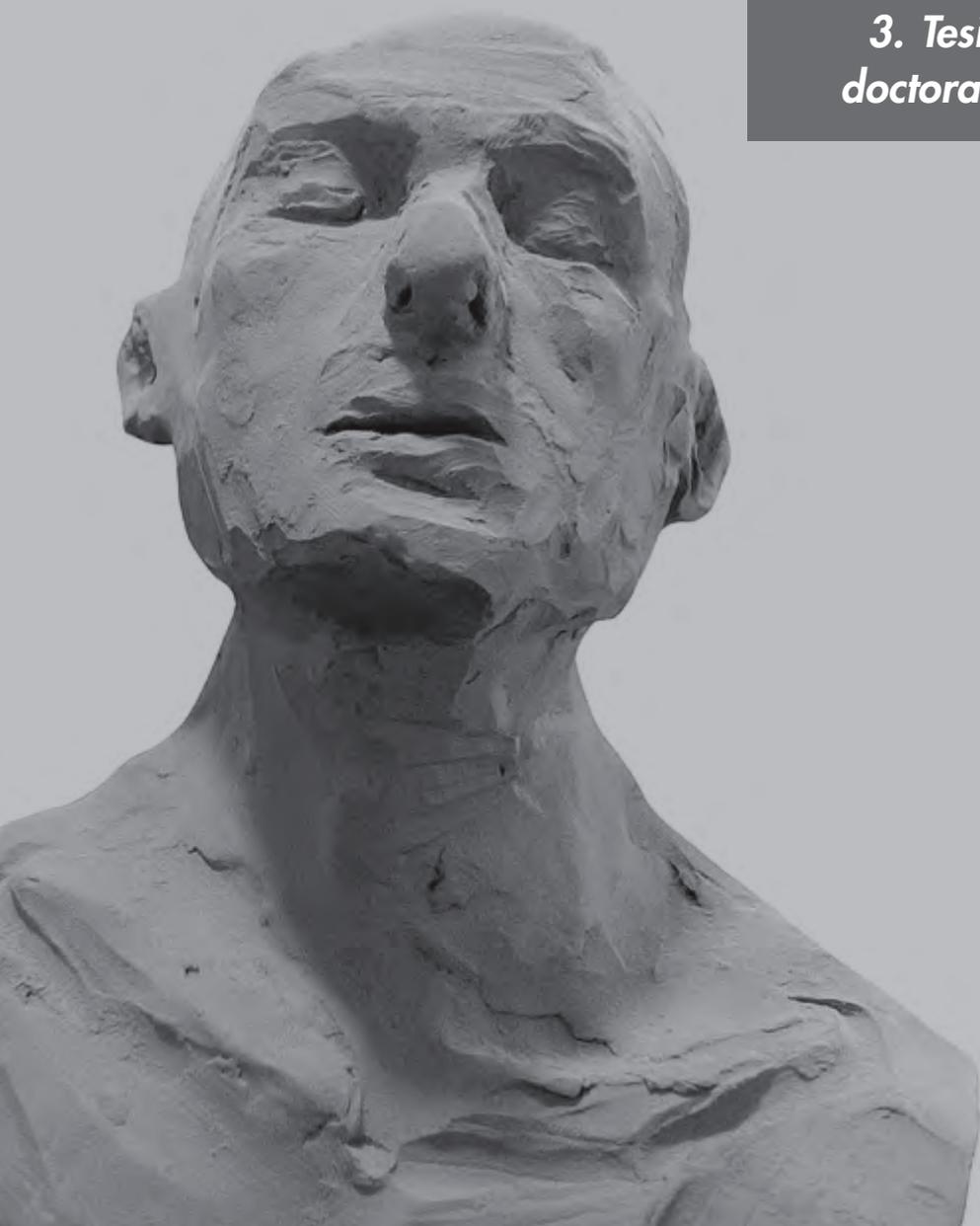


**3. Tesis
doctorales**



REBECA CARRETERO CALVO

**ARTE Y ARQUITECTURA CONVENTUAL EN LA TARAZONA
DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII**

Noviembre de 2011 (Director: Dr. Jesús Criado Mainar)

Miembros del Tribunal:

Presidente: *Dra. M^a Isabel Álvaro Zamora (Universidad de Zaragoza).*

Secretaria: *Dra. Elena Barlés Báguena (Universidad de Zaragoza).*

Vocales: *Dr. Alfredo J. Morales (Universidad de Sevilla),*

Dr. José Javier Azanza López (Universidad de Navarra) y

Dr. Aurelio A. Barrón García (Universidad de Cantabria).

La presente tesis doctoral, realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, tiene como objetivo principal el estudio de las manifestaciones artísticas de los conventos turiasonenses erigidos en la Contrarreforma. Aunque las fundaciones conventuales de Tarazona fueron ocho, sólo cinco han sido objeto de este trabajo de investigación. Ha sido la celebración del Concilio de Trento (1545-1563) la que ha fijado el marco temporal de este estudio, porque sus sesiones supusieron cambios de primer orden en la Iglesia Católica, que, lógicamente, también influyeron en el clero regular. Los preceptos tridentinos llegaron a la ciudad de Tarazona el 28 de octubre de 1564 y a partir de entonces se iniciaría la adecuación de los templos a las nuevas exigencias litúrgicas. Estas exigencias se basaban, sobre todo, en el refuerzo del culto a la Eucaristía y en la veneración de los santos y el culto a sus reliquias. Sin embargo, aunque las reuniones del Concilio no se ocuparon directamente del problema de la arquitectura, la renovación de la tipología eclesial sería llevada a cabo por las órdenes religiosas emanadas directa o indirectamente de él. Estas disposiciones no iban a surtir un efecto pleno hasta las primeras décadas del siglo XVII.

Ésta es la razón por la que han quedado excluidos de esta investigación tres conventos turiasonenses; en primer lugar, los dos establecimientos mendicantes medievales de Tarazona: el de San Francisco de Asís —instalado hacia 1270— y el de Nuestra Señora de la Merced —de 1300—, que, además, ya cuentan con sus correspondientes estudios histórico-artísticos; y, en segundo lugar y en aplicación de ese mismo criterio, tampoco se ha abordado el estudio del convento de la Concepción de Nuestra Señora, erigido en 1546, es decir, en los inicios de Trento.

Desde 1591 y hasta 1680 fueron tres de las órdenes religiosas reformadas o creadas tras el Concilio tridentino las que se asentaron en Tarazona: concretamente la Orden Capuchina, la Compañía de Jesús y la Orden del Carmelo descalzo, con dos clausuras y un convento masculino. Desde un punto de vista eminentemente artístico, serían ellas las encargadas de imponer en la ciudad el nuevo lenguaje arquitectónico clasicista que, emanado del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, se irradió al resto del país gracias a los creadores del foco vallisoletano. Estos cinco cenobios constituyeron auténticos núcleos de acumulación de obras de arte, pero, debido a los cambios religiosos y sociales del siglo XIX —entre los

que hay que destacar los distintos movimientos desamortizadores para los conventos masculinos— o, en los años finales del siglo XX, al irremediable envejecimiento de sus comunidades y la falta de profesiones para los femeninos, dejaron de serlo. Esta situación ha conllevado la pérdida de una parte de su patrimonio artístico o, en el mejor de los casos, su dispersión y alejamiento del entorno para el que fue creado. Por todo ello, este estudio propone la reconstrucción y el análisis de una parte sustancial del patrimonio cultural de una ciudad que, a diferencia de lo que ocurrió en poblaciones de la propia comunidad aragonesa como Calatayud, Teruel o incluso Zaragoza, ha logrado mantener hasta la actualidad la práctica totalidad de sus edificios conventuales.

La metodología de trabajo empleada en esta investigación ha incidido en cuatro aspectos fundamentales: la elaboración de un meticuloso estado de la cuestión de cada conjunto, el desarrollo de un exhaustivo trabajo de archivo, la labor de campo y el estudio histórico-artístico propiamente dicho.

En primer lugar, la elaboración del estado de la cuestión certificó que poco era lo que hasta el momento se conocía del arte y la arquitectura conventuales turiasonenses de los siglos del Barroco. La historia de la diócesis redactada por el benedictino Fr. Gregorio Argaiz y publicada en Madrid en 1675 o la de la ciudad de Tarazona del canónigo José María Sanz Artibucilla, impresa en dos tomos entre 1929 y 1930, constituían prácticamente las únicas fuentes bibliográficas acerca de este tema. A ellas se deben sumar un estudio acerca de la fundación y la labor docente del colegio de la Compañía de Jesús de las historiadoras María Teresa e Isabel Ainaga Andrés (1994) y un acercamiento a su patrimonio arquitectónico y artístico incluido en un volumen más amplio sobre los bienes propiedad de la Diputación Provincial de Zaragoza a cargo de José Ignacio Calvo Ruata (1991). La última publicación relevante fue el inventario artístico del Partido Judicial de Tarazona que, dirigido por la profesora Begoña Arrúe Ugarte y editado por el Ministerio de Cultura en 1991, reúne el listado de las obras de arte que custodiaban todos los edificios de importancia de la comarca, en el que se contemplan asimismo todos los conventos de la ciudad y se refleja su estado a comienzos de la década de 1980, momento en el que se desarrolló el trabajo de campo reseñado, así como su situación en ellos.

El segundo paso consistió en el trabajo de archivo. En primer lugar, se realizó el vaciado exhaustivo de los fondos de los siglos XVII y XVIII custodiados en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona. Se revisaron las diferentes secciones del Archivo Diocesano de Tarazona y las actas concejiles del Archivo Municipal de Tarazona, además de la documentación sobre las remodelaciones y transformaciones de los edificios conventuales que en él se conserva. La consulta de los archivos de cada comunidad religiosa estudiada aportó datos preciosos e imprescindibles para trazar la historia de las fundaciones y de su patrimonio. Asimismo, la visita al Archivum Historicum Societatis Iesu Cataloniae de Barcelona y al Archivo de la Real Academia de la Historia de Madrid proporcionó datos de interés en el estudio del enclave jesuítico turiasonense. Sin embargo, la documentación generada por el convento de capuchinos, como el propio edificio, no ha llegado a nuestros días. Esta pérdida se pudo paliar, en cierto modo, con la

consulta del Archivo Histórico Provincial de Capuchinos de Pamplona. En cambio, los archivos de los conventos de carmelitas descalzas de Santa Ana y de San Joaquín continúan a día de hoy en manos de las religiosas, prácticamente intactos. La consulta del primero se pudo efectuar todavía en Tarazona, es decir, cuando las monjas no se habían trasladado aún a Alquerías del Niño Perdido (Castellón) con todo el patrimonio del convento. Al inicio de esta investigación, el archivo del segundo ya se encontraba instalado en la clausura de la misma Orden de San José de Zaragoza junto con el resto de bienes del cenobio. También en la capital aragonesa, en el archivo del convento de carmelitas descalzos de San José, se custodian un buen número de documentos procedentes del extinto cenobio masculino de Santa Teresa de Jesús de Tarazona. Sólo en dos ocasiones se pudo acceder al Archivo de la Catedral de Tarazona debido a las obras de restauración en curso en el templo. Por su parte, la visita al Archivo Municipal de Tudela (Navarra) resultó muy productiva, así como a la Biblioteca Pública del Estado de Huesca y a la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza. También se acudió al Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, al Histórico Provincial de Zaragoza y al Histórico Nacional de Madrid, que proporcionaron noticias puntuales pero de sumo interés para perfilar la historia de los conventos barrocos de Tarazona.

El siguiente paso de la metodología de trabajo aplicada a esta investigación consistió en la labor de campo: en primer lugar, se procedió a la visita reiterada de los edificios estudiados. Después, se localizaron planimetrías de todos los cenobios, tanto en las instituciones de las que dependen o dependieron, como en los despachos de los arquitectos que los rehabilitaron. Al mismo tiempo, se llevó a cabo una labor de inventario y catalogación de los bienes muebles de cada edificio que serviría de punto de partida para el desarrollo del estudio histórico-artístico.

El cuarto y último paso consistió en el estudio histórico-artístico propiamente dicho de los conventos turiasonenses de los siglos XVII y XVIII. Una vez analizados los datos obtenidos gracias a las labores previas de archivo y de campo ya comentadas, a las que se debe añadir la búsqueda y consulta de bibliografía relacionada con el tema de estudio y que se efectuó de forma paralela, se comenzó la labor de redacción.

Como resultado de este proceso se alcanzaron unas conclusiones, que se enuncian a continuación. El Concilio de Trento marcó un antes y un después en los intereses de la Iglesia y del Estado en todos los países católicos de Europa. El arte en general y la arquitectura en particular se convirtieron entonces en un reflejo fiel de la problemática de su época, en la que primaba la austeridad y la simplicidad, rompiendo con las características de la etapa inmediatamente anterior. De esta manera, el clasicismo pasó a constituir la verdadera regla arquitectónica de la expresión de la religiosidad contrarreformista, orientada desde el monasterio de San Lorenzo de El Escorial. El clasicismo se desarrollaría en primer lugar en Castilla a partir de 1575, y no irrumpirá en tierras aragonesas hasta la década de 1590 con el establecimiento de las órdenes religiosas de la Contrarreforma, especialmente los franciscanos mínimos, los carmelitas descalzos y los capuchinos, dentro del programa de fomento de las fundaciones colegiales, a lo que los diferentes obispos de las diócesis de Aragón se prestaron con rápida eficacia. En

la diócesis de Tarazona el obispo Pedro Cerbuna (1585-1597) y, sobre todo, Fr. Diego de Yepes (1599-1613) fueron los más fieles seguidores de los postulados de la Contrarreforma, perfectamente plasmados en el arte y la arquitectura de su tiempo. Estos prelados concertaron la realización de sus edificios, por un lado, con una nutrida nómina de arquitectos y maestros de obras seculares, y por otro con religiosos, sobre todo para diseñar los conventos de capuchinos y de carmelitas descalzos, así como el colegio de la Compañía de Jesús, órdenes que contaban con sus propios tracistas.

En el primer caso, el trabajo de investigación realizado llevó a concluir que la introducción de la arquitectura clasicista en la diócesis de Tarazona llegó de la mano de la Orden del Carmen descalzo y que tuvo a su primer artífice en el maestro de obras tudelano Juan González de Apaolaza (1562, doc. 1588-1625). Esto significa que en este territorio aragonés el clasicismo se aplicó por primera vez en los edificios conventuales de una de las órdenes mendicantes de la Contrarreforma como es la del Carmelo descalzo, concretamente en el convento de carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona (1601-1608) y en el de carmelitas descalzos de San José de Tudela (1603-1607), así como en la ampliación de la iglesia parroquial de El Buste materializada entre 1607 y 1608 por este mismo artífice en tiempos del obispo Fr. Diego de Yepes.

En el segundo caso, los cinco conventos turiasonenses objeto de este estudio, pertenecientes a tres órdenes distintas —Compañía de Jesús, Capuchina y Carmelo descalzo—, fueron diseñados por sus propios arquitectos tracistas. La Compañía de Jesús, aunque se instalaría en suelo turiasonense antes que el resto, levantaría su colegio en varias fases sin un aparente esquema rector que, además, no pudo ser concluido. No obstante, su iglesia sí se construyó según una traza fechada en 1639 que, como establecía esta religión, fue enviada a Roma para que la aprobara el Prepósito General Mutio Vitelleschi (1615-1645). El General estaba asistido en esta labor por un consiliario de edificios que en ese momento recaía en el matemático, astrónomo y arquitecto Orazio Grassi (1583-1654). Aunque la documentación localizada no nos ha permitido corroborarlo, es probable que Grassi cuanto menos revisara las trazas de este templo. Por su parte, fue el capuchino Fr. Querubín de Nápoles (doc. 1578-1605, † 1605), lego y considerado el primer arquitecto capuchino de las Provincias de Cataluña y Aragón, quien diseñó el convento que su Orden estableció en Tarazona en el año 1599, que conocemos a través de fotografías, planos y dibujos conservados y datados en la primera mitad del siglo XX.

La Orden del Carmen descalzo fundó tres establecimientos religiosos en la ciudad del Queiles, dos de mujeres y uno de hombres, cuyos orígenes están totalmente imbricados. El libro del Cabreo Viejo del convento femenino de Santa Ana menciona la presencia del arquitecto carmelita descalzo Fr. Jerónimo de la Madre de Dios (doc. 1598-1620) en Tarazona, lo que apunta a que debió ser él quien diseñara el complejo y redactara el condicionado anexo a su capitulación. Para la clausura de San Joaquín y aunque su documentación no resulta tan clarificadora a este respecto como la anterior, es más que probable que fuera trazado por Fr. Nicolás de la Purificación (doc. 1631-1651). Tampoco la documentación exhumada acerca del cenobio de Santa Teresa de Jesús de Tarazona, el más tardío asenta-

miento religioso de la ciudad, revela quién fue el arquitecto-tracista carmelitano encargado de diseñarlo. Sin embargo, resulta verosímil pensar que fuera diseñado por Fr. José de la Concepción (1626-1689), uno de los más reputados arquitectos de la Orden.

La disposición en planta de los edificios conventuales estudiados ha estado condicionada por las características del solar y la existencia de construcciones anteriores, sobre todo en el convento de San Joaquín y en el colegio de San Vicente mártir. En ambos casos, las comunidades se vieron obligadas a asentarse en edificios particulares preexistentes que determinaron en gran medida el desarrollo de su planimetría. Asimismo, en estas dos fábricas se pueden delimitar aún hoy con bastante precisión la propiedad que perteneció a Mariana de Mur, en la clausura carmelitana, y a Hernando Cunchillos, en el enclave jesuítico. Con independencia de este hecho, las plantas de todos los conventos analizados siguen los presupuestos de la arquitectura monacal occidental acomodada a las necesidades de las órdenes religiosas a las que pertenecen y, además, se sirven del lenguaje arquitectónico clasicista que todas ellas contribuyeron a difundir y enriquecer. Sus templos son en todos los casos, con la excepción de la iglesia de los capuchinos que no presentaba crucero, de planta longitudinal de cruz latina de mayores o menores dimensiones y testero recto. Los de los conventos de carmelitas descalzos y de los jesuitas se inscriben en un rectángulo y poseen capillas intercomunicadas entre los contrafuertes. Este modelo planimétrico fue codificado por Rodrigo Gil de Hontañón en su obra escrita y llevado a la realidad por él mismo en la colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid) en 1572. La planta de Villagarcía se establecerá como el prototipo de la arquitectura clasicista que se irradiará desde tierras vallisoletanas hacia el resto de la Península durante la primera mitad del siglo XVII, no sólo en fábricas conventuales sino también en parroquiales. No obstante, esta solución tipológica seguirá empleándose como seña de identidad en edificios levantados en pleno siglo XVIII como la iglesia del convento de Santa Teresa de Jesús de Tarazona.

En cuanto a los alzados interiores de los templos, se ha de destacar que el muro es el elemento fundamental y que su tratamiento es muy simple, ya que siempre es recto y nunca curvo u ondulado. La pilastra es el tipo de soporte predominante. Pese a que todos los templos conventuales turiasonenses cuentan con una sola nave, se deben diferenciar dos tipos de alzados: el de las iglesias que poseen capillas entre los contrafuertes, es decir, las de los jesuitas y los carmelitas descalzos; y el de las iglesias sin capillas, para las clausuras carmelitanas.

Asimismo, todos los templos conventuales turiasonenses están abovedados. Las bóvedas de cañón con lunetos cubren las iglesias objeto de este estudio tanto en cada uno de los tramos de sus naves como en los brazos del crucero y la cabecera, así como las crujías de sus claustros, aunque con excepciones puntuales en las que se utiliza la bóveda de arista. Por otro lado, las dos plantas del claustro del cenobio de Santa Ana y la segunda del de San Joaquín todavía se techan con vigas de madera y bovedillas de revoltón. Junto a la bóveda de cañón con lunetos, el elemento de cubrición más empleado en la arquitectura conventual turiasonense de los siglos XVII y XVIII es la media naranja destinada a cubrir el espacio central

del crucero en las plantas longitudinales y a rematar espacios centralizados como capillas. Las encrucijadas de las iglesias carmelitanas de esta ciudad carecen de tambor y de linterna y presentan únicamente un casquete semiesférico ciego que se eleva sobre pechinas, solución que tan sólo genera espacio y no constituye un foco de iluminación.

En el exterior, la fachada es uno de los elementos de mayor importancia expresiva de todo el edificio. Sin embargo, los dos templos más antiguos de los aquí estudiados —el del convento de capuchinos de San José y el de las carmelitas descalzas de Santa Ana— no cumplen esta premisa, pues el primero contaba con un hastial rectangular, sencillo, libre de ornato y rematado por una cubierta a dos aguas y el de Santa Ana es un convento de los denominados «con ausencia de fachada». La primera fachada turiasonense que se caracteriza por la sencillez y cuyo ornato se consigue a partir de la combinación de elementos decorativos arquitectónicos clasicistas es la de la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Merced, levantada entre 1629 y 1639 por Jerónimo Baquero y Juan Ranzón. El segundo edificio turiasonense provisto de una fachada en sintonía con los presupuestos clasicistas es la iglesia del convento de San Joaquín, erigida por Pascual Ranzón entre 1649 y 1652. Por su parte, la fachada de la iglesia de Santa Teresa de Jesús, la última fundación conventual turiasonense, combina a la perfección la solución del hastial del cenobio de la Encarnación de Madrid, de influjo palladiano, con la fórmula italiana de ascendencia vigolesca de aletones para unir la calle central con las laterales que ya se aplicó en la colegiata de Villagarcía de Campos. Por último, la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús de Tarazona también nació sin fachada; únicamente una pequeña portada dispuesta en el exterior del lado del Evangelio, cumpliría la función de acceso directo al templo hasta que en 1735 fue cegada. Hacia 1754 se concluiría el hastial de perfil mixtilíneo que ha llegado a nuestros días, que debió levantar el hermano José Galbán.

En cuanto al arte mueble de los conventos turiasonenses, en primer lugar hay que destacar que todos ellos, con la salvedad del cenobio capuchino del que desconocemos todo sobre su mobiliario litúrgico, se sirvieron en un primer momento de pinturas de apreciables dimensiones como piezas de altar. Éstas presidieron sus templos provisionales y, afortunadamente, han llegado a la actualidad. La pintura que decoraría el altar de la iglesia primitiva del colegio jesuítico de Tarazona es una tela, con algunas deficiencias de conservación, que representa a San Vicente mártir. Sus características la aproximan a la obra del pintor natural de Pamplona afincado en Tudela Juan de Lumbier (act. 1578-1626, †1626) y su datación debe fijarse en los primeros años del siglo XVII. Entre diciembre de 1600 y julio de 1601 Fr. Diego de Yepes encargó al pintor Cristóbal de Vera que ejecutara una pintura con la representación de una *sacra conversazione* a la italiana en la que aparecieran Santa Ana, la Virgen con el Niño, San Juanito, San Joaquín, San José, Santa Teresa de Jesús y Santa Gertrudis para la iglesia provisional. El mismo pintor realizó una segunda versión para el presbiterio de la nueva iglesia concluida en 1603, de mayores dimensiones que el anterior y de formato vertical. El turiasonense Gil Ximénez Maza (doc. 1598-1649, † 1649) fue el artífice de la pintura que ornó el altar del templo primitivo del convento de San Joaquín que se conserva en la ac-

tualidad en el convento de carmelitas descalzas de San José de Zaragoza. En ella aparecen representados *San Joaquín con la Virgen, Santa Ana, San José, San Atilano y Santa Teresa de Jesús*. En último lugar, el también turiasonense Francisco Leonardo de Argensola (1592-1673) fue el encargado de llevar a cabo el gran lienzo con la representación de la *Imposición del manto y el collar a Santa Teresa de Jesús por San José y la Virgen* para presidir la estancia que a partir de 1650 cumplía las veces de iglesia del convento masculino provisional que la Orden del Carmelo descalzo mantuvo en la localidad de Novallas hasta que, tres décadas más tarde y tras un tedioso litigio, consiguió establecerse en la ciudad del Queiles.

Aunque el orden cronológico de fundación de las instituciones religiosas estudiadas comienza por el colegio de la Compañía de Jesús (1591) y prosigue por el de capuchinos (1599), carmelitas descalzas de Santa Ana (1599), carmelitas descalzas de San Joaquín (1632) y carmelitas descalzos de Santa Teresa de Jesús (1680), sus retablos mayores fueron o bien contruidos o bien renovados por completo en fechas muy posteriores al establecimiento de las casas. El presbiterio de la iglesia del antiguo colegio de la Compañía de Jesús está ocupado por el que hasta 1723-1725 sirvió en la capilla mayor del templo jesuítico de Zaragoza, como ya demostró el Dr. Jesús Criado. El de las carmelitas descalzas de Santa Ana es fruto de la renovación de todo el mobiliario litúrgico que las religiosas llevaron a cabo en los años finales del siglo XVII y a mediados del XVIII. El de la iglesia de San Joaquín fue contratado por el mazonero Juan Pérez de Huesca en 1669, mientras que el retablo mayor, así como el resto de muebles del templo, de la iglesia del convento de carmelitas descalzos de Santa Teresa de Jesús comenzaron a confeccionarse a partir de la década de 1730, tras la conclusión del edificio. En varios de ellos participó el escultor zaragozano, hasta ahora prácticamente desconocido, Francisco de Messa. Para las capillas y los brazos del transepto se confeccionaron retablos de menores dimensiones que en las iglesias de los conventos masculinos manifestaban tanto la piedad de sus patronos como la nobleza del linaje familiar, más aún en una época como la del Barroco en la que la artificiosidad y la ostentación fueron características frecuentes. Casi todos ellos fueron levantados en la segunda mitad del siglo XVIII siguiendo el lenguaje rococó.

Asimismo, imbuidos por las recomendaciones del Concilio de Trento de propiciar el uso de las representaciones artísticas para mover a la devoción y aumentar la piedad de la feligresía, las órdenes religiosas fomentarían el encargo de multitud de representaciones artísticas de los santos propios de cada religión destinadas para el consumo interno de los regulares que todavía se conservan y que se estudian en este trabajo. Además de estas devociones creadas y popularizadas por y para las distintas órdenes religiosas, los conventos fueron, a lo largo de su historia, objeto de abundantes donaciones de pinturas y esculturas que, sobre todo en el caso de los femeninos, han llegado casi intactas a nuestros días. El legado artístico del obispo Fr. Diego de Yepes, fundador del convento de Santa Ana, constituye la colección de piezas más interesante de la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII de entre las que llegaron a albergar estos edificios turiasonenses. La mayor parte de estas obras de arte exhiben las devociones más personales del propio prelado —entre las que destacan la de Santa Gertrudis o la de Santa Teresa de

Jesús—, así como reproducciones de pinturas propiedad del monarca Felipe II de quien llegó a ser confesor —como el *San Jerónimo* de Tiziano del monasterio de El Escorial del que Fr. Diego fue prior— o de artistas italianos —como Sebastiano del Piombo o Bernardino Luini—, que se han analizado en profundidad.

M^a CARMEN RODRÍGUEZ BERBEL

**PABLO SERRANO. UNA NUEVA FIGURACIÓN.
UN NUEVO HUMANISMO**

Mayo de 2011 (Director: Dr. D. José Luis Pano Gracia)

Miembros del Tribunal:

Presidente: *Dr. Gonzalo Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza).*
 Secretaria: *Dra. Concepción Lomba Serrano (Universidad de Zaragoza).*
 Vocales: *Dra. M.^a Soledad Álvarez Martínez (Universidad de Oviedo),*
Dr. Pablo Ramírez Pérez (Universidad Politécnica de Valencia) y
Dr. Moisés Bazán de Huerta (Universidad de Extremadura).

La tesis que presentamos tiene como objetivo fundamental el estudio monográfico de la obra escultórica de Pablo Serrano (Crivillén, Teruel, 1908 - Madrid 1985), tomando como punto de referencia básica las cartas, manuscritos y documentos que se conservan sobre su producción escultórica, principalmente en el Museo Pablo Serrano de la ciudad de Zaragoza (actual Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano). A partir de esta base informativa y documental nos hemos adentrado en el conocimiento de la obra de este escultor universal con el fin de clarificar sus planteamientos y pretensiones estéticas, a la vez que hemos tratado de precisar el lugar que ocupa en el contexto de la escultura española del siglo XX. Igualmente, tenemos que señalar que, por meras razones de espacio, hemos ceñido el área de nuestro estudio al apartado de la obra escultórica propiamente dicha, dejando al margen su obra en papel, como son dibujos o grabados, que reservamos para estudios futuros, pues somos conscientes de la relevancia que también presentan.

El punto de partida para la realización de esta tesis ha consistido en la consulta de los documentos personales del autor, que ha tenido lugar en el Museo Pablo Serrano, donde su directora, D.^a M.^a Luisa Cancela, y el resto de su equipo, nos han dado toda clase de facilidades para que pudiéramos tener acceso a la correspondencia personal del artista, así como a los fondos de su biblioteca personal. De ese modo hemos podido analizar, por una parte, las revistas que el escultor guardaba y que fueron entregadas al Museo con motivo de la creación de la Fundación Pablo Serrano, siendo importante destacar que en muchas de ellas hay anotaciones manuscritas del artista en las que resalta los artículos que le interesaban o incluso

en las que hace comentarios sobre sus propias obras, por lo que constituyen una guía esencial para conocer su pensamiento, sus inquietudes plásticas o los temas que en cada momento le preocupaban. Pero, por otra parte, hemos consultado toda la correspondencia personal que se guarda en el archivo de dicho Museo. Se trata de los borradores de las cartas escritas de su puño y letra, al margen de las que también fue recibiendo entre los años 1957 y 1985, con la particularidad y el interés documental de que son unos textos que se encuentran inéditos en su gran mayoría. Casi todas estas cartas tienen relación con su actividad profesional, y aunque en algunas de ellas interviene el factor personal (si el cliente era amigo), son también de sumo interés porque en ellas suele exponer su pensamiento sobre temas relacionados con el arte, la sociedad y sus planteamientos artísticos. De hecho hay numerosas referencias a sus obras, dicese la manera de llevarlas a cabo o de cómo se documenta para su ejecución, pero hay también hay alusiones acerca de cómo explica su trabajo a los comitentes de la obra, e incluso comentarios más personales en los que nos muestra no sólo su gran profesionalidad sino también su talento humano.

En cuanto a las fuentes bibliográficas sobre el escultor, hemos de destacar la existencia de tres monografías que son ineludibles para conocer su biografía y su trayectoria profesional. Estas publicaciones son las siguientes:

- *La escultura de Pablo Serrano* (1977), de Eduardo Westerdahl,
- *Pablo Serrano. Vida y obra* (1986), de Rafael Ordóñez,
- *Pablo Serrano, escultor del hombre* (1989), de Manuel García Guatas;

si bien, y por lo que respecta al análisis historiográfico de la bibliografía y publicaciones que ha generado la vida y obra de Pablo Serrano, hay que citar otros dos estudios que son fundamentales y que pertenecen a Rafael Ordóñez y a Gonzalo M. Borrás. Dos autores que publicaron sus conclusiones en sendos artículos: “Esquema para una bio-bibliografía de Pablo Serrano”, publicado por Rafael Ordóñez en la revista *Andalán* (1986), y “Pablo Serrano, una década crítica”, publicado por Gonzalo M. Borrás en la revista *Turia* (1995).

Después del estudio del profesor Borrás y hasta el momento presente sólo se han publicado los catálogos de las exposiciones, individuales o colectivas, que se han ido realizando sobre la figura de Pablo Serrano. Pero los textos editados en estos catálogos no aportan novedades a lo escrito hasta 1995, ya que consisten o bien en una reseña de su biografía o bien vuelven a retomar los textos que ya habían sido publicados con motivo de sus primeras exposiciones.

También tenemos que señalar una diferencia que consideramos importante. Mientras que durante la vida de Pablo Serrano se publicaron muchas noticias en periódicos y revistas, después de su muerte hay una disminución sensible del tratamiento que se da a su obra, lo que avala la afirmación que hace Gonzalo Borrás en su artículo de que la presencia física de Pablo fue fundamental para la promoción de su producción artística.

Lo mismo ocurre con el tratamiento que se da a este escultor en los textos generalistas de Historia del Arte. Como ejemplo podemos citar otras dos obras: el texto de José Pedro Argul, de 1958, que hace una referencia significativa y una valoración muy positiva del quehacer de Pablo Serrano durante los años de su es-

tancia en Uruguay, y el volumen de la enciclopedia *Summa Artis* (1994), dedicado a la escultura del siglo XX en España, en el que la referencia a Pablo Serrano es ya mínima.

Es evidente, pues, que los textos que se han ido publicando una vez establecido en España, y sobre todo después de su muerte, no le han dedicado la suficiente atención, lo que repercute en la referencia que se hace a su figura en los libros de texto que manejan los estudiantes, ya que se redactan teniendo en cuenta esas obras generales. Todo ello da como resultado el escaso conocimiento que se tiene de este escultor entre las generaciones más jóvenes.

Por nuestra parte, hemos recopilado todo los datos que sobre Pablo Serrano han aparecido en todo tipo de obras: generales, específicas, catálogos, artículos de revistas, etc. Pero además de la información extraída de estas aportaciones bibliográficas, se ha sumado el trabajo de campo llevado a cabo mediante la observación directa de las obras escultóricas en ciudades y museos, procediendo a su oportuna catalogación, siendo este un proceso que se ha completado con la toma de fotografías y con la consulta de distintos archivos municipales, históricos y privados.

Para presentar el resultado de la investigación, la presente tesis se ha estructurado en los siguientes apartados:

1. Una síntesis de la biografía y de la trayectoria profesional de Pablo Serrano, en la que se destaca el hecho de que durante su vida gozó del reconocimiento de la crítica y se le otorgaron numerosos premios, tanto en Uruguay, donde entre 1939 y 1955 fue galardonado en doce ocasiones, como en España, en donde el primer acto profesional en el que intervino fue su participación en la III Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Barcelona ese mismo año de 1955 y en la que representaba a Uruguay. En ella obtuvo el Gran Premio de Escultura conjuntamente con Ángel Ferrant. Ya instalado en nuestro país se le otorgaron numerosos premios, y a modo de ejemplo se citan algunos de los concedidos en Aragón: en 1967, recibió el Premio San Jorge, concedido por la Diputación Provincial de Zaragoza; en 1972 fue nombrado Hijo Predilecto con Medalla de Oro por la Diputación Provincial de Teruel; en el año 1975 recibió el Premio Batallador y el nombramiento como Académico de Honor de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza; en 1976 fue nombrado por el Ayuntamiento de Zaragoza Hijo Adoptivo de la ciudad; en 1980 se le concedió la Medalla de Oro de Bellas Artes de la ciudad de Zaragoza; en 1983 la Universidad de Zaragoza le nombra Doctor Honoris Causa; en 1984 se le concede el Premio Aragón a las Artes, y por último, un mes después de su muerte, el 23 de diciembre, se publica en el BOA la concesión de la Medalla "Juan de Lanuza" a título póstumo. También fuera de Aragón se le reconoció su labor: en 1980 fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en el año 1982 se le concedió el Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Fuera de nuestro país recibió honores como el de ser nombrado Caballero de las Artes y las Letras por el Ministerio de Cultura de Francia, y Miembro de la Real Academia de Flandes.

2. A continuación se hace una aproximación a la época en la que vivió y trabajó Pablo Serrano, haciendo referencia a la situación artística de los países en los que llevó a cabo su actividad escultórica: En primer lugar, Argentina, patria de

Lucio Fontana, que tanto influiría en él; en segundo lugar, Uruguay, donde empezó a militar en grupos vanguardistas y donde conoció el nuevo lenguaje creado por Torres García: el universalismo constructivo. Y, finalmente, España, de la que se hace una síntesis de la situación artística que él encontró al llegar y de su participación en la vanguardia española.

3. Seguidamente se estudian sus obras escultóricas siguiendo el criterio estético, es decir, el lenguaje plástico utilizado por el escultor: “figurativo-expresionista” y “abstracto”. Dentro de cada estilo se ha hecho una agrupación temática: En el figurativo-expresionista: *Interpretaciones al retrato*, “Monumentos públicos” y “Obras religiosas”. En el abstracto se estudian sus series: *Ordenación del Caos (Hieiros)*, serie experimental en la que abraza el lenguaje plástico del informalismo; *Ritmos en el espacio*, que son esculturas colgantes, en materiales ligeros como aluminio o alambre, que acotan el espacio; *Bóvedas para el hombre*, donde trata de expresar la necesidad de amparo que tienen los seres humanos; *Hombres con puerta*, que él explica como una necesidad de “abrirnos” a los demás, y también se han analizado las series *Lumínicas*, *Unidades-yunta*, *El Pan*, *Toros*, *Los Fajaditos*, *Entretenimientos en El Prado*, *Divertimientos con Picasso*, *la Guitarra y el Cubismo*, y finalmente sus *Múltiples*. En el comentario de cada obra se presenta conjuntamente el análisis formal desarrollado en cada una de ellas y el mensaje o contenido que su autor quiso que la misma transmitiera. Por tanto, en nuestra tesis, se dan a conocer las ideas que Pablo Serrano expresó en sus cartas sobre el arte de su tiempo, y la manera que él mismo tenía de trabajar sobre la obra antes de iniciarla, es decir, cómo se fundamentaba teóricamente, qué pensaba de las personas a las que retrataba, qué valores filosófico-humanísticos le interesaba transmitir y, en consecuencia, qué lenguaje plástico utilizaba en cada escultura.

4. Asimismo, se dedica un capítulo a los escritos teóricos del escultor, caso de manifiestos, ensayos o discursos, en los que él explicó el mensaje que quería transmitir y que no siempre ha llegado suficientemente a la sociedad actual, en especial al gran público, que no valora sus esculturas (las abstractas sobre todo) al desconocer el significado que encierran. Se completa nuestro trabajo con un apartado dedicado a bibliografía, un catálogo de las cartas que se refieren a sus obras (en su mayoría inéditas) y un catálogo razonado de las esculturas analizadas a lo largo de la tesis doctoral.

Todos estos contenidos se estructuran en tres volúmenes. En el primero se recoge el contexto histórico, así como las *Interpretaciones al retrato* y los monumentos de carácter público. El segundo nos presenta su obra religiosa, sus esculturas abstractas, el comentario de sus textos y la bibliografía. El tercero está dedicado al catálogo de cartas y esculturas.

Después de haber analizado toda la escultura de Pablo Serrano, podemos sintetizar las aportaciones de nuestra tesis en los siguientes aspectos:

El comentario de cada obra está realizado siguiendo las cartas de su autor, y otros textos de la época, y haciendo un análisis formal para ver los elementos plásticos que ha utilizado para lograr su propósito.

La contextualización de dónde y cómo se sitúa la escultura de Pablo Serrano en el mundo del arte de su época. Creemos que en sus *Interpretaciones al retrato*, y en

toda su obra expresionista, es el escultor que mejor ha sabido llegar a una superación del lenguaje propio del academicismo sin renunciar a la representación del hombre. Además se trata de un escultor con suficientes recursos para actualizar, a través del lenguaje plástico de la abstracción, la representación del hombre, como lo demuestran sus *Hombres bóveda* y *Hombres con puerta*, formas antropomorfas en las que plasma valores espirituales e intemporales que forman parte de la condición humana. En ellos, su interior luminoso refleja el espíritu que anima a cada ser humano, y su puerta, la comunicación interpersonal.

La adecuada valoración de su obra abstracta, es decir la realizada con formas que no pretenden reflejar la realidad, ya que creemos que se encuentra entre las más innovadoras de su tiempo, al crear figuras en las que se conjugan la armonía y belleza de las formas con la integración en ellas de un mensaje de contenido humanístico. Sus *Unidades-yunta*, por ejemplo, son esculturas en las que cabe admirar la estética de su composición y la variedad de sus texturas y, además, reflexionar sobre el mensaje que nos transmiten, a través de un lenguaje no figurativo, que es la necesidad de unión con los demás que todo ser humano experimenta.

El legado de Pablo Serrano hay que valorarlo no solo cuantitativamente sino también cualitativamente, ya que ha sido uno de los escultores más innovadores dentro del panorama artístico español de la segunda mitad del siglo XX. Y en este sentido creemos que hay que destacar la capacidad de Pablo Serrano para dotar de contenido al lenguaje plástico de la abstracción, sin reducirlo a meras formas estéticas y sin abandonar la referencia al ser humano.

La tesis, por último, pone a disposición de los investigadores no sólo una actualización bibliográfica sobre la figura del escultor, sino todo un material documental que hasta nuestro estudio era inédito, al mismo tiempo que proporciona un exhaustivo catálogo razonado de su producción escultórica.

MURIEL GÓMEZ PRADAS

**EL MOVIMIENTO MINGEI EN LAS COLECCIONES DEL MUSEU
ETNOLÒGIC DE BARCELONA. EL CASO DE LOS KYÔDO-GANGU
O JUGUETES POPULARES Y TRADICIONALES JAPONESES**

Junio de 2011 (Directora: Dra. Elena Barlés Báguena)

Miembros del Tribunal:

Presidenta: *Dra. M. Isabel Álvaro Zamora (Universidad de Zaragoza).*

Secretario: *Dr. Vicente David Almazán Tomás (Universidad de Zaragoza).*

Vocales: *Dra. María Del Pilar Cabañas Moreno (Universidad Complutense de Madrid),*

Dra. Meritxell Tous Mata (Universidad de Barcelona) y

Dra. Yayoi Kawamura (Universidad de Oviedo).

La investigación que hemos desarrollado en esta tesis doctoral ha tenido como objeto de estudio una parte de la extensa colección de los fondos japoneses del *Museu Etnològic de Barcelona* (MEB). Esta colección fue formada, por una parte, gracias a las expediciones y campañas de recolección que se llevaron a cabo en el archipiélago japonés en los años 1957, 1961 y 1964, bajo la dirección del escultor don Eudald Serra (Barcelona, 1911-2002), y por otra, gracias a diversas donaciones (tanto de instituciones como de particulares) y a las adquisiciones puntuales realizadas por dicha institución. En concreto, nuestra tesis doctoral ha centrado su atención en las colecciones que hemos denominado “históricas”, que fueron las adquiridas en Japón por el citado artista catalán; colecciones que se caracterizan por presentar una gran coherencia interna, una identidad propia y diferenciada. La presente investigación se ha estructurado en tres volúmenes. El primero recoge el trabajo completo y, en el segundo, se reúne el corpus fundamental que es el *Catálogo*, en el que se presentan mediante fichas DOMUS y fotografías la totalidad de las 275 obras documentadas y catalogadas. Finalmente, el tercer volumen lo conforman un glosario de términos y los anexos documentales consistentes en la transcripción completa de los inventarios de campo realizados por Eudald Serra en sus viajes al Japón para el MEB.

A partir de este marco genérico de estudio, el objeto de análisis específico ha sido la colección de figuras conocidas con el término *kyôdo-gangu* (郷土玩具), compuesta por un total de 275 piezas, que hasta el momento se habían clasificado dentro del apartado de “juguetes populares japoneses”. El término *kyôdo-gangu* define toda una serie de pequeñas figuras de bulto, de carácter tradicional y uso popular, realizadas en materiales diversos (generalmente perecederos, como el papel maché, madera, arcilla, etc.) y que tuvieron su origen en el Japón del periodo Edo (1603-1868). Estrechamente vinculadas con historias, creencias, leyendas y cuentos populares de la tradición japonesa, estas figuras tienen variadas funciones y significados: pueden ser amuletos, objetos educativos, *souvenir*, objetos decorativos o de entretenimiento, etc., y sólo en contadas ocasiones están concebidos exclusivamente para el juego de los niños.

Éste es un tema que carece de estudios profundos y exhaustivos, y precisamente una de las aportaciones del presente trabajo ha sido comprobar y definir

el hecho de que, a pesar del creciente interés por el arte y la cultura japonesa en los países de órbita occidental, especialmente en nuestro país, el tema que nos ocupa (tanto el del arte popular japonés en general, como el de los *kyôdo-gangu* en particular) no ha sido objeto de investigaciones amplias y profundas en comparación con otros aspectos del arte de Japón. Y, paradójicamente, a pesar de carecer de estudios académicos previos, la importancia de esta colección barcelonesa de *kyôdo-gangu* radica en el hecho de ser única en España.

Nuestra tesis ha dado a conocer toda la labor desarrollada por el escultor barcelonés Eudald Serra durante las campañas de compra de objetos japoneses que llevó a cabo en el archipiélago en 1957, 1961 y 1964, época que coincidió con los años más vitales y expansivos del movimiento *Mingei* (*Mingei Undô*, 民芸運動), del cual el escultor ya tenía conocimiento previo gracias a su residencia en Japón entre 1935 y 1948. Esta investigación ha permitido documentar el sistema de financiación de las expediciones, los lugares que recorrió en cada una de ellas, la naturaleza, procedencia y número de las piezas adquiridas y, sobre todo, ha podido mostrar que existen claras diferencias entre las dos primeras expediciones realizadas en solitario por don Eudald Serra (en 1957 y 1961) y el viaje realizado en 1964 en compañía del entonces director del MEB, don August Panyella. Estas diferencias no se circunscriben únicamente a la tipología de objetos, sino que comprenden otros ámbitos igualmente importantes, como por ejemplo un intento de abarcar una mayor extensión geográfica y, especialmente, cómo hubo un claro cambio en la política de compras.

Otra de las aportaciones más importantes de este trabajo es que hemos establecido las principales claves para comprender las características propias y definitorias de las colecciones “históricas” del MEB y entender en toda su complejidad el tipo de objetos en los que hemos centrado nuestro trabajo. Por una parte, el gusto personal de Eudald Serra, gracias al cual las colecciones MEB tienen las características y la coherencia que las definen e identifican. El propio escultor señalaba y dejaba claro que su aproximación al objeto era eminentemente plástica, motivada siempre por su propia experiencia artística y su sensibilidad. Es por lo tanto un acercamiento radicalmente diferente, por no decir contrario, al que puede tener un antropólogo o un etnógrafo, quien se basará en una aproximación científica pautada. Por otra, las características propias del movimiento *Mingei*, ya que hemos podido constatar cómo todos los objetos que don Eudald Serra seleccionó y compró para el museo están vinculados de una manera u otra al ideario de este movimiento. Entendemos como *Mingei Undô* el movimiento de recuperación del arte tradicional y popular japonés, fundado por Yanagi Sôetsu (1889-1961) que se inició en la década de 1920, aunque su momento de máximo auge fue entre los años 1950 y 1960, años que, como se ha dicho, coinciden con la época en que Serra viajó con las expediciones del museo a Japón. Ambos aspectos configuraran el marco teórico e ideológico en el que se enmarcan estas colecciones.

Fundamental aportación de nuestro trabajo ha sido el análisis y estudio detallado de los 275 *kyôdo-gangu* de las colecciones históricas de MEB. Comenzando con la definición de la cronología, hemos de señalar que los *kyôdo-gangu* del MEB datan mayoritariamente del siglo XX, concretamente del período Shôwa (en una

fecha final anterior a la compra, es decir, anterior a 1964). No obstante, gracias a este trabajo de investigación se han podido corregir ciertas atribuciones erróneas y que, curiosamente, afectaban a las piezas más antiguas de la colección (finales del período Edo y Meiji). En cuanto a la autoría, hemos podido confirmar que la mayoría son fruto del trabajo de artesanos anónimos, siguiendo el ideario del *Mingei Undô*, ya que no era tan importante quién realizaba el objeto como el centro del cual era originario o la tipología a la cual pertenecía. No obstante, encontramos ejemplares de algunos de los más renombrados artesanos de la época, especialmente entre las *kokeshi*.

Uno de los aspectos que hemos querido subrayar en nuestro trabajo es que estos *kyôdo-gangu* son documentos de un determinado momento histórico y que nos ayudan a comprender la sociedad en la que se crearon. Además, los *kyôdo-gangu* tienen el valor de ponernos en contacto no con una élite ilustrada sino con el sector más amplio de la población japonesa: con el pueblo. Y ha sido este trabajo de contextualización el que nos ha llevado a confirmar que la colección del MEB era mucho más que una simple creación artesanal destinada a un público infantil. Hemos constatado que tienen un papel representativo fundamental, ya que a partir de ellos podemos obtener mucha información sobre costumbres y tradiciones populares, así como sobre acontecimientos históricos, leyendas, pautas de comportamiento y concreción del imaginario social. Así, vinculada con esta cuestión hemos de señalar que este trabajo de investigación ha permitido documentar antiguas costumbres, creencias y leyendas; historias que las relacionan con la parte más humana y emocional, sensible e imaginativa de la cultura tradicional japonesa.

Ha sido precisamente esta multiplicidad de usos y significados la que nos ha planteado numerosas dificultades al abordar un estudio completo de los *kyôdo-gangu*, especialmente al intentar establecer una clasificación o taxonomía. Para intentar clarificar la complejidad inmanente a los *kyôdo-gangu*, en esta tesis doctoral hemos establecido una propuesta de clasificación, diferenciada de las realizadas hasta el momento por la mayoría de los investigadores sobre este tema. En nuestra propuesta de clasificación y sistematización se prioriza su uso o significado y, en aquellos objetos que aúnan diversos usos y significados, prevalece su uso original y prioritario o, en su defecto, el más conocido. Así, hemos establecido la siguiente clasificación de las piezas de la colección:

1. Los *engimono* (縁起物) u objetos portadores de suerte. Un *engimono* se puede definir como un objeto con la capacidad o el “poder” de hacer realidad todos aquellos deseos de riqueza, longevidad, fertilidad, felicidad, etc., entre otros muchos deseos relacionados con el bienestar propio. Su valor no reside en el material con que están realizados, sino en las asociaciones simbólicas que se establecen.
2. Los *kyôdo-gangu* con carácter didáctico. Este segundo tipo muestra una serie de *kyôdo-gangu* que eran utilizados como elementos educativos, ejemplificadores y transmisores de los principios tradicionales de la sociedad japonesa, cumpliendo así una función educativa de adecuación al grupo, especialmente en lo que respecta a la educación en valores y de género.

3. Los *souvenir* u *omigaye* (お土産), una serie de productos locales característicos que la gente compraba en sus viajes y llevaba a casa como recuerdo. La mayoría relacionados con *matsuri* destacados, con animales distintivos de una determinada zona así como atracciones turísticas locales, especialmente *onsen* o zonas termales.
4. Juguetes u *omocha* (玩具), refiriéndonos aquí exclusivamente a los que tienen un claro y preferente uso lúdico.

En relación con los materiales, técnicas de elaboración y centros de producción, creemos que nuestra tesis ha realizado aportaciones de interés. Los *kyôdo-gangu* de la colección del MEB son fruto de un trabajo artesanal vinculado con una larga tradición en la que existe una especialización geográfica en relación con los tipos de materiales utilizados. Los materiales originalmente usados para estos juguetes tradicionales eran aquellos accesibles de manera natural e inmediata en la zona. Cada material tiene sus propios procedimientos de trabajo y técnicas de elaboración, que siguen una antigua tradición y que hemos podido conocer gracias a los estudios que sobre ellos se han realizado, pero sobre todo gracias a las entrevistas con artesanos y a las visitas *in situ* de los talleres de creación.

Podemos señalar, en primer lugar, que el material más representado entre las colecciones de *kyôdo-gangu* que custodia el MEB es la arcilla, con ejemplos destacados de los principales centros productores de *tsuchi-ningyô* (土人形), especialmente del norte y centro de la isla de Hônshu y de Kyushu, junto con algunos otros de carácter más minoritario y local. Otro material destacado en el contexto de las colecciones del MEB es el *hariko* (張子) o papel maché, con objetos representativos de los centros más importantes y característicos de producción de papel maché en Japón. Al hablar de los *kyôdo-gangu* de madera hemos observado como este material, básico en la cultura tradicional japonesa, se trabaja tradicionalmente en base a dos técnicas: una de talla manual (técnica del *itto-bori*, 一刀彫) y otra de trabajo con torno. Y al estudiar los ejemplares realizados en este material hemos podido verificar cómo, con la clara excepción de las *kokeshi*, no podemos hacer referencia a centros de producción (como sí ocurría con los *hariko-ningyô* y los *tsuchi-ningyô*), pero sí a zonas de producción y a tipos de juguetes. Así, hemos comprobado como los juguetes de madera de las colecciones del MEB tienen dos claras procedencias: la zona norte de la isla de Hônshu y la isla de Kyushu. Y, aunque en menor número que en los casos anteriores, también encontramos representación de *kyôdo-gangu* realizados con paja, papel u otro tipo de material vegetal.

Hemos de señalar que, sea uno u otro el material utilizado en su producción, y con independencia de las fluctuaciones de calidad y rasgos específicos según centros, talleres y artesanos, los *kyôdo-gangu* del MEB responden a unos rasgos estéticos comunes; rasgos estéticos vinculados a determinadas tendencias de la estética netamente japonesa, como son la simplicidad, la sencillez, la gran expresividad —a pesar de la evidente economía de recursos—, el carácter efímero o transitorio, el protagonismo del color con gran peso simbólico, el formato pequeño y manejable, etc.

Por lo que respecta a la valoración, hemos de señalar que la colección del MEB de *kyôdo-gangu* es absolutamente representativa, ya que constituye un mues-

treo de los mejores centros de producción de *hariko-ningyô* y de *tsuchi-ningyô*, así como de las más importantes zonas de producción de los de madera (*ki-ningyô*). Además, están representadas las principales tipologías, obras de maestros artesanos totalmente representativos, importantes y destacadas representaciones de obras datadas, gracias a este trabajo de investigación, a finales del periodo Edo y Meiji, así como las iconografías más representativas y características.

Finalmente destacar, tal y como ya se ha apuntado, que la importancia de esta colección barcelonesa de *kyôdo-gangu* también radica en el hecho de ser única en España, y solamente se tiene constancia de que exista una colección similar en Europa, concretamente en el *Museu do Oriente* de Lisboa (Portugal), un museo de reciente inauguración (en el año 2008) y perteneciente a la Fundação Oriente.

