de Monzón en lo referente a su volumetría externa, pero no así al interior que se cubre con bóveda de crucería estrellada.

### **IX. Cláustros**

Es una forma constructiva poco difundida, con escasos ejemplos. Se termina el de Tarazona y sus celosías, y como obras más modestas se realizan el de Pina de Ebro y el curioso claustro-pórtico de el Santuario del Pueyo de Villamayor.

### **X. Aspectos geográficos**

La arquitectura religiosa mudéjar se va a prodigar más en el siglo XVI en el medio rural, que en los grandes núcleos urbanos.

El medio rural es más tradicional, que las grandes urbes donde llegan más fácilmente las influencias culturales y artísticas nuevas.

Las iglesias mudéjares del siglo XVI se localizan predominantemente en núcleos cercanos a poblaciones de mayoría morisca, mientras que en estas últimas las manifestaciones que se realizan son siempre ejemplos modestos y levantados tras el decreto de conversión forzosa.

### **XI. Aspectos humanos**

Durante este siglo, no va a ser el arte mudéjar una manifestación propia y exclusiva del alarife musulmán, sino que al ser un estilo tan enraizado en el pueblo, también los maestros de obras cristianos realizan obras plenamente mudéjares.

Por ejemplo Antón y Juan Sariñena o también se puede constatar esto en la realización de la Torre Nueva de Zaragoza donde intervinieron mano de obra cristiana, morisca y judía.

## **XII. La arquitectura religiosa mudéjar del siglo XVI en relación con el mudéjar de siglos anteriores**

El mudéjar del siglo XVI se vuelve más monótono y sencillo tanto en estructuras como en la aplicación de motivos decorativos.

Ante las iglesias anteriores con triple cabecera, con tribunas (iglesias-fortaleza), iglesias de tres naves, y decoradas con pinturas geométricas, con un ambiente a la vez acogedor y misterioso, en el siglo XVI se produce una disolución y simplificación de estructuras, iglesias de una nave, con capillas entre los contrafuertes, con un ambiente interno nítido y luminoso; sencillo en lo decorativo, concentrándose la decoración en las bóvedas con sus múltiples cruces de nervaduras.

Al exterior el ladrillo se sigue aplicando para la decoración, pero se reduce ésta por lo general a la torre, y son motivos escasos los utilizados, meramente testimoniales los que decoran otras partes, reduciéndose a cruces y esquinillas.

También se simplifica la estructura de la torre en su interior, con la desaparición en muchos casos del machón central, y sencillez en la realización de las escaleras.

Al exterior la torre variará poco en lo estructural y en su volumetría, aparece eso sí, la torre mixta y los contrafuertes en las esquinas en los cuerpos octogonales. En cuanto a la decoración cubre todo el espacio, pero desmerecen por la monotonía compositiva de los dibujos.

## **XIII. La arquitectura religiosa mudéjar del siglo XVI frente a la tradición gótica y la novedad renacentista**

Como buen estilo de raíz musulmana, mientras convive con el gótico adopta sus estructuras, bóvedas, arcos, plantas, pero reinterpretándolas a su manera. Traslada las formas de la piedra al ladrillo, que maneja más fácilmente.

El renacimiento sólo supondrá un aporte decorativo para el mudéjar, y el artista no repara en colocar casetones, candelieri, puttis...

El mudéjar sigue perviviendo a pesar de la pujanza del gótico y la fuerza del recién llegado renacimiento. El mudéjar está enraizado en el pueblo y está acostumbrado a él, ha sabido crear un símbolo, que ningún otro de los dos estilos logrará calar tan fuerte, con tanta imaginación, valentía y armonía que es la torre, y que pasará con los motivos decorativos hasta el barroco.

#### **XIV. La arquitectura religiosa mudéjar del siglo XVI en relación con la arquitectura civil**

Con la arquitectura civil del siglo XVI sucede algo totalmente opuesto a lo que ocurre con la religiosa. Los señores levantan sus nuevos palacios en Zaragoza en este nuevo estilo, reservando para el mudéjar pequeños motivos decorativos, techumbres y aplicaciones cerámicas.

La arquitectura civil influye en la religiosa sobre todo en las galerías de arcos de medio punto, adquiriendo algunas iglesias aspecto de palacios, y como ejemplo notorio está la iglesia de San Miguel de Ambel.

Hay una mayor apertura de la nobleza que de la iglesia para adoptar el renacimiento, y aún se acentúa más si bajamos del medio urbano al rural.

#### **XV. Factores de la paulatina desaparición del arte mudéjar en el siglo XVI**

El estilo se veía cansado tras dos siglos. Se utiliza con soltura el ladrillo, pero no se aplantilla, y se repiten en sus motivos decorativos, nos lleva pues, hacia una simplificación tanto decorativa como estructural. Recarga la decoración como todo estilo que ha sufrido una larga andadura. Adopta nuevos motivos de todas formas, para subsistir, y llegarán éstos hasta el barroco.

Hubo factores artísticos externos que también influyeron en su desaparición. Son por un lado la llegada de canteros vizcaínos, que manejaban con soltura la piedra, y edificaron los grandes templos góticos. Y por otro la llegada de arquitectos como Quinto Pierres Vedel, empapado de renacimiento, pero que sucumbió ante el mudéjar en su última obra, la iglesia de Santa María de Albarracín con una espléndida fachada con decoración mudéjar.

##### *La Arquitectura mudéjar en lugares de señorío.*

Los señores más importantes de Aragón apoyaron o permitieron el mudéjar tradicional en la construcción de las nuevas iglesias o en sus ampliaciones en sus posesiones rurales. Quizá se apoyaron en motivos como oposición a los ataques que sufría su mano de obra morisca, desde el poder central con la conversión forzosa y el desarme por un lado, y la Inquisición por otro, como un arma política sobre sus cabezas.

##### *La arquitectura mudéjar en lugares de señorío eclesiástico.*

Importante fue la labor dentro de la iglesia la realizada como mecenas Don Hernando de Aragón, Arzobispo de Zaragoza, que durante su mandato

coincide con la construcción de muchos nuevos templos para acoger la masa de convertidos forzosos. (Mainar, Pinseque y El Pozuelo de Aragón).

Tanto Veruela como Rueda presentan en los templos de sus posesiones una escasa y casi total ausencia de decoración, son muy sencillos, y estructuralmente también acusan esta sencillez, muy alejada del mudéjar.

Hay por tanto, como norma general, menor permisividad en realizar obras mudéjares en conventos o en las posesiones de los monasterios, que en otras iglesias no pertenecientes a ellos.

#### *La arquitectura mudéjar en lugares de realengo.*

No hay una influencia directa del rey en sus posesiones y ésta viene marcada más por la cabeza de la Comunidad (Daroca y Calatayud), o por la Iglesia (Diócesis).

En resumen, la desaparición del mudéjar paulatinamente pudo deberse aparte de la expulsión de los moriscos, fundamentalmente a motivos artísticos interiores y exteriores, pero que el estilo quedó latente, para resurgir como estilo meramente decorativo ya, en las aplicaciones de bóvedas, y dibujos al exterior durante el barroco (XVII-XVIII).

## *Las artes en Soria durante el siglo XVII: Estudio documental y artístico*

4 de julio de 1987 (Dr. Borrás)

Exceptuando los últimos años del siglo XVI y principios del XVII, la vida artística soriana ofrece una panorámica y una evolución estilística muy semejante a la nacional, pero restringida por sus posibilidades y naturaleza, siempre llena de arcaísmos y con escaso interés. El siglo XVII marca, además, su declive; marginada en un rincón de la Vieja Castilla, alejada de los grandes centros de creación, donde las novedades llegaban atrasadas y atenuadas.

En Soria, el trabajo artístico estaba reglamentado, al igual que en el resto de España por Gremios y Cofradías, con el mismo sistema de contratación y adjudicación de obras y con una clientela muy parecida: la Iglesia a través del todavía poderoso Cabildo de Osma, las Ordenes religiosas (carmelitas, franciscanos, dominicos, jesuitas, etc.), Ayuntamientos y Concejos, la Encomienda de San Juan de Duero, Cofradías, Nobleza (Casa Troncal de los Doce Linajes) y particulares.

### **ARQUITECTURA**

Se mantienen en Soria y su tierra las rígidas y sobrias formas herrerianas a lo largo de toda la centuria, aunque a finales de la misma se utilizan ya algunas innovaciones típicamente barrocas, por ejemplo, la columna salomónica en la portada de la Parroquial de Cabrejas del Pinar de 1686.

Se utilizó preferentemente, como material, la piedra de sillar de las canteras de Valonsadero (Puente del Canto), Navalcaballo, Omeñaca y Almazul y, también la mampostería con mortero de cal y arena, la tierra para adobes y tapias y el yeso para revocar y enlucir los muros.

Los edificios religiosos presentan planta de cruz latina de una sola nave con crucero y capillas laterales y coro a los pies, siguiendo el esquema de las iglesias de carmelitas y jesuitas de la época, utilizando como soportes el pilar, pilastrones y columnas, sosteniendo arquerías de medio punto,

dentro del orden toscano (Vitrubio). Cubierta de cañón con lunetos, cúpulas sobre pechinas o vaídas en capillas y cruceros, y de arista en sacristías, así como adinteladas con vigas de madera y yeso llamadas «bovedillas».

Los edificios civiles, paralelepíedicos y horizontalistas, con patio, escalera y zaguán, ofrecen los mismos elementos formales y, las fachadas, tanto de construcciones civiles como religiosas, muy sobrias, de tipo herreriano con pilastras poco resaltadas, rematadas con frontones triangulares y pedestales con bolas, hasta que, a finales del siglo, como ya hemos dicho, se introduce la columna salomónica y una decoración más naturalista y resaltada.

Apenas se construyen edificios de nueva planta, conocidos son la Iglesia del convento de Carmelitas de Soria e inéditos entre otros, la parroquial y la ermita de Nuestra Señora de la Blanca en Cabrejas del Pinar, obras del maestro Andrés Gutiérrez de la Puente en 1686 y la del Santo Cristo de los Olmedillos de Velilla de la Sierra de Julián de Izaguirre en 1696, entre los religiosos, además del contrato inicial de las obras de la ermita de San Saturio de Soria, suscrito en 1695 por el maestro de obras, ya citado, Julián de Izaguirre.

Entre los civiles, la casa de don Manuel de Neyla, señor de Quintanar situada en la Plaza Mayor de Soria, junto a la de los Doce Linajes, que contrató en 1691 el mismo Julián de Izaguirre, siguiendo el modelo de esta última, cuya documentación completa y, relativa a la construcción de su fachada en 1629 así como la de la primitiva instalación del Patio de Comedias en dicha casa, añade esta tesis. Hoy este edificio ha desaparecido, bajo las obras de ampliación realizadas en 1979.

La arquitectura soriana, en esta época, prácticamente se reduce, tanto en edificios religiosos como civiles, públicos o privados, a reconstrucciones, reparaciones y arreglos ordinarios para evitar su ruina. En Almazán se reconstruyó la antigua iglesia de San Andrés, llamada hoy de San Pedro, dirigiendo este trabajo en 1647, los canteros montañeses Juan García y Juan Pérez.

Trabajan en Soria y su tierra canteros procedentes de la montaña santederina, de la Merindad de Transmiera, continuando la emigración iniciada en el siglo anterior y constituyendo verdaderas dinastías familiares a lo largo de toda la centuria, como los del Campo, los Solano, los de la Viesca, los Pérez de Villaviad, etc. También lo hicieron canteros, carpinteros, albañiles, «chapuceros», empedradores y fontaneros de Soria y su provincia y de otras regiones de la península como Vizcaya, Guipúzcoa, La Rioja, Aragón y Navarra que se forman en los talleres sorianos y son examinados por los veedores de estas tierras.

Eran, en general, gentes de condición modesta y bajo nivel cultural. Tan sólo los arquitectos, al parecer, conocían la obra de Vitrubio y Vignola. Entre estos últimos, no muy numerosos, destacan Juan de Arce y Francisco de Revilla que fue Familiar de la Inquisición.



## ESCULTURA

En Soria y su tierra trabajan ensambladores, entalladores, escultores, torneros y ebanistas que realizaban la mazonería de los retablos, imágenes de bulto y relieve, de vestir, muebles, púlpitos, altares, andas, peanas, etc., utilizando preferentemente madera de pino, roble, olmo y nogal de las serranías del Norte y Sur de la provincia, Covaleda, Tardelcuende, etc.

Algunos se titulaban arquitectos como Gabriel de Pinedo, Francisco Cambero, Roque Aragonés, etc., quienes intervinieron también en la construcción de numerosos edificios.

La escultura soriana a lo largo del siglo XVII ofrece dos tendencias o estilos:

*ROMANISTA*, cuya presencia se deja sentir ya a finales del siglo XVI (Retablo mayor de la Concatedral de Soria, obra de Francisco del Río y traza de Pedro Ruiz de Valpuesta), imponiéndose y manteniéndose hasta bien avanzado el siglo XVII y constituyendo, sin duda, el momento más fecundo y floreciente de la escultura soriana con influencias junianoberrugetescas e incluso de Becerra, Jordán y Anchieta.

Entre los artistas más conocidos, a cuyo estudio, la tesis aporta obras inéditas y algunos datos desconocidos de su vida citaremos a Gabriel de Pinedo, escultor, ensamblador, entallador, arquitecto, cantero, albañil y contratista, con su testamento fechado el 30-VIII—1624, que permite conocer su intervención en los retablos mayores de las parroquiales de Chércoles y Herreros y que con él se formó como aprendiz José Rodríguez; algunas cartas de finiquito, además, dan constancia de varias de sus obras de imaginiería, Vírgenes con el Niño, Crucificados, etc., del retablo mayor de Almenar, encargado por don Antonio del Río y de la colaboración de Jaime Cenete (escultor soriano) en el retablo de Recuerda.

Gabriel de Pinedo también tuvo la dirección de las obras de reparación de los puentes del río Duero en Soria y su jurisdicción entre 1614-1625.

De Francisco Cambero de Figueroa, su concierto con el pintor Pedro Jiménez de Santiago para hacer el retablo de Nuestra Señora del Rosario para la parroquial de Abejar (1607-1609), el retablo de Garrejo, algunas imágenes y obras de ebanistería.

Entre los artistas, de los que no se tenía ningún conocimiento y, dentro de la corriente romanista, pueden mencionarse a Miguel de Mambles, autor con Jaime Cenete y Domingo Pérez del retablo mayor de la ermita de Los Santos Nuevos de San Andrés de Soria en 1624; a Juan Moreno de Tejada, arquitecto, yerno del escultor Pedro Cicarte (hijo), en cuya colaboración trabajó en las puertas de la Concatedral de San Pedro de Soria en 1643 y en el retablo de San Millán para esta misma iglesia en 1663; y por último a Lorenzo de Pinedo, hermano de Gabriel, que hizo una reja de madera y la

imagen de un San José con el Niño para la capilla de Nuestra Señora de los Remedios de la iglesia del convento de la Merced de Soria, encargada por la Cofradía de San José en 1607.

*REALISMO BARROCO.* En las últimas décadas del siglo la tradición romanista cede paso al realismo barroco, tendencia a la que pertenecen algunos escultores sorianos documentados y conocidos como Manuel de Almazul, Domingo Romero, Francisco Martínez Villar y Félix de Arce, este último, hijo del cantero Juan de Arce, aprendiz con Francisco Martínez Villar, casado con una hija del escultor Andrés Brieva y con quien se formó Saturio Romero. Todos ellos con José López (escultor documentado por vez primera), hicieron el retablo mayor de la ermita del Santo Cristo de los Olmedillos de Velilla de la Sierra en 1693 (obra inédita).

Maestros por primera vez documentados, dentro de esta tendencia son, entre otros, el zaragozano Nicolás de Echaverri, que trabajó con el santanderino Antonio de Tagle y el vallisoletano Alonso del Manzano (autores conocidos) en el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Espino de Soria, en 1686 (obra, asimismo documentada) y el adnamantino Juan Gutiérrez de las Mateas, sobrino del escultor Pedro Cicarte (hijo) y autor del retablo mayor de la parroquial de Ledesma en 1680.

## **PINTURA Y DORADO**

Los pintores sorianos de esta época doraban retablos, estofaban y encarnaban esculturas, cultivando igualmente el óleo sobre lienzo y el temple sobre tabla con los mismos materiales y técnicas que el resto de los talleres del ámbito nacional.

Es bastante nutrida la lista de estos artistas, conocidos y desconocidos hasta el momento, pudiéndose distinguir entre ellos dos corrientes:

*MANIERISTA*, que se desarrolla en las últimas décadas del siglo XVI y primer tercio del XVII con artífices documentados como Bartolomé de Avila, cuya hija contrajo matrimonio con el pintor zaragozano Mateo Ferrer, a quien cedió todos sus trabajos en los últimos años de su vida. Pintó y doró algunos retablos, como el retablo mayor de la iglesia de la Casa Fortaleza de San Gregorio de los Medrano en 1600; otro para la iglesia de San Esteban de Soria, por encargo de doña Francisca Morales el mismo año y dos para Cirujales por las mismas fechas.

Constantino del Castillo, colaborador con el pintor Francisco Leonardo en el retablo mayor de la parroquial de Abián en 1610 y Pedro Jiménez de Santiago, que pintó y doró el retablo mayor de la iglesia de la Quiñonería en 1632 (Arranz lo atribuye a Francisco Celaya) y cedió el trabajo de los de Villar del Campo y Tajahuerce a Juan González de Salcedo.

Pintores y doradores, documentados por primera vez, que trabajan en el primer tercio del siglo XVII son, entre otros, Cristóbal de Ávila, hijo de Bartolomé, de quien no se ha conseguido documentar obra alguna y Juan Delgado que pintó y doró en 1612 un relicario para la iglesia de Villabueña.

*REALISMO BARROCO.* La corriente realista barroca se desarrolla a partir del segundo tercio del siglo XVII, aunque se siguen manteniendo valores del período anterior. La figura más destacada es el conocido pintor Martín González, influido en su estilo por Carducho y Cajés, de quien se sabe por el inventario de sus bienes, que hizo su esposa Teresa Navarro en 1678, que cultivó, además del tema religioso, el mitológico, el paisaje bodegón y el retrato. Pintó y doró, entre otros, el retablo mayor de la iglesia del Colegio de Jesuítas de Soria en 1640 (desaparecido), la caja de la imagen de San Pedro del retablo mayor de la Concatedral de esta ciudad en 1643 y el de Nuestra Señora de los Remedios para la iglesia del convento de la Merced de Soria en 1661.

A finales del siglo trabajan pintores doradores documentados por vez primera como Manuel Martínez de Estrada y Juan de las Puertas, ambos de Valladolid, en el retablo de la ermita del Carrascal de Castilfrío de la Sierra y en el de Nuestra Señora de la Paz de Cabrejas del Pinar entre 1689 y 1690; y Juan Ibáñez de Calatayud, que en 1687 pintó y doró el retablo del Santo Cristo para la iglesia de Nuestra Señora de Barnuevo de Soria, lamentablemente todos ellos desaparecidos.

## **PLATERÍA**

La platería soriana trabajó en el siglo XVII principalmente obras litúrgicas (cálices, copones, custodias, incensarios, etc.) siendo muy numerosas las inventariadas que no se ha conseguido documentar y por el contrario escasísimas las documentadas (desaparecidas en la actualidad), fechadas tan sólo en las dos primeras décadas del siglo, con algunas excepciones.

Sin embargo, se tienen noticias a lo largo de toda la centuria de otras actividades de los plateros sorianos, dedicados a negocios de carnicería, comercio de grano y ganado, préstamo, administración de los naipes, etc., y que gozaron de excelente situación económica como demuestran sus testamentos y donaciones.

Los plateros sorianos artífices de las obras documentadas se formaron en el último tercio del siglo XVI, de ahí, que continuen la herencia manirista de formas geométricas y simplicidad arquitectónica, aunque todavía abundan las figuras humanas tanto en escenas como individualmente, así lo demuestra la descripción de las mismas contenida en los protocolos notariales y el estudio de «visu» de las inventariadas, tendencia que continúa hasta muy avanzada la centuria.

La tesis aporta nuevas obras y datos biográficos de maestros plateros conocidos como Francisco de Bastida, que en 1605 hizo una manzana para la cruz procesional del convento de San Francisco de Soria.

Plateros documentados por primera vez son: Bartolomé de Alava, artífice de una caja de reliquias para un vecino de Tardelcuende en 1616 y José García, hijo de Francisco García, que hizo unas crismeras para la parroquial de Portelrubio en 1652, Bartolomé González, curador de María Yubero que casó con el pintor Constantino del Castillo, que es autor de una cruz para la iglesia de Magaña en 1601, además de Juan y Saturio Laseca, Pedro de Rodas y Esteban de Utrilla (las obras citadas no se encuentran en la actualidad).

## **BORDADO**

Los contratos de labores de bordado, exhumados en el Archivo Histórico Provincial de Soria, se refieren a indumentaria sacra (casullas, capas, pendones, mangas de cruz, etc.) y corresponden en su totalidad al primer tercio del siglo XVII, realizados por bordadores que trabajan en Soria y su tierra desde fines del siglo XVI, unos ya conocidos como Urrizola y Guevara y otros por primera vez documentados, como Mateo de Laya, que en 1602 hizo un pendón para la Cofradía de Nuestra Señora de los Remedios de la Quiñonería; y Bartolomé Sánchez Medrano artífice de una capa y una casulla para la parroquial de Velilla de la Sierra en 1629, entre otros.

La descripción de las labores contenida en los contratos responde más a las características del bordado del siglo XVI que a las barrocas del XVII, porque, en efecto, en las prendas sorianas predomina la imaginería compartimentada en edículos y capillejas.

## **ARTES DEL METAL**

Por último, trabajan en Soria y su tierra un gran número de arcabuceros, herreros, cerrajeros, etc., de cuyas obras apenas se tienen noticias, únicamente las rejas que en 1606 hizo el arcabucero Pedro Palacios, artífice ya documentado, para los balcones de la casa que en Agreda tenía el señor de Velamazán y los herrajes que realizó el cerrajero Marcos Blasco para las puertas de la Concatedral de Soria en 1643.

Son también numerosos los maestros de fundir campanas documentado por primera vez con sus obras, procedentes en su mayoría de la montaña santanderina como Diego del Mazo y Juan Alonso Viadero, que en 1618 fundieron la campana grande de la iglesia de Nuestra Señora la Mayor de Soria. De Madrid procede Diego de Barcia que fundió la campana grande de la Concatedral de esta ciudad en 1666.

## *Obra gráfica japonesa de los períodos de Edo y Meiji en los Museos y colecciones públicas de Barcelona*

22 de septiembre de 1987 (Dr. Torralba)

Las conclusiones a las que hemos llegado en nuestra Tesis Doctoral, leída en septiembre de 1987, son las siguientes:

a) de la colección:

- 1) El hecho de que la cantidad total de obra conservada en las colecciones catalogadas ascienda a unas 450 obras, confiere a esta colección la suficiente importancia para no ignorarla.
- 2) La formación de las diferentes colecciones denota una enorme vinculación entre el mundo artístico catalán, desde el modernismo hasta nuestros días, y el ukiyo-e. La Exposición Universal de Barcelona de 1888 fue clave para la introducción del japonismo en la Ciudad Condal; influencia que se extendió a niveles más populares gracias al establecimiento de diversas tiendas y negocios de importación de objetos orientales. Sin embargo, es necesario hacer notar que la influencia del arte japonés es un tanto limitada en estos artistas, quienes no llegan a reflejar en su obra una influencia como la que se percibe en la obra de Claude Monet o de James McNeill Whistler, incluso en la obra de Theodore Wores se percibe más claramente esta influencia. En cualquier caso, esta influencia japonista conecta a los artistas catalanes con las mismas tendencias artísticas que había durante esos años, y en años anteriores, en el arte europeo.
- 3) París supone una vía de penetración del japonismo en Europa, y, en el caso de la formación de la mayor parte de estas colecciones, también supone un punto de contacto entre los artistas catalanes y el arte japonés del ukiyo-e.

- 4) El aspecto negativo lo constituye tardíamente a la moda del japonismo, que se refleja en las colecciones por la abundancia de estampas y libros publicados en el último período del ukiyo-e, datados hacia la mitad de los años 1850 y posteriores.
- 5) Por lo que se refiere a los libros, esta tendencia es mucho más acusada, por cuanto la datación se aproxima más al tercer cuarto del siglo XIX.

b) de los artistas:

- 6) Como ya hemos indicado en el punto 4 de estas conclusiones, en las colecciones catalogadas predomina la obra de los artistas del último período del ukiyo-e, conocido como «los decadentes», y los artistas del período Meiji. Entre ellos destaca Utagawa Kunisada, de quien se conservan 79 estampas, lo que supone el 29,92% del total de la obra, frente al 12,12% de la obra que pertenece a Eizan y el 10,60% de Eisen, los tres artistas con mayor cantidad de obras conservadas. La obra conservada de estos tres artistas constituye el 52,64% del total.

En el caso de los libros se perciben notables variaciones. Por lo que se refiere a los artistas, la mayor cantidad de obra conservada pertenece a Hokusai, representando el 8,79% del total, pero, la obra anónima o sin identificar constituye, aproximadamente, el 50% del total.

- 7) Es interesante constatar que la obra conservada en las colecciones estudiadas en nuestra Tesis Doctoral representan un arco temporal que abarca desde Shunshō hasta Toshikata, prácticamente el propio desarrollo cronológico del ukiyo-e.

c) de la catalogación:

- 8) Hemos intentado clasificar todas las obras con el correspondiente nombre del autor, trabajo que en buena medida hemos conseguido con las estampas, aunque no con los libros. En parte se debe al hecho de que una parte importante de los libros corresponde a unas fechas en las que ya se había pasado la moda del ukiyo-e, incluso, se tenía una consideración negativa de este arte, por lo que es comprensible que no se firmasen esos libros.

Hemos revisado completamente la catalogación realizada en nuestra Tesis de Licenciatura y hemos tenido en cuenta las fichas y catálogos de los museos en los que se hacía referencia a estas obras.

- 9) Finalmente, hemos intentado identificar el mayor número de datos de cada estampa o libros, de forma que se completase un estudio lo más amplio posible.