

**3. Tesis
doctorales**



JAVIER COSTA FLORENCIA

**EL RETABLO ESCULTÓRICO DEL SIGLO XVIII EN EL ALTO ARAGÓN.
LOS CENTROS ARTÍSTICOS DE HUESCA, JACA Y BARBASTRO**

Mayo de 2012 (Director: Dr. Ernesto Arce Oliva).

Miembros del Tribunal:

Presidente: *Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza).*

Secretario: *Dr. Juan Carlos Lozano López (Universidad de Zaragoza).*

Vocales: *Dra. M^a Concepción de la Peña Velasco (Universidad de Murcia),*

Dra. M^a Ángeles Raya Raya (Universidad de Córdoba) y

Dr. René Jesús Payo Hernanz (Universidad de Burgos).

Nuestra tesis doctoral ha pretendido, como consecuencia del vacío bibliográfico y documental que prácticamente existía sobre el tema en cuestión, los siguientes objetivos:

1. Aportar una visión completa del retablo escultórico del siglo XVIII en todo el territorio oscense, destacando especialmente la actuación de los principales artífices y abordando sus respectivas biografías.

2. Rescatar del anonimato numerosas obras escultóricas y retablísticas que forman parte del rico patrimonio cultural altoaragonés, así como también conocer la autoría de varias obras de dorado, confeccionando su catálogo e insertándolas en su contexto histórico-artístico.

3. Definir la actuación de los diferentes comitentes, valorando en su justa medida su participación en la realidad artística del momento.

4. Analizar y concretar los distintos elementos internos del retablo: materiales, tipos de plantas, soportes, elementos ornamentales, etc., sin olvidar el revestimiento polícromo.

5. Ahondar de forma detallada en los diversos programas iconográficos.

6. Estudiar la evolución del retablo escultórico altoaragonés, recogiendo las novedades y los ejemplos más significativos.

El método que hemos utilizado para llevar a cabo dicha tesis ha sido el histórico-artístico, es decir, hemos pretendido dar una especial importancia a la obra de arte, insertándola convenientemente en el momento concreto en el que se originó, no olvidando, siempre que ha sido posible, el estudio estilístico.

El período cronológico analizado ha sido el siglo XVIII. No obstante, no siendo partidarios de ningún modo de cortes radicales, pues todas las tendencias artísticas están impregnadas de un carácter evolutivo, hemos iniciado nuestro cometido en los últimos años de la centuria anterior, momentos en que se va diluyendo la fase protobarroca del retablo aragonés para conducirnos al período del pleno barroco, que se desarrolla hasta 1750. Tras ello, a lo largo del XVIII irá adquiriendo protagonismo el barroco tardío con el advenimiento de la estética rococó, lo académico-clasicista y finalmente las fórmulas neoclásicas. Éstas se adentrarán en los primeros años del siglo XIX, acotando cronológicamente nuestro ámbito de estudio.

Referente a los límites geográficos, circunscribimos al territorio del Alto Aragón los planteamientos escultóricos que se exponen, no sin dejar de mencionar ciertas poblaciones de otros ámbitos geográficos a las que irradió obra procedente de alguno de los talleres objeto de estudio.

Con la llegada de los Borbones, una nueva organización político-administrativa viene a implantarse en Aragón. El reino, a partir de 1711, se dividió en partidos o corregimientos. Ciertos pueblos de la actual provincia de Huesca quedarán englobados en el corregimiento de Zaragoza. Otros en el de las Cinco Villas. El resto de las poblaciones oscenses se distribuyeron entre los corregimientos de Barbastro, Benabarre, Huesca y Jaca.

En cuanto a los límites diocesanos, el territorio oscense se hallará repartido mayoritariamente entre las diócesis de Huesca, Jaca y Barbastro. Pero también los obispos de Lérida y Urgel seguirán ejerciendo, como en siglos precedentes, su autoridad sobre poblaciones oscenses. En la diócesis de Lérida se incluían muchas parroquias de las actuales comarcas del Cinca Medio, Bajo Cinca, Ribagorza Occidental, Ribagorza Oriental y La Litera. En la de Urgel se englobaban localidades como Caladrones, Calasanz, Gabasa, Peralta de la Sal y Pilzán, incorporándose estas últimas a la de Lérida en 1955, para después integrarse todas en la diócesis de Barbastro-Monzón en la última década del siglo XX.

El trabajo se organiza en cuatro volúmenes. El primero lo dedicamos al *Estudio General*, siendo vertebrado en varios capítulos. En la Introducción abordamos los objetivos, la metodología, la delimitación cronológica y geográfica de nuestro campo de acción, además de otros aspectos como el estado de la cuestión, las fuentes documentales, etc.

En el capítulo primero nos ocupamos del escenario socioeconómico, político y cultural en el que escultores, doradores y retablistas del XVIII van a desarrollar su quehacer profesional y en el que se van a suceder los diferentes hechos artísticos. Seguidamente nos adentramos en las Ordenanzas gremiales de los escultores y oficios afines, incidiendo en el estudio evolutivo de gremio-cofradía de San José de la ciudad de Huesca, con un detallado análisis de sus Ordenanzas. También hacemos referencia a las Ordinaciones del gremio de los profesionales del trabajo de la madera de la ciudad Barbastro a lo largo de la segunda mitad del XVII, normativa que debió de estar vigente en lo fundamental durante gran parte de la centuria siguiente. Por último, refiriéndonos al gremio de doradores de la capital oscense, abordamos las Ordenanzas de 1738, de vital importancia para el desarrollo del arte del dorado.

El capítulo segundo lo dedicamos a la figura del artista, a su ciclo vital, centrándonos en su entorno familiar, posición socioeconómica, religiosidad y profesión. Insertamos algunas tablas en las que se recogen datos sobre las rentas de algunos artífices avecindados en la ciudad de Huesca.

En el tercero nos ocupamos de la clientela o promotores. Es decir, de todas aquellas personas o instituciones que dinamizaron la realidad artística al financiar las diversas obras. Referente a este aspecto, obispos, cabildos catedralicios, deanes, canónigos, cofradías, ayuntamientos, bienhechores, etc., adquirirán un apreciable protagonismo.

El capítulo cuarto lo destinamos al estudio de los elementos internos del retablo, ahondando en los materiales, tipos de plantas, soportes, elementos ornamentales y sagrario-expositores. Abordamos también los aspectos técnicos del proceso policromo, al igual que la evolución de la policromía durante el siglo XVIII en el Alto Aragón.

En el quinto capítulo prestamos atención a los diversos programas iconográficos de los retablos, destacando el poder impactante de las imágenes en el espíritu de aquellas gentes en su mayor parte analfabetas.

Todo lo que conlleva el proceso de contratación y construcción del retablo, desde la petición de la licencia y elaboración de la traza hasta la entrega final del encargo, es el objetivo del sexto capítulo. Nos detenemos especialmente en el contenido de los contratos de obras, incluyendo las labores policromas.

En el capítulo séptimo contemplamos la evolución del retablo en el Alto Aragón a lo largo del XVIII. En él hacemos referencia a los distintos períodos, incidiendo en una primera fase (1690-1750) que supone el advenimiento del pleno barroco, representado ese momento por el llamado retablo churrigueresco. Sucederá un período denominado tardobarroco (1750-1775), en el que aflora un nuevo cambio estético. Para finalmente abarcar las fórmulas de tendencia neoclásica a partir de los últimos años de la centuria.

En el último capítulo, el octavo, que es el más extenso, presentamos las biografías artísticas referentes a los diversos maestros, un total de doscientas una. Algunas, como es lógico, mucho más extensas que otras. En cada una hemos dedicado un primer apartado a las relaciones familiares, para después ahondar en aquellas obras que hemos podido documentar o atribuir a los respectivos artistas. Las biografías las hemos distribuido en tres bloques principales: Huesca, Jaca y Barbastro, más un cuarto apartado en el que, además de los perfiles biográficos de artífices pertenecientes a otros talleres locales, hemos incluido a los artistas foráneos que trabajaron en la ciudad de Huesca y en otras zonas del territorio oscense. Para todo ello hemos adoptado una clasificación alfabética.

En Huesca mencionemos, entre otros, a los maestros escultores Tomás Vicién, Juan de Sola, Antonio Clemente y Luis Muñoz. Entre las sagas de doradores, a los Castejón, a los Jalón y a los Pardo. En Jaca destacarán los escultores Juan Tornés y Juan Francisco de Ubalde; los doradores Francisco Alfaro, José Lacruz Benedit y José Marchán; y en Barbastro, la figura del escultor Antonio Malo Bordas y los doradores Martín, hermano del anterior, y Diego Gutiérrez Falces. En otras zonas del territorio oscense encontramos otros talleres escultóricos de menor importancia, ligados a la tradición familiar. A este respecto, citemos a los Puey, establecidos en el monasterio de San Juan de la Peña; a los del Río (en la localidad de Ayerbe); a los Bergua (en Biescas); a los Cera (en Loarre); y a José Echeverría del Frago (en Bolea). Entre los maestros que enviaron alguna obra a la ciudad de Huesca procedente de Zaragoza, ya en la segunda mitad del XVIII, señalemos al ínclito escultor José Ramírez de Arellano, a quien hemos atribuido la excelente talla de la Asunción, ubicada en el patio interior denominado "Luna", del convento de monjas del mismo nombre; o el retablo que preside la capilla de San Jerónimo emplazado en el templo catedralicio oscense; al igual que las dos cornucopias ovales que decoran

la parte superior de los paramentos laterales del mismo recinto, que contienen las efigies en relieve y de busto prolongado de San Jorge y San Roque.

Seguidamente, tras el desarrollo y análisis de las biografías artísticas, incluimos un epígrafe dedicado a las conclusiones y otro que recoge un extenso registro bibliográfico, que hemos clasificado en dos bloques: uno de carácter general y otro de ámbito específico. Al final del presente volumen, se incorporan índices de artistas y lugares referidos al estudio general, a la parte documental y al catálogo de obras.

En otros tres volúmenes hemos organizado la sección denominada *Apéndices*. El primero contiene un extenso repertorio documental en tres series con documentos ordenados correlativamente en cifras arábigas, y cada una ordenada cronológicamente: Huesca (1684-1838); Jaca (1668-1822); y Barbastro (1678-1802). Son, en total, 425 documentos, todos inéditos menos ocho. Este material se ha convertido en el almacén sobre el que se cimentan los conceptos y afirmaciones que hemos articulado en el estudio de general. El segundo volumen recoge un nutrido catálogo de obras (297), estableciendo una distribución por localidades de acuerdo a un orden alfabético. Hemos insertado alguna obra no conservada, que sufrió las negativas consecuencias de la pasada guerra civil. Tal conflicto, que afectó profundamente a las diócesis de Huesca y Barbastro, al igual que a varias localidades de la zona oriental de la provincia, pertenecientes éstas en aquel entonces a la diócesis de Lérida, hizo que numerosa obra retablística desapareciese para siempre.

Por último, el tercer volumen, que es de láminas, nos ha servido para ilustrar gráficamente el antedicho catálogo.

M^a JESÚS TUDELILLA LAGUARDIA

MATHIAS GOERITZ. RECUERDOS DE ESPAÑA (1940-1953)

Mayo de 2012 (Directora: Dra. Concepción Lomba Serrano).

Miembros del Tribunal:

Presidente: Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza).

Secretario: Dr. Ernesto Arce Oliva (Universidad de Zaragoza).

Vocales: Dr. Jaime Brihuega Sierra (Universidad Complutense de Madrid),

Dr. Julián Díaz (Universidad de Castilla-La Mancha) y

Dr. Miguel Cabañas Bravo (Instituto de Historia. CCHS-CSIC).

Mathias Goeritz (Danzig, 1915-Ciudad de México, 1990) ocupó lugar principal en el proceso de normalización de la cultura española durante los años de posguerra; un protagonismo que nadie discute pero que, sin embargo, no ha ido acompañado de la correspondiente investigación. Con el ánimo de subsanar este vacío historiográfico realicé la tesis doctoral *Mathias Goeritz. Recuerdos de España (1940-1953)*, atenta a la estancia de Goeritz en España (1945-1949) y a la continuidad de sus proyectos en Guadalajara, Jalisco, donde residió desde octubre de 1949 hasta 1953, cuando se instaló definitivamente en Ciudad de México.

La historia de Mathias Goeritz en España es también la de quienes decidieron quedarse tras la Guerra Civil, aislados y vencidos, pero anhelantes por avanzar, y la de los más jóvenes que eligieron abrirse al futuro. Con ambas generaciones, Goeritz compartió sus proyectos editoriales y artísticos. Es así que en los recuerdos de Mathias Goeritz están adheridos fragmentos de la historia de Tomás Seral y Casas, Ángel Ferrant, Benjamín Palencia, Ricardo Gullón, Josep Llorens Artigas, Pablo Beltrán de Heredia, Sebastià Gasch, Rafael Santos Torroella y Eduardo Westerdahl, con quienes realizó sus proyectos más importantes: la colección «Artistas Nuevos» y la *Escuela de Altamira*. Junto a los nombres citados aparecen otros, decisivos también en la cultura española de aquel tiempo: Juli Ramis, Nicolás Muller, Eugenio d'Ors, Francisco Nieva, Ángel Crespo, el grupo *Pórtico* de Zaragoza, Antonio Saura, Luis Felipe Vivanco, Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory. Y Alfredo Sánchez Bella, Pablo Antonio Cuadra, Joaquín Reguera Sevilla, Abel Bonnard o Jean Mallon, tan influyentes políticamente en sus proyectos. Sin olvidar a los mexicanos Ida Rodríguez, Josefina Muriel y Alejandro Rangel a quienes Goeritz conoció en Santander, y cuya intervención fue crucial para su viaje a Guadalajara, Jalisco, una vez que Ignacio Díaz Morales decidió incorporarlo como profesor a la Escuela de Arquitectura del Instituto Tecnológico.

Las tres nociones defendidas por Dionisio Ridruejo para el inicio de un nuevo proceso en la vida pública española: integración, conciliación y diálogo, son las que, en opinión de Jordi Gracia y Domingo Ródenas, sustentan la convergencia intergeneracional que alentaría el proceso de restitución de la modernidad. Esas tres nociones están presentes en todos y cada uno de los proyectos realizados por Goeritz en España. Desde que se instaló en Madrid, a comienzos de 1947, ape-

nas tenía tiempo de entrar en casa, atareado como estaba en resolver y poner en marcha las numerosas iniciativas que dieron voz a quienes no encontraban motivos para salir a la calle. En la librería-galería Clan del aragonés Tomás Seral y Casas, Goeritz tuvo acceso a las últimas novedades editoriales, celebró la primera exposición de sus pinturas, y conoció a Palencia y a Ferrant, con quienes dirigió la colección “Artistas Nuevos”. Ferrant quedó prendado de la vitalidad de Goeritz y le permitió romper su silencio, descubriéndole obras y artistas, y compartiendo su memoria y sus inquietudes, que Goeritz no dudó en hacer suyas. Presentarse en nombre del maestro Ferrant era como llegar acompañado de una varita mágica, sobran todas las explicaciones. Y Goeritz, consciente de ello, utilizó la varita mágica de Ferrant para reunir a quienes habían quedado aislados. Esa fue, sin duda, la mayor aportación de Goeritz a la cultura española de posguerra: trazar una cartografía del arte vivo con centros en Madrid, Zaragoza, Barcelona, Santillana del Mar y Tenerife.

En el verano de 1948, en Santillana del Mar, Goeritz ideó el “Plan Altamira” que daba respuesta a uno de los temas que habían interesado a Ferrant y Palencia en los años treinta del siglo XX y que en la década siguiente volvía a estar de actualidad: la relación de la prehistoria y el arte moderno, motivo central de las discusiones de la *Escuela de Altamira*, de las pinturas y dibujos de Goeritz y de la programación expositiva y editorial de la galería Palma que, bajo su dirección, siguió editando la colección “Artistas Nuevos” —que Clan iniciara en enero de 1948 y retomaría, bajo la dirección de Seral y Casas, en marzo de 1949—, con títulos tan renombrados como *Homenaje a Paul Klee*, *Niños artistas. Creaciones* o *Los nuevos prehistóricos*, por estar en sintonía con las preocupaciones que en aquel tiempo ocupaban la atención del arte y de la cultura contemporáneos en el ámbito internacional.

En octubre de 1949, Mathias Goeritz llegó a Guadalajara, Jalisco, donde su presencia causó auténtica sensación, pues era mucho lo que llevaba en su maleta de viaje. La experiencia vivida en España explica que en apenas dos meses Goeritz lograra transformar el ambiente cultural de la ciudad: además de profesor en la Escuela de Arquitectura, alentó la apertura de salas de exposiciones y galerías de arte cuya programación dirigió, coordinó numerosos proyectos editoriales, y expuso sus obras. Los ecos de su estancia en Guadalajara llegaron a Ciudad de México, donde Goeritz colaboró con la galerista Inés Amor y con Luis Barragán quien, como Ángel Ferrant, fue su maestro. La construcción del Museo Experimental El Eco, su particular cueva de Altamira, señala el final de una etapa y el comienzo de otra nueva en la trayectoria de Goeritz; lejos ya de España.

En los últimos años han sido numerosas las publicaciones atentas a su trayectoria, la mayoría editadas en México a cargo de autores que compartieron tan estrechos lazos de relación con Mathias Goeritz que dificultan su conocimiento. Hasta tal punto esto es así que su figura continúa envuelta en la bruma, en un intento desesperado por parte de quienes a ella se han aproximado de ocultar o ignorar todo lo que pudiera resultar incómodo para la construcción de un personaje que se quiere de leyenda; más de lo que el propio Goeritz pretendió. De su estancia en Berlín y Marruecos apenas hay datos documentales, pero los conser-

vados confirman la historia inventada de su pasado judío y su huida precipitada de Alemania. De su estancia en España se aportan más datos, pero los errores son continuos. Y las lagunas continúan en los años de su residencia en Guadalajara. La ausencia de rigor en los estudios e investigaciones realizados resulta especialmente llamativa teniendo en cuenta que Goeritz conservó todos los documentos en su archivo personal, incluso aquellos que le delataban. Gran parte de este archivo se encuentra depositado en el Instituto Cultural Cabañas de Guadalajara, Jalisco, y en el CENIDIAP, en Ciudad de México. El estudio de ambos fondos documentales nos permitió emprender una larga y fructífera tarea que continuó en la consulta de los archivos alemanes en Berlín de la Reichskulturkammerakte, del Bundesarchiv, de la Deutsche Akademie y del Ministerio de Asuntos Exteriores. Y en el estudio de los Archivos Benjamín Palencia (Madrid), Tomás Seral y Casas (Madrid), Ángel Ferrant (Museo Patio Herreriano, Valladolid), Rafael Santos Torroella (Barcelona), Eugenio d'Ors (Arxiu Nacional de Catalunya), y Eduardo Westerdahl (Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife). De la consulta de estos archivos nació la investigación que decidimos titular *Mathias Goeritz. Recuerdos de España [1940-1953]* por ser España el lugar de la acción cuya memoria permaneció intacta en los proyectos que Goeritz realizó al menos hasta 1953.

El primer volumen de la tesis, dirigida por la doctora Concepción Lomba Serrano, está organizado en diversos capítulos: “Paseos por Berlín” y “Vuelo sobre el estrecho”, se ocupan, respectivamente, de la formación de Goeritz en Berlín, donde residió al poco tiempo de su nacimiento en Danzig, en 1915; y de su estancia en el Marruecos español, entre octubre de 1941 y primeros meses de 1945, como delegado en el Consulado alemán en Tetuán del Instituto Alemán de Cultura y profesor de alemán en Tánger, Tetuán, Málaga y Granada. El tercer capítulo: “España”, atiende a su residencia en Granada; a su traslado a Madrid, a comienzos de 1947; al verano de 1948 en Santillana del Mar; a las relaciones que Goeritz activó para la configuración de una cartografía del arte vivo que incluía las ciudades de Madrid, Zaragoza, Barcelona y Santa Cruz de Tenerife; y a la creación de la *Escuela de Altamira*. Sigue un capítulo intermedio, “De España a México” que permite enlazar lo realizado en España con su futura experiencia en México. El capítulo “Guadalajara, Jalisco” se centra en el ambiente cultural de México y de Guadalajara; en la llegada y recepción de Goeritz en 1949; en la crónica interminable de su viaje, que fue dilatando con múltiples excusas; en su experiencia como profesor de Historia de la Arquitectura y Educación Visual en la Escuela de Arquitectura del Instituto Tecnológico de Guadalajara; en el seguimiento de sus iniciativas culturales enredadas siempre en la polémica; y en la relación que desde México Goeritz mantuvo con España. A modo de epílogo, el capítulo “1953” cierra el relato de una historia que culmina con la construcción de El Eco en Ciudad de México, la inauguración de la sala Westerdahl en Puerto de la Cruz y el ambiente cultural de Santander durante aquel año. Por último, el capítulo “Bibliografía” incorpora las fuentes primarias y secundarias en las que esta investigación se asienta y da continuación a los estudios precedentes.

El historial expositivo y bibliográfico de más de cien obras realizadas por Mathias Goeritz durante su estancia en España y los primeros años de su residencia en

Guadalajara, Jalisco, hasta 1953, ocupa el segundo volumen de esta tesis doctoral. Se aporta, por vez primera, información documental tomada del amplio repertorio de catálogos, folletos y libros en los que las obras de Goeritz (pinturas, dibujos, objetos y esculturas) aparecen reseñadas.

El tercer volumen es de naturaleza estrictamente documental, y queda organizado en tres apartados principales: “Escritos”, “Exposiciones” y “Proyectos”. Los dos primeros se subdividen en capítulos según sea Goeritz el autor o el motivo de los documentos seleccionados en la recopilación. El tercer apartado atiende a sus dos grandes proyectos: la *Escuela de Altamira* y El Eco. Monografías, catálogos y folletos de exposiciones, reseñas críticas, entrevistas y artículos de fondo aparecidos en periódicos y revistas son las fuentes de información que nos permitieron componer esta amplia selección de textos, junto a otros documentos tales como manifiestos, contratos y propuestas de trabajo que dan luz sobre la posición intelectual y programática que guió las iniciativas de Mathias Goeritz, alentadas siempre por su incansable y ambiciosa capacidad para auspiciar proyectos editoriales y expositivos, que resultaron ser algunas de las primeras tentativas de restitución de la modernidad en la España de posguerra.

NURIA ORTIZ VALERO

**MARTÍN BERNAT, PINTOR DE RETABLOS,
DOCUMENTADO EN ZARAGOZA ENTRE 1450 Y 1505**

Junio de 2012 (Directora: Dra. M^a del Carmen Lacarra Ducay).

Miembros del Tribunal:

Presidenta: *Dra. Carmen Morte García (Universidad de Zaragoza).*

Secretario: *Dr. José Luis Corral Lafuente (Universidad de Zaragoza).*

Vocales: *Dr. Ramón Yzquierdo Perrín (Universidad de La Coruña),*

Dra. Josefina Planas Badenas (Universidad de Lérida) y

Dra. Rosa Alcoy i Pedrós (Universidad de Barcelona).

La tesis doctoral que presentamos, llevada a cabo en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, tuvo como objetivo principal el de dar una visión global de la obra de Martín Bernat, pintor de retablos, documentado en la ciudad de Zaragoza entre los años 1450 y 1505 año de su muerte, ya que hasta ahora solo se habían dedicado algunos artículos y estudios breves a la obra pictórica del artista pero nunca se había realizado un estudio monográfico que tratara de su biografía personal y profesional, mutuamente relacionadas.

Se utilizó como punto de partida los numerosos documentos conservados en los archivos aragoneses de los que cabe recordar los siguientes:

— En la ciudad de Zaragoza: el archivo de Protocolos Notariales, el archivo Histórico Provincial, el archivo parroquial de la iglesia de San Pablo y el Centro de Documentación Ibercaja emplazado en el llamado “Palacio Larrinaga”.

— Fuera de la ciudad se consultaron:

En Alfajarín (Zaragoza) el archivo parroquial de la iglesia de San Miguel Arcángel, en la ciudad de Daroca el archivo parroquial de la iglesia de Santa María de los Sagrados Corporales y el archivo de Protocolos Notariales, y en la localidad de Báguena (Teruel) el archivo parroquial de la iglesia de Santa María.

En la elaboración del trabajo se siguieron una serie de pasos. En primer lugar se estudiaron en profundidad las noticias proporcionadas por las fuentes escritas referentes al pintor. Posteriormente, se llevó a cabo una búsqueda de bibliografía, española y extranjera, adecuada a los objetivos propuestos tanto referentes a la pintura gótica aragonesa de la segunda mitad del siglo XV como estudios sobre iconografía religiosa y profana, sobre técnicas pictóricas, etc. Pero, sin duda, la tarea más laboriosa fue la de transcribir los documentos y una vez alcanzado el objetivo, ordenar toda la valiosa información proporcionada por las fuentes.

Por otro lado, se vieron *in situ* gran parte de las obras de Martín Bernat que se conservan, tanto dentro como fuera de la comunidad aragonesa así como otras que se encuentran vinculadas estilísticamente al pintor. Entre los diferentes lugares visitados en nuestra investigación cabe recordar: Peralada, en Gerona, las localidades zaragozanas de Alfajarín, Daroca, Salvatierra de Escá, Tauste, Tarazona y Villadoz, y los más importantes museos contenedores de pintura medieval en las ciudades de Barcelona, Bilbao, Lérida, Madrid, Teruel y Valencia. El texto se acompaña de una destacada colección de fotografías de las obras objeto de estudio realizadas por la autora y de otras muchas ilustraciones de archivos utilizadas como material comparativo.

El planteamiento de la tesis doctoral se estructuró en cinco grandes capítulos que no se han planteado como secciones cerradas e independientes sino relacionadas entre sí por contener noticias referentes a un pintor que tuvo una vida privada y profesional entrelazadas ya que sus relaciones personales influyeron claramente en sus decisiones profesionales, advirtiendo que su actividad artística fue muy activa dentro de la sociedad zaragozana del reinado de los Reyes Católicos.

En el capítulo que se dedica a la vida privada del pintor, es decir a su *biografía*, hay que señalar que no se han dejado de lado las circunstancias políticas, sociales y culturales que pudieron afectar de manera directa a su vida cotidiana y profesional. Entre las aportaciones más importantes, podemos citar que el padre de Martín Bernat no fue el mercader zaragozano del mismo nombre y apellido, tal y como lo plantearon otros investigadores, sino que después de analizar la documentación se puede proponer la teoría de que su progenitor, hubiera sido el pintor Antón Bernat, quien le habría enseñado el oficio e introducido en el ambiente artístico de la Zaragoza de su tiempo. Respecto a su familia sabemos que tuvo una hermana llamada María, pero no parece que tuviera descendencia a pesar de sus dos matrimonios y de un intento fracasado, ya que en su testamento no hace referencia a posibles hijos biológicos. En este apartado biográfico se incluyen todos aquellos sucesos en los que Martín Bernat estuvo involucrado a lo largo de su vida. Algunos

de ellos los pudo resolver personalmente pero en otros casos, generalmente de carácter económico, tuvo que contar con el apoyo de sus amigos y colaboradores más leales, como el escultor darocense Gil Morlanes, “el Viejo”, y el pintor Miguel Jiménez. Además, los documentos en los que se hace referencia a la vida privada del artista nos ilustran sobre algunos aspectos de la sociedad zaragozana de su tiempo a la que pertenecía, como pueden ser matrimonios, testamentos, pleitos, etc.

La investigación demuestra que el taller de Martín Bernat fue uno de los más activos de la ciudad de Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI y que un artista tan prolífico como él contó con colaboradores y discípulos que le ayudaron a realizar los numerosos encargos recibidos como Juan de Palencia (1469), Luisico López de Mallén (1469), Bartolomé Remoll de Caspe (1480), Mateo Mateo (1487) y un tal Juanico (1504).

Para sus composiciones narrativas el pintor utilizó fuentes literarias de carácter religioso como el Antiguo y el Nuevo Testamento, los evangelios apócrifos y la Leyenda Dorada, además de tradiciones y leyendas locales. Importante lugar como modelos para sus composiciones les corresponde a los grabados del impresor alemán Martín de Schongauer, proporcionados, sin duda por su amigo Pablo Hurus, natural de Constanza, conocido comerciante de libros, cuya familia estaba afincada en la ciudad de Zaragoza al menos desde el año 1471.

En la pintura de Bernat se aprecia claramente la influencia del pintor Bartolomé Bermejo con quien colaboró en varias ocasiones y de quien aprendió los secretos de la técnica del óleo recibida de los grandes artistas de origen flamenco, como Petrus Christus, Roger van der Weyden o Dieric Bouts.

Habitualmente, como así nos informan los contratos de obra conservados, Bernat utilizaba la técnica del óleo, que le permitía sacar el máximo rendimiento de los colores que empleaba en la policromía de sus tablas. En sus creaciones predominan los tonos intensos como el bermellón, el azul, el verde, el castaño y el negro, sin olvidar el oro aplicado sobre estuco en relieve para decorar los fondos de las escenas, indumentarias, joyas, nimbos y ornamentos de los personajes sagrados, dando como resultado obras de una gran vistosidad y colorido.

Otro punto de interés en las recreaciones de la vida cotidiana realizadas por Bernat es la atención prestada a la condición social de los personajes manifestada por la variedad de atuendos que lucen en sus obras. Siempre de acuerdo con la moda en el vestir de la segunda mitad del siglo XV en los que se puede ver un reflejo de la sociedad zaragozana que el maestro conocía bien.

En el capítulo dedicado a la *Obra pictórica documentada no conservada* del pintor, se incluyen aquellas obras documentadas, que no han llegado a nosotros o cuyo paradero se desconoce, y que habrían sido realizadas entre los años 1477 y 1499, ordenadas cronológicamente.

En el apartado dedicado a la *Obra pictórica documentada conservada* llevada a cabo por Bernat se han estudiado los retablos documentados de los que quedan ejemplares. En total son siete, que abarcan desde 1477 hasta 1504: dos de ellos completos y los cinco restantes fragmentados. Entre las obras más importantes podemos citar el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Silos de Daroca

(Zaragoza) (1477-1479) y el retablo dedicado a la Virgen de la Misericordia (1479-1484), ambos en colaboración con el pintor Bartolomé Bermejo. Sin embargo hay que destacar una aportación importante en este apartado, la identificación de la posible última obra del pintor dentro de su trayectoria profesional, cuya realización se situaría en 1504, que es citada en sus últimas voluntades llevadas a cabo el 6 de abril de 1505. Se trata de una pintura al óleo de singular belleza, bajo la advocación de la Virgen de Gracia, conservada en el domicilio particular de la familia Mateu en el Castillo de Peralada en Gerona.

El quinto capítulo de la tesis se dedica a las obras que por su análisis estilístico y técnico hay que atribuir al taller de Martín Bernat, aunque hasta la fecha carecen de documentación que así lo confirme. Hay que destacar el número tan importante de obras que llevó a cabo Bernat dentro de su trayectoria profesional y la gran variedad de temas que trató en su taller. Entre las obras analizadas cabe destacar el retablo dedicado a la Virgen de Montserrat, conservado en la iglesia parroquial de Alfajarín (Zaragoza) menos una tabla dedicada a las Tribulaciones de San Antonio Abad que actualmente se encuentra en el Museo Diocesano de Zaragoza, por su interés histórico ya que en la casa central del banco se representa la Misa de San Gregorio Magno (540-604), uno de los grandes padres de la Iglesia romana de Occidente, acompañado por una pareja de donantes, que hay que identificar con don Juan de Coloma y su primera esposa, doña Isabel Díez de Aux. De ser cierta esta identificación estaríamos ante el único retrato veraz de don Juan de Coloma secretario de la reina Isabel la Católica. También se aporta la procedencia de la pintura sobre tabla que por sus dimensiones fue la imagen titular de un retablo dedicado a San Antonio Abad, actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Posiblemente, este retablo decoraba una de las capillas de la iglesia del convento de San Antonio Abad en Zaragoza, conocido también como el de los Antonianos, que se ubicaba en la antigua calle de la *plateria*, de la citada ciudad.

Para poder resumir de manera breve el contenido de la tesis doctoral se incorporan al final del texto unas conclusiones que incluyen aquellas aportaciones más importantes de la investigación, centradas en la figura y obra de Martín Bernat. Se insiste en las características de su estilo y de su técnica pictórica para confirmar el destacado lugar que le corresponde en la tendencia Hispano-Flamenca desarrollada en Aragón durante la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI.

Como colofón a la investigación se presentan de manera cronológica y divididos en dos apartados, documentos vinculados a la figura de Martín Bernat, sean inéditos o ya publicados, hallados principalmente en archivos aragoneses.

El primer apartado hace referencia a su biografía y en él se reúnen los documentos relativos al tema. En los textos se detallan acontecimientos acaecidos en su vida privada que nos ha facilitado conocer mejor su calidad humana.

En el segundo apartado se incluye aquella documentación notarial vinculada a la producción pictórica que Bernat desarrolló durante la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI en las tres provincias aragonesas. Entre los documentos se pueden encontrar contratos de retablos, albaranes de pago, sociedades con otros pintores, etc.

Cierra el volumen una bibliografía española y extranjera de las principales obras consultadas para la realización del trabajo y un índice de las ilustraciones que lo acompañan.

Este trabajo realizado destinado a la obtención del título de Doctora en Historia del Arte nos proporciona una amplia visión del pintor tanto en su biografía personal como en su producción artística.

PILAR ARAGUÁS BIESCAS

**JAPÓN Y EL JAPONISMO EN *L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA*
(1873-1945)**

Junio de 2012 (Director: Dr. V. David Almazán Tomás).

Miembros del Tribunal:

Presidenta: *Dra. Elena Barlés Báguena (Universidad de Zaragoza).*
 Secretaria: *Dra. Mónica Vázquez Astorga (Universidad de Zaragoza).*
 Vocales: *Dra. Yayoi Kawamura (Universidad de Oviedo),*
Dra. Pilar Cabañas Moreno (Universidad Complutense de Madrid) y
Dr. Florentino Rodao García (Universidad Complutense de Madrid).

El tema de nuestro trabajo es el estudio de la presencia de Japón y el *Japonismo* en la revista ilustrada *L'Illustrazione Italiana* (1873-1945), una publicación semanal milanesa fundada por Emilio Treves (1834-1916) y que, por su importancia cultural a finales del siglo XIX y mediados del siglo XX, constituye una fuente de investigación imprescindible para analizar cómo Japón, su historia moderna, sus costumbres y su cultura, fueron descubiertas por la sociedad italiana y examinar, también, cómo lo japonés fue filtrándose en la cultura occidental hasta convertirse en una fuente de inspiración artística. El marco cronológico de la tesis está fundamentado por varios factores tanto de índole histórica como editorial, que hacen que podamos considerar este periodo no sólo como una simple delimitación temporal, sino como una etapa con unas características propias que dan significado a su elección como objeto de estudio. En primer lugar, como fecha de inicio, hemos de considerar que el comienzo de la era Meiji (1868-1912) supuso el comienzo de una etapa de apertura a Occidente y profunda modernización. Como fecha final hemos considerado de manera convencional el fin de la Segunda Guerra Mundial con la derrota de Japón.

Las principales causas que han determinado este tema para la tesis doctoral han sido la escasez de estudios en este campo y la convicción de que las revistas ilustradas son una fuente fundamental para analizar la difusión de Japón y el desarrollo del *Japonismo*, a pesar de que hasta el momento no habían suscitado la atención de los especialistas.

El objetivo de la tesis ha sido la realización de un catálogo completo de las ilustraciones y textos sobre Japón y el *Japonismo* que se publicaron en las revistas, así como su valoración y análisis, con el fin de servir de base documental y punto de referencia a nuevas investigaciones interdisciplinarias sobre el tema del descubrimiento y recreación de lo japonés en Italia. Tras el estudio en bibliotecas especializadas de una extensa bibliografía, se realizó el vaciado de las revistas (principalmente en la Biblioteca del Palacio de Sástago de la Diputación de Zaragoza y también en la Biblioteca del Ateneo de Madrid, en la Biblioteca del Palacio Sormani de Milán, en la Biblioteca de la Fondazione Marco Besso de Roma y la Biblioteca di Storia moderna e contemporánea también en Roma y para lo que se nos concedió una beca CAI dentro del programa Europa) mediante la lectura página a página de cada uno de los volúmenes.

Realizadas las fases anteriores de recopilación de datos, se procedió a redactar el ensayo propiamente dicho, que se complementa con unos gráficos en los que se estudia cuantitativamente las reseñas, una bibliografía y las conclusiones finales, además de un anexo.

Con esta tesis podemos determinar que *L'Illustrazione Italiana* fue una importante vía de difusión de Japón, lo japonés y el *Japonismo*. La imagen de Japón extraída de lo publicado fue la de una nación que, desde el gobierno del emperador Meiji (1868-1912), se consolidó entre las naciones más modernas y potentes, a partir de sus victorias en la Guerra Sino-japonesa (1894-1895), la participación de Japón en la Rebelión de los Bóxers (1900), Guerra Ruso-japonesa (1904-1905), la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Segunda Guerra Sino-japonesa (1937-1945) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Además de abundantes noticias bélicas, se informó de otros muchos aspectos como la familia imperial y sus ceremonias, la evolución de la vida política nipona (desde sus dirigentes políticos hasta aspectos tan concretos como el feminismo), su crecimiento económico e industrialización, la participación de Japón en las conferencias de paz, la modernización de su sociedad, educación e infraestructuras, así como las catástrofes naturales así como las fluidas relaciones político-diplomáticas entre Italia y Japón, especialmente en los periodos Meiji y comienzos del periodo Showa (1926-1945). Por otra parte, sus costumbres tradicionales recogidas por el fotógrafo Adolfo Farsari despertaron la curiosidad de los lectores italianos.

Un especial interés merecen las numerosas informaciones sobre el arte japonés: la arquitectura, la escultura y la pintura haciendo especial mención a la exposición de arte contemporáneo japonés "Okura" celebrada en Roma en 1930 y organizada bajo el patronato del gobierno de Mussolini. Debemos citar también la importancia de los llamados *o-yatoi gaikokujin*, expertos contratados desde Japón para actualizar sus propias competencias, es decir el arquitecto Giovanni Vincenzo Cappelletti, el escultor Vincenzo Ragusa, el pintor Antonio Fontanesi y el incisor Edoardo Chiosone. Igualmente debemos citar al crítico Vittorio Pica primer estudioso italiano en acercarse al arte japonés. Otras manifestaciones culturales japonesas reflejadas en la prensa italiana fueron las musicales, las literarias, las teatrales y las cinematográficas.

El *Japonismo* se manifestó en la prensa ilustrada en muy dispersos aspectos, reflejando la difusión de este fenómeno en Italia durante el último tercio del siglo

XIX y primero del siglo XX, especialmente en el cambio de siglo y la década de los años veinte. Desde el punto de vista artístico, las revistas ilustradas no eran ni pretendían ser unas revistas modernas. En la pintura reproducida en las revistas ilustradas el *Japonismo* se manifestó a través de complementos como abanicos y sombrillas japonesas, los objetos artísticos japoneses (biombos, muñecas, *kakemonos* y máscaras de teatro, etc.) y damas vestidas con kimono. La influencia japonesa rara vez se manifestó en el diseño global de las revistas ilustradas de información general, pero sí en numerosas ilustraciones que nos permiten señalar al *Japonismo* como una de las tendencias más interesantes en la ilustración gráfica.

En relación con la ilustración gráfica del momento, el *Japonismo* también se manifestó con asiduidad en el mundo publicitario, principalmente en el campo de la perfumería y cosmética, mediante anuncios que explotaban comercialmente el exotismo, delicadeza y frescura de la imagen de la mujer japonesa.

Dentro del *Japonismo* las páginas literarias destacamos a Gabriele d'Annunzio y su obra *Il Piacere*, obra cumbre del *Japonismo* en Italia. No quedaría completo el panorama del *Japonismo* si no citáramos el campo operístico, con las obras *Iris* de Pietro Mascagni y *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini. Por su parte la moda femenina recurrió a modelos inspirados en el kimono y a complementos como el abanico y la sombrilla.

ANTONIO OLMO GRACIA

COLOR Y EXPERIENCIA DE LA ARQUITECTURA EN ARAGÓN EN LAS EDADES MEDIA Y MODERNA

Noviembre de 2012 (Directora: Dra. Carmen Gómez Urdáñez).

Informadores para la obtención de la *mención de "Doctor europeo"*:

Dr. Philippe Bernardi (Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

Arnaud Timbert (Université de Lille 3).

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dr. Fernando Galtier Martí (Universidad de Zaragoza).*

Secretario: *Dr. Juan Carlos Ruíz Souza (Universidad Complutense de Madrid).*

Vocales: *Dr. Joan Domenge i Mesquida (Universidad de Barcelona),*

Dra. Géraldine Victoir (Université Paul-Valéry Montpellier 3) y

Dra. Anne Vuillemard-Jenn.

La presente tesis doctoral se ha integrado en los proyectos de I+D+i dirigidos por la Dra. Carmen Gómez Urdáñez: "El acabado en la arquitectura: los revestimientos cromáticos. De la Edad Media a las intervenciones de restauración contemporáneas" (HUM 2006-02832/ARTE) y "El acabado en la arquitectura: los

revestimientos cromáticos y otros sistemas asociados. De la Edad Media a las intervenciones de restauración contemporáneas” (HAR2009-12583), subvencionados por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Tiene su origen en mi selección como becario para desarrollar el primer proyecto mediante una beca de Formación de Personal Investigador (FPI). Esta beca y la integración en un equipo internacional e interdisciplinar me han permitido desarrollar mi investigación en un contexto privilegiado y complementarla con estancias en centros de I+D extranjeros subvencionadas por el Ministerio de Ciencia e Innovación, dentro de su programa de estancias breves para formación de personal investigador: Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale (CESCM) en Poitiers (Francia) e Istituto Storico Lucchese en Lucca (Italia). En ambos he podido imbricar mi investigación en la problemática europea, entrando en contacto con los más destacados especialistas internacionales en la materia. Informada la tesis doctoral favorablemente por Philippe Bernardi (Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne) y Arnaud Timbert (Université de Lille 3), el tribunal, del que formaron parte dos de las más relevantes especialistas europeas en la policromía de la arquitectura medieval, le concedió la calificación máxima de “*apto cum laude*” con mención de “*doctor europeo*”.

La tesis ha tenido por objetivo el estudio de los revestimientos cromáticos y acabados de la arquitectura del Aragón medieval, hasta su transformación en la E. Moderna, una perspectiva totalmente novedosa en la aproximación a los edificios medievales. Cabe señalar no obstante que la presente tesis se vio precedida por mi trabajo de DEA, “Arquitectura y revestimientos cromáticos. Obras en el contexto mudéjar de la Zaragoza de los siglos XIV-XV”, defendido el 1 de septiembre de 2009 (inédito), que marcó el inicio de mi línea de investigación. Es de rigor advertir que debo la elección del tema de la tesis doctoral a mi directora, Carmen Gómez Urdáñez, quien supo intuir la extraordinaria importancia de los acabados en la percepción de la arquitectura a partir de su contacto con los sucesivos revestimientos cromáticos de la catedral de Tarazona, a través de su integración en el Equipo del Plan Director para la restauración de la catedral.

Los estudios sobre arquitectura, y en particular la medieval, han olvidado efectuar su análisis conjuntamente con sus revestimientos. Pese a que los acabados cromáticos constituyen la piel de la arquitectura y a que se reconoce teóricamente en la actualidad que la arquitectura es experiencia, los revestimientos no han sido tenidos en cuenta en los estudios históricos (entre otros aspectos, como consecuencia de la predominante difusión de fotografías en blanco y negro) y son todavía objeto de tratamiento contradictorio en las restauraciones, en las que habitualmente se han arrancado para sacar a la vista los materiales de construcción, partiendo de imágenes falsas de la arquitectura medieval. En consecuencia, no se ha abordado hasta el momento el análisis de la policromía y percepción de la arquitectura, asociada a los revestimientos. Ver la arquitectura con sus revestimientos y su color implica acercarse a los edificios desde su vivencia y experiencia. Salvo algunos precedentes decimonónicos, el arranque de esta nueva forma de aproximarse a la arquitectura medieval surge en Alemania y Francia a finales de la década de los 80 del siglo XX (con J. Michler, H.-P. Autenrieth), siendo contados

los especialistas en esta problemática (A. Vuillemard y G. Victoir en Francia, y C. Rallo en España). Así pues, la novedad del tema ha implicado una metodología de trabajo distinta, sustancialmente interdisciplinar, abriendo nuevas vías para el estudio de la arquitectura con su cromatismo, que asocia especialmente las aportaciones del mundo técnico y de la restauración.

La tesis doctoral ha alcanzado una serie de logros que ponen las bases para cualquier aproximación posterior a las cuestiones de la policromía de la arquitectura medieval no solo de Aragón sino de la Península Ibérica, dada la atención que se ha puesto también sobre la problemática general.

En primer lugar, se han estudiado y caracterizado las variedades de acabado en la arquitectura del Aragón medieval, a través del análisis de numerosos casos hispanos estudiados en relación con los ejemplos europeos ya estudiados, fijando su cronología y relación con la arquitectura a la que se superponen. El análisis se ha centrado especialmente en la *pintura lapidaria*: revestimientos consistentes en la simulación de falsos despieces, que tuvieron gran importancia cuantitativa en la Edad Media (entroncando con ello en la Antigüedad clásica), que revestían los interiores y exteriores de numerosos edificios medievales. Pese a su sencillez formal, este tipo de pintura tenía gran importancia pues transformaba la experiencia de la arquitectura, regularizando el aparejo constructivo y manipulando su cromatismo, *reconstruyendo* en definitiva la arquitectura y transformando totalmente la percepción de los edificios.

En segundo lugar, se ha puesto de manifiesto que el uso de revestimientos de falsos despieces o *pintura lapidaria* fue común a la arquitectura occidental (románica y gótica) y mudéjar (e igualmente a sus raíces islámicas), aunque desde presupuestos distintos. En la tesis se ha planteado, por lo tanto, la convivencia de dos sistemas de revestimiento en el Aragón de la Plena y Baja Edad Media, de dos posibilidades de acabado siempre asociadas a sus respectivas arquitecturas; una dualidad ya señalada para sus respectivas arquitecturas, pero no para sus revestimientos. Por una parte, existieron acabados semejantes a los de la arquitectura medieval del resto de Europa y particularmente de Francia, con la cual los contactos culturales y artísticos fueron muy estrechos; por otro, se produjeron los mudéjares, que suponen una particularidad hispana, carente de paralelos europeos, y que en Aragón encuentran su razón de ser en la realidad histórica generada por la conquista islámica y reconquista cristiana del valle del Ebro. No constituían sistemas intercambiables, cada revestimiento iba asociado a su arquitectura. Así pues, se ha puesto de manifiesto la duplicidad de revestimientos en la Península Ibérica, deslindando los acabados de la arquitectura románica y gótica de los acabados de la arquitectura mudéjar, perfilando su respectiva identidad como sistemas separados, desde una preocupación común por hacer alusión al aparejo constructivo. Esta duplicidad de sistemas pervivió hasta la sustitución conjunta de la coexistencia de sistemas medievales ya en el siglo XVI por los falsos despieces de cantería, lo que supuso una drástica reducción del color en el interior de las iglesias y una depuración de la multiformidad medieval, en el contexto de un nuevo clasicismo.

Dentro de los acabados occidentales, hemos destacado la existencia de dos tipos de acabados principales, los “repasados de juntas” y los falsos despieces de si-

llares, propios de la arquitectura románica y gótica, compartidos por el resto de la Cristiandad y con lejano origen en la Antigüedad clásica. Los repasados de juntas, como hemos dado en llamar a la cubrición de las uniones del aparejo constructivo con cal o mortero, dejando la superficie de los sillares a la vista, con otras juntas pintadas superpuestas en rojo o negro, fueron uno de los sistemas de acabado más importantes de la arquitectura religiosa y civil de Aragón entre los siglos XI y XIV, en interiores y exteriores, desde catedrales y monasterios a iglesias parroquiales y castillos. Sus orígenes en Aragón se encuentran vinculados a la introducción de la arquitectura románica lombarda en el siglo XI. Por su parte, los falsos despieces de sillares, trazados sobre un revestimiento que a diferencia de los repasados cubre totalmente el aparejo constructivo, aparecen siempre en Aragón con posterioridad a los repasados de juntas, a partir del siglo XIII y en edificios ya góticos. En Aragón, al igual que en el resto de la Península, se han podido advertir dos variantes cromáticas, juntas rojas y juntas negras sobre blanco, resultando más habitual la primera, como ocurre en Francia. En estos falsos despieces de sillares, el número de juntas utilizadas (simples o duplicadas principalmente) y el cromatismo elegido definen distintas variantes formales en el acabado. El sistema occidental no se agotaba, sin embargo, en los falsos despieces, pues diversos motivos de pintura decorativa introducidos desde Francia (donde cuentan con paralelos) lo renovaron y actualizaron a los largo de los siglos XIV y XV.

Por otra parte, los revestimientos mudéjares cuentan con ejemplos en Aragón desde el siglo XIII y se caracterizan por una fuerte personalidad: son obra en su práctica totalidad de maestros musulmanes, fueron ejecutados como fase final de la concepción global de la arquitectura mudéjar, presentan una clara unidad en su técnica y poseen notas formales de pervivencia islámica, especialmente distintos motivos geométricos que encuentran sus orígenes en la arquitectura de la taifa zaragozana y que se introdujeron sobre todo en el siglo XIV. Los componentes formales más importantes de los acabados mudéjares son la imitación de la piedra y el ladrillo, y se superpusieron a aparejos de este último material. El claustro del convento del Santo Sepulcro de Calatayud permite conocer un ejemplo muy temprano de acabado mudéjar (siglo XIII), con un empleo exclusivo de falsos despieces de ladrillos del mismo tamaño que los utilizados en su construcción. Durante la primera mitad del siglo XIV las dimensiones de los ladrillos pintados aumentaron en relación con los constructivos y se introdujo la imitación de falsos sillares especialmente en las partes bajas, que no existían en el verdadero aparejo de los edificios mudéjares del valle del Ebro. A partir de mediados de esta centuria, los sillares siguieron creciendo en importancia en la configuración espacial de los interiores mudéjares, pasando a recercar vanos y revestir nervaduras, arcos perpiñones y formeros y embocaduras de capillas, en un sistema mixto que se mantuvo hasta el fin de los revestimientos mudéjares, hacia 1500. El uso de falsos despieces de ladrillos y sillares como acabado interior prácticamente exclusivo de los interiores mudéjares no encuentra precedentes en la arquitectura andalusí, donde sin embargo tuvo especial protagonismo en exteriores y en la arquitectura defensiva. Cuando los maestros mudéjares aragoneses debían revestir su espacio religioso, como ocurre en la mezquita de Calatorao (Zaragoza), del siglo XV, no recurrían a

la imitación de materiales arquitectónicos como sí hacían en las iglesias coetáneas. Por el contrario, la introducción de materiales de imitación arquitectónica en la pintura ejecutada por los maestros mudéjares para configurar el ambiente de la arquitectura de los edificios cristianos se debe con seguridad a la importante utilización en los siglos XII y XIII de falsos despieces de imitación arquitectónica por los edificios occidentales.

Al hilo del análisis de estos falsos despieces, hemos incorporado la problemática de las relaciones existentes en los revestimientos que aparecen en las representaciones miniaturizadas con los de la arquitectura real, poniendo de manifiesto que los distintos tipos de revestimientos y policromías de los edificios de la Edad Media coinciden muchas veces de forma indiscutible con los utilizados por los pintores medievales en la representación de la iconografía arquitectónica. Este hecho plantea que con frecuencia los pintores se inspiraron para la representación de edificios, como es lógico, en los revestimientos de los edificios contemporáneos, integrándolos como un elemento más para caracterizar su arquitectura.

La presente tesis doctoral ha pretendido acometer con rigor el análisis del cromatismo de los revestimientos, avanzando hacia una identificación que precise los colores con propiedad y seguridad. La documentación medieval y los análisis consultados han permitido precisar los pigmentos utilizados en la arquitectura medieval de Aragón: todos ellos dependen del conjunto de colores existentes en la época y son los mismos que se utilizaban en la pintura sobre tabla, la policromía escultórica e incluso en la tintura de tejidos. Las precisiones en los precios que se han efectuado sobre la documentación medieval muestran la predilección en los revestimientos por los pigmentos más baratos (especialmente ocre amarillo y ocre rojo) e incluso de la cola, muy económica, como base para proporcionar una entonación general al edificio en la arquitectura mudéjar.

Además de abordar otros temas, como la relación entre los revestimientos pintados y los textiles, cabe destacar la inclusión de un capítulo dedicado al tratamiento de los revestimientos en las restauraciones. El análisis de las restauraciones llevadas a cabo en Aragón durante el último siglo permite apreciar que el decapado y el repintado de acabados han sido las soluciones más habituales. Los decapados, abundantemente extendidos en el siglo XX, y los repintados, del que son muestra algunos casos muy recientes de intervenciones sobre el mudéjar aragonés, son indicadoras de que la policromía de la arquitectura no ha alcanzado todavía su carácter de patrimonio a preservar. Es preciso defender en consecuencia el respeto absoluto de la materialidad de los revestimientos históricos, salvaguardando las aportaciones de cada momento histórico, cuyos estratos no deberían ser eliminados aleatoriamente.

La tesis cuenta con un corpus de motivos pintados entendido como parte importante de la misma. Los casos que lo constituyen son una contribución personal al corpus general del proyecto de I+D+i en el que esta tesis se inserta y pretenden ofrecer un repertorio de motivos, ubicados geográficamente y cronológicamente, que sirva además de herramienta en las restauraciones.

La presente tesis doctoral ha supuesto una primera incursión en el estudio de los revestimientos cromáticos del Aragón medieval, ante la inexistencia casi

total de investigaciones previas. Necesariamente, su carácter pionero implica que la investigación sobre los acabados del Aragón medieval no haya hecho más que comenzar (mi trabajo continúa en el equipo del actual proyecto I+D+i). La revisión de la arquitectura medieval ha de ser total en el conjunto de Europa, replanteando su metodología de estudio y reconsiderándola desde el punto de vista de su percepción y de su vivencia, en definitiva, de su experiencia.

M^a BELÉN BUENO PETISME

EL GRABADO EN ZARAGOZA DURANTE EL SIGLO XX

Noviembre de 2012 (Director: Dr. José Luis Pano Gracia).

Miembros del Tribunal:

Presidente *Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza).*

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

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

Dr. Javier Gómez Martínez (Universidad de Cantabria) y

Dr. Wifredo Rincón García (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC).

Esta Tesis Doctoral se ha realizado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza con la ayuda de una beca de investigación concedida por el Gobierno de Aragón en el año 2006. Su objetivo principal es el de estudiar, en su conjunto, la historia del arte del grabado y la estampación en Zaragoza a lo largo del siglo XX y durante los primeros años del siglo XXI, como ejemplo y reflejo de la situación vivida en el contexto aragonés. Pretende también dar así continuidad a la línea de estudios iniciada en ese mismo Departamento gracias a la cual el Dr. Luis Roy Sinusía realizó su tesis doctoral sobre *El grabado zaragozano de los siglos XVIII y XIX* (Zaragoza, IFC, 2006) bajo la dirección del Dr. José Luis Pano, y completar así el estudio de la historia de la gráfica contemporánea aragonesa.

El trabajo se estructura de acuerdo a un primer apartado dedicado a la contextualización del tema de estudio en el ámbito español y aragonés, en el que se establece un marco teórico e histórico en relación con la gráfica contemporánea y con la historia del arte del grabado durante el siglo XX, sin olvidar atender al análisis del contexto formativo de esta especialidad artística, con especial interés a lo relacionado con la ciudad de Zaragoza. En un segundo apartado el estudio profundiza en el análisis de los diversos artistas que, con origen aragonés o por su especial relación con estas tierras, realizaron una importante labor en el arte del grabado desde los inicios del siglo XX y hasta nuestros días. En tercer lugar, el trabajo aborda la situación de las infraestructuras nacidas en el siglo XX en los ámbitos público y privado y dedicadas a la difusión y promoción del grabado en Zaragoza, analizando así el marco en el que artistas e interesados por la obra gráfi-

ca han podido exponerla, practicarla o acceder a ella. Este trabajo se acompaña de las correspondientes conclusiones así como de los catálogos de obra de aquellos artistas que todavía no habían sido tratados desde este punto de vista en lo tocante al ámbito aragonés, y también de diversos apéndices documentales en función de los diferentes apartados expuestos. Entre los catálogos realizados se encuentran los de los artistas del primer tercio del siglo XX, Francisco Marín Bagüés y Ramón Acín; la obra gráfica realizada por máximos representantes de la abstracción zaragozana como Juan José Vera y Daniel Sahún; además hemos completado el catálogo del Taller de Maite Ubide, como hito de la historia del grabado aragonés actual y también el catálogo de obras de esta artista desde 1990 y hasta nuestros días; y para terminar se incluyen el catálogo de las obras de bibliofilia y estampas más recientes de Borja de Pedro y el catálogo completo de la obra grabada de María Cristina Gil Imaz. En cuanto a los apéndices documentales, el trabajo incluye selección de textos y noticias de prensa sobre la enseñanza oficial del grabado y la estampación de Zaragoza, a través del estudio del archivo de la Escuela de Arte de la ciudad; también sobre el Taller de Maite Ubide; sobre los principales artistas grabadores aragoneses del siglo XX; y por último sobre las infraestructuras de difusión y promoción de la gráfica estudiadas.

Si nos referimos ahora al contenido de este estudio, en el primer apartado dedicado a la situación del grabado aragonés en el contexto nacional durante el siglo XX, se comprueba cómo el origen del desarrollo y cambio vivido por la gráfica artística en esa centuria debe situarse en la labor realizada desde ámbitos artísticos, técnicos y teóricos ya en los años finales del siglo XIX, gracias al nacimiento de actividades diversas, publicaciones especializadas, y asociaciones encargadas de incentivar la práctica artística del grabado y de dar a conocer sus especificidades técnicas, como la Asociación de Grabadores Españoles. Esta evolución inicial experimentó cierto estancamiento a partir de la década de los años treinta, pues se inició en nuestro país un periodo histórico difícil protagonizado por la Guerra Civil y la complicada situación de una larga Posguerra y de un régimen político nada aperturista. Pero, además, contribuirían a este estancamiento en el desarrollo de la consideración de la gráfica algunos aspectos que en las primeras décadas del siglo XX habían servido para mejorar su asimilación, como eran sus especificidades técnicas, que alejarían el arte del grabado de las nuevas propuestas de vanguardia artística y que exigieron, de nuevo, un esfuerzo por parte de artistas y especialistas para demostrar las posibilidades creativas y de innovación del arte del grabado.

Esa situación de crisis comenzaría a cambiar ya a finales de los años cincuenta, gracias a iniciativas artísticas relacionadas con el mundo de la gráfica, que servirían para retomar ese camino de desarrollo y de liberación iniciado a comienzos de siglo. Podemos hablar en este sentido de grupos como El Paso o de movimientos como el de Estampa Popular. Este auge al que nos referimos, ya en la segunda mitad de la centuria, alcanzó una dimensión internacional y encontró reflejo en España y en Aragón. Desde ese momento se trabajó con ahínco por la difusión y educación sobre el arte del grabado y la estampación, por lo que resurgieron la edición de publicaciones especializadas y el desarrollo de otras actividades específicas, como exposiciones o certámenes. De esta manera, el arte del grabado se ha-

ría más accesible para el público y más atractivo para los artistas, que comenzaron a encontrar una red para la difusión de este tipo de obras, un apoyo institucional y cierta demanda creciente.

Por todo ello diversos creadores se acercaron a la práctica del grabado también desde otras especialidades, eliminando los posibles prejuicios establecidos por una suerte de ortodoxia académica que empezaba a sentirse obsoleta. De nuevo, como sucediera en el cambio de siglo anterior, la figura del *pintor-grabador* que sirvió entonces para *desencorsetar* el arte del grabado de su consideración como un arte de reproducción, contribuiría en este momento ya de la segunda mitad del siglo XX a eliminar los *restos* de esa consideración, y lo haría gracias a la incorporación de nuevos géneros, al trabajo con el color, al trabajo desde la abstracción y a la apertura a nuevas técnicas.

Todavía, en este estudio de la evolución conceptual y la situación de la gráfica en la pasada centuria podemos hablar de un tercer momento importante que se sitúa en el paso del siglo XX al siglo XXI, y que sienta sus precedentes en la década de los años ochenta. Este momento estuvo representado por un crecimiento de esas actividades especializadas y también por el desarrollo técnico experimentado en torno a la gráfica, especialmente en relación con el universo digital, que abre nuevos campos para la investigación y la experimentación. Esta evolución técnica y conceptual ha provocado una doble vía de desarrollo, o lo que es lo mismo, la convivencia en décadas recientes de dos tendencias *a priori* opuestas: una partidaria de la innovación, que defiende la creación artística por encima de todo, y otra más cercana a la tradición técnica, que busca un resurgimiento de la *ortodoxia* del grabado, de sus señas propias de identidad, para que destaque de nuevo en un momento en el que su dispersión entre el conjunto de técnicas artísticas puede parecer una pérdida de su vigencia. Nosotros creemos que esa pérdida de vigencia no es tal, sino que esa aparente dispersión es signo de que la gráfica se ha aceptado de forma definitiva y se ha equiparado en importancia al resto de actividades creativas. Dos factores marcan, por tanto, la verdadera evolución de la gráfica actual: la liberación definitiva de su condición auxiliar y el desarrollo tecnológico adaptado a las diferentes necesidades expresivas.

Dentro de este marco de desarrollo de la gráfica en la historia del arte aragonés del siglo XX encontramos todavía un elemento fundamental como parte de esa infraestructura necesaria para su evolución: la enseñanza oficial del grabado y la estampación. Hemos podido constatar en Zaragoza las carencias respecto a la formación especializada prácticamente durante todo el siglo XX. Sólo a partir de los años sesenta encontramos el primer centro para esta formación especializada, espacio que nacería desde el entorno del Grupo Zaragoza como Taller Libre de Grabado. Una iniciativa relacionada con la vanguardia artística que sentaría las bases para el posterior desarrollo de la gráfica en Aragón. Gracias a su labor, y a la continuación en el trabajo de maestra de Maite Ubide en décadas siguientes, varios artistas aragoneses pudieron acercarse a la práctica del grabado e hicieron crecer la demanda. Así, desde los años ochenta, se entendió la necesidad de instalar un taller especializado en la Escuela de Arte zaragozana, que funcionó bajo la dirección de Pascual Blanco. A pesar de todo hay que hacer notar cómo no sería

hasta 1999 cuando se implantó el título de Grado Superior de Artes Plásticas y Diseño de esta especialidad en la Escuela de Arte. Las enseñanzas superiores universitarias de Bellas Artes no llegaron a Aragón hasta los primeros años del siglo XXI.

En el segundo gran bloque de nuestro estudio, dedicado a los artistas grabadores más destacados en el contexto zaragozano y aragonés durante el siglo XX, hemos estudiado en primer lugar el trabajo de dos artistas aragoneses que manifestaron una vocación autodidacta, como reflejo de la carencia de una formación especializada en tierras aragonesas. Seguidamente, ya desde la década de los años treinta, podemos hablar de un conjunto de artistas que hubieron de emigrar para formarse, también como consecuencia directa de esas carencias descritas, y que, desde diversas especialidades entre las que destaca la pintura, desarrollaron una interesante labor en el arte del grabado. A continuación, todavía con origen en la primera mitad del siglo y como nexo de unión entre ese periodo y la segunda mitad de la centuria, hemos podido referirnos a algunas personalidades con una especial dedicación al arte del grabado como son Manuel Lahoz y Mariano Rubio, que merecen especial atención por sus propuestas y por la defensa realizada sobre esta manifestación. En este estudio cronológico, y llegados a la segunda mitad del siglo XX, situamos el inicio de la renovación artística en torno a esta especialidad a partir de los años sesenta y lo hacemos desde iniciativas que tienen que ver, en Zaragoza, con las nuevas corrientes abstractas y también con actividades colectivas, especialmente las nacidas desde el Grupo Zaragoza. Gracias a este resurgimiento podemos hablar desde la década de los años sesenta de grandes personalidades artísticas en el grabado aragonés. Todavía en este contexto de desarrollo encontramos la presencia de figuras de talla internacional y de origen aragonés con una especial atención a la gráfica en sus carreras, así como otros nombres que han protagonizado la evolución del grabado en Zaragoza y en Aragón ya en los primeros años del siglo XXI.

En lo que se refiere al estudio de la gráfica de Francisco Marín Bagüés y Ramón Acín, es necesario valorar su carácter pionero y también el hecho de que, desde diversas propuestas, entendieran las posibilidades creativas del grabado como medio de expresión. Además estos artistas tuvieron contacto con las propuestas de vanguardia, que adaptaron a sus trabajos. Por otro lado, en el caso de Ramón Acín, encontramos en sus estampas una estética directa, sencilla y crítica, aspectos estéticos que continuaría después el movimiento Estampa Popular, desarrollado en España a partir de los años cincuenta.

Entendemos también que la historia del grabado en Zaragoza debe mucho al variado grupo de artistas que, debido a la situación de carencias formativas, se vieron empujados a salir fuera de Aragón a partir todavía de la primera mitad del siglo XX. La mayoría de ellos practicaron el arte del grabado desde otras especialidades, sobre todo desde la pintura. Su interés por la gráfica y sus crecientes relaciones con Aragón servirían para sentar las bases del resurgimiento de la segunda mitad del siglo XX. En el trabajo de estos artistas relacionado con el grabado podemos hablar de una tendencia de carácter figurativo y otra abstracta en relación con la vanguardia, pero conviene subrayar que su obra gráfica está realizada con plena voluntad creativa, con los mismos presupuestos estéticos que

una posible obra pictórica y, por tanto, forma parte del conjunto artístico general de estos autores.

Dentro de esa tendencia figurativa nos acercamos a nombres como los de Alejandro Cañada o Jesús Fernández Barrio. El principal representante en lo que respecta a la figuración es Alberto Duce, que realizó un interesante retrato del mundo clásico con especial atención a la figura femenina y al desnudo. Relevantes resultan también en su trabajo algunas experimentaciones de vanguardia, así como la presencia de compromiso social en sus estampas. Por otro lado, algunas de las bases de lo que sería el resurgimiento de la gráfica en la segunda mitad del siglo XX se sentaron a partir del trabajo de artistas de tendencia abstracta. En este sentido hay que destacar la obra de Salvador Victoria, representante de la renovación de la gráfica en nuestro país, y también de Abel Martín, serígrafo profesional que demostraría una capacidad notable para la creación con especial interés dentro de la vanguardia abstracta y del arte óptico de influencia matemática y con aplicación de nuevas tecnologías informáticas. Pero no sólo desde la pintura encontramos representantes de interés en la historia del grabado de sello aragonés, sino que podemos hablar también en este apartado del escultor Pablo Serrano, que practicó la gráfica como complemento a su escultura, profundizando en el concepto de serie artística.

Todavía con origen en la primera mitad del siglo XX merecen mención especial, dentro de este variado grupo de artistas formados fuera de Aragón, las figura de Manuel Lahoz y de Mariano Rubio. El primero de ellos debe ser considerado como el principal grabador aragonés del siglo XX, pues se dedicó a esta especialidad desde la misma ciudad de Zaragoza a partir de los años cuarenta. Su obra se localiza dentro de una tendencia figurativa y de la tradición calcográfica, y lo hace con una gran personalidad a partir de la asimilación estética de aspectos expresionistas y otros de raíz surrealista que hacen pensar en Goya como la principal fuente de inspiración para sus grabados. Mariano Rubio, por otro lado, ha sido uno de los responsables de la renovación de la gráfica a través de labores artísticas, docentes y teóricas.

Con el trabajo de Mariano Rubio, conceptual y cronológicamente hablando, nos adentramos ya de forma decidida en la segunda mitad del siglo XX, periodo clave en el resurgimiento de la gráfica con gran interés en el contexto zaragozano. Algunos de los hitos que contribuirían a ese desarrollo en esta ciudad serían el Taller Libre de Grabado, dedicado a la enseñanza del grabado, a su práctica, promoción y difusión entre 1965 y 1966; el trabajo realizado desde la vanguardia abstracta con propuestas como las de S. Lagunas, Ricardo L. Santamaría, y también Juan José Vera o Daniel Sahún; y la labor como maestra de Maite Ubide, que tras la experiencia del Taller Libre de Grabado, continuó enseñando las diversas técnicas en su propio taller a partir de los años sesenta, lo que sirvió para formar en Zaragoza a toda una generación de artistas.

Si nos referimos ya a las grandes personalidades del grabado a las que podemos mencionar en este momento de auge, encontramos un primer grupo de nombres destacados a partir de los años sesenta; un segundo grupo de sólida proyección internacional y de origen aragonés; y un tercer conjunto de artistas que

han tenido una especial dedicación al grabado y la estampación en el contexto aragonés en las últimas dos décadas del siglo XX y durante los primeros años del siglo XXI, y que suponen la base para futuros estudios especializados. En un primer lugar, por tanto, podemos destacar a Pascual Blanco, Natalio Bayo, Julia Dorado, Borja de Pedro y M^a Cristina Gil Imaz, un conjunto de artistas destacados en la historia del grabado aragonés al demostrar su plena vigencia artística desde diversas ópticas estéticas y técnicas, que gracias a su labor han alcanzado reconocimiento dentro y fuera de Aragón. En lo que se refiere a esas grandes figuras de talla internacional hablamos de José Manuel Broto, Víctor Mira y Antonio Saura, de los que hemos estudiado principalmente las relaciones de su obra gráfica con Zaragoza y Aragón. Todos practicaron el grabado como una técnica más en su quehacer artístico, y personifican ese auge de la gráfica al que nos referimos continuamente al situar las posibilidades de las diversas técnicas gráficas en el panorama artístico internacional.

Todavía, en nuestro estudio, hablábamos de un tercer bloque de artistas con una especial trascendencia en las dos últimas décadas del siglo XX y que han servido de nexo de unión entre ese siglo y el siguiente. En este periodo de auge definitivo encontramos, en primer lugar, una defensa de la tradición técnica de la calcografía y de la figuración –que se erige por tanto como principal tendencia estética del grabado aragonés, tanto en sus aspectos más tradicionales como en los relacionados con la vanguardia–, y que comprobamos en los trabajos de Carlos Barboza, Teresa Grasa o Mariano Castillo. Desde esta primera tendencia figurativa y más tradicional se evolucionaría hacia un desarrollo de nuevas propuestas técnicas y conceptuales, representado por artistas como Nemesio Mata, Isabel Biscarri y Eva Armisen. Resulta también de gran interés observar cómo las nuevas tecnologías se han asentado con fuerza dentro de la gráfica en Zaragoza, gracias al trabajo desarrollado por artistas como Pilar Catalán, A. Aragüés y A. Vela, y sin olvidar otros nombres como los de Lina Vila. Con sus trabajos se demuestra lo que parece ser una premisa en la definición artística del inicio del siglo XXI, y es que se borran los límites establecidos entre las diversas técnicas artísticas, buscando principalmente la comunicación entre artista y espectador a través una sólida formación teórico-práctica internacionalizada y del uso de los medios que ese artista tiene a su disposición, sin exclusión ninguna. En este sentido también hemos podido encontrar una gran diversidad de propuestas técnicas y estéticas en las obras de artistas jóvenes que empiezan sus carreras en torno a la década de los años noventa, como Nefario Monzón, David Israel, Alejandro Boloix o Carlos Sancho. Tampoco podemos olvidar la presencia de creadores que, desde otras especialidades, han tenido contactos más esporádicos con la gráfica y que han contribuido a demostrar el creciente interés actual por estas técnicas así como el carácter multidisciplinar del arte actual. Ejemplos claros resultan los casos de Florencio de Pedro y Ricardo Calero.

Todo lo dicho demuestra una mejora evidente de la consideración sobre el arte del grabado y la stampa en los años del cambio de siglo XX al XXI y que se debe, principalmente, a la investigación y a la participación de los artistas en esta especialidad cada vez con mayor interés.

El tercer apartado de este estudio está dedicado a la situación de la difusión y promoción del grabado en Zaragoza a lo largo del siglo XX. Esta ciudad, y por extensión Aragón, ha carecido de una sólida infraestructura relacionada con la enseñanza, la práctica y la difusión del grabado durante gran parte de ese tiempo. Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX podemos hablar de un crecimiento de exposiciones y actividades especializadas en el territorio aragonés. En este sentido, hay que agradecer el trabajo realizado desde la Galería Costa-3 a partir de 1978, ya que sería la primera galería especializada en gráfica en Zaragoza, abierta también a las nuevas consideraciones de la gráfica internacional, que sirvió como plataforma para la difusión del arte del grabado contemporáneo de Aragón, España, Europa y Latinoamérica. El testigo de Costa-3, vigente hasta 1988, lo tomó de alguna manera la propuesta de Zaragoza Gráfica desde 1992, que nació también especializada en la gráfica con voluntad de internacionalización. El momento de esplendor vivido por la gráfica en Zaragoza y Aragón a partir de los años ochenta y especialmente durante los años noventa, hace que aún encontremos otros centros destacados en lo que se refiere a la promoción y difusión del arte del grabado. Así, dos iniciativas privadas que contaron con apoyo público y que podemos destacar han sido la Asociación Stanpa (1993), preocupada especialmente por la introducción de las nuevas tecnologías y conducida por la artista Pilar Catalán, y la Asociación Salamandra (1993-2005), comprometida con la enseñanza de las técnicas de grabado a través de un espacio abierto y multifuncional, gracias al trabajo de Nemesio Mata y de Pilar Pinilla. En lo que se refiere al ámbito público hemos de destacar, sin duda, el papel de Fuendetodos, que se erige hoy como un centro de referencia en lo que se refiere a la práctica, promoción y difusión de la gráfica, gracias a los tres pilares en los que se asienta: el taller Antonio Saura (1994), la Sala Ignacio Zuloaga (1996), y el Museo del Grabado (1989).

Según todo lo expuesto podemos afirmar que el grabado aragonés del siglo XX ha encontrado en Zaragoza su centro principal de desarrollo, si bien distinguimos una clara diferencia en su evolución histórica entre la primera y la segunda mitad de la centuria. Zaragoza no sería un caso aislado en lo que se refiere a las carencias formativas relacionadas con el grabado y la estampación en la primera mitad del siglo, pero sí es cierto que tardó mucho más tiempo que otros centros nacionales en recuperarse. Esta situación podría haber sido causante de una ausencia total de iniciativa relacionada con la gráfica en estas tierras y, sin embargo, a pesar de las dificultades, el interés demostrado por algunos artistas aragoneses ha sido notable. En la segunda mitad de la centuria se valorarían de forma muy positiva las posibilidades de difusión de la gráfica, su carácter democratizador y su adecuación a las nuevas tendencias creativas, por lo que encontramos en ese momento las propuestas más interesantes que colaboraron al resurgir de la gráfica en Zaragoza.

Hemos visto también cómo ese auge del grabado a partir de los años sesenta tuvo en la ciudad, como respuesta, el trabajo de artistas que lo practicaron con gran personalidad junto a otras actividades. El florecimiento vivido haría necesario trazar una red de infraestructuras que ordenaran el camino recorrido y el que quedaba por hacer, y que encontró sus primeros hilos en las propuestas de Costa-3.

No resulta extraño, por esto, que los primeros estudios decididos en relación con el arte del grabado contemporáneo en Aragón, llevados a cabo por M^a Cristina Gil Imaz, se realizaran precisamente en los años ochenta, momento del impulso definitivo de esta especialidad artística. En este escenario hemos comprobado cómo el arte del grabado continuó resultando interesante en Zaragoza, y hemos visto cómo desde la figuración y la calcografía, que se presentan como principales tendencias del arte del grabado aragonés del siglo XX, se evolucionaría hacia una internacionalización de las propuestas y hacia una apertura de técnicas, estéticas y conceptos. El cambio al siglo XXI en Zaragoza demuestra ser, por tanto, un periodo rico en lo que se refiere a la práctica de estas especialidades. Por ello Zaragoza y Aragón pueden considerarse centros importantes en lo que se refiere al arte del grabado y la estampación, gracias a las actuales posibilidades formativas y a los lugares para su práctica y difusión.

MARÍA LUISA GRAU TELLO

LA PINTURA MURAL EN LA ESFERA PÚBLICA DE ZARAGOZA

Noviembre de 2012 (Director: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente).

Miembros del Tribunal:

Presidente: *Dr. Manuel García Guatas (Universidad de Zaragoza).*

Secretaria: *Dra. Ascensión Hernández Martínez (Universidad de Zaragoza).*

Vocales: *Dr. Blanca Fernández Quesada (Universidad Complutense de Madrid),*

Dr. Juan Bautista Peiró López (Universidad Politécnica de Valencia) y

Dr. Antoni de Padua Remesar Betloch (Universidad de Barcelona).

Esta tesis doctoral, realizada dentro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza gracias a la Beca de Investigación del Gobierno de Aragón, se inserta dentro de las líneas de estudio sobre Arte Público impulsadas a través del Grupo de Investigación Consolidado *Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública* y el proyecto de investigación *Arte público para todos: propuestas de estudio y musealización virtual*. Su realización se desarrolló, del mismo modo, a lo largo de varias estancias disfrutadas en el Grupo de Investigación Consolidado *Arte, Ciudad y Sociedad-CER Polis* (Universidad de Barcelona) y en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes (Universidad Complutense de Madrid).

En ella se aborda la práctica de la pintura mural en la esfera pública de Zaragoza durante la segunda mitad del siglo XX, desde 1950 y hasta 1997, sin obviar el panorama nacional, del que se señalan algunas de las actuaciones más relevantes, que permiten ilustrar la razón de ser de la pintura mural en cada uno de los periodos en los que se estructura este estudio. Entre los objetivos de esta investigación, destacan los siguientes:

- Localizar e identificar el conjunto de obras realizadas en la ciudad desde 1950 hasta la actualidad, para dar forma a un inventario en el que se incluyen los datos correspondientes a las mismas (título, autor, cronología, ubicación, técnica, medidas, promotor, propietario, inscripciones, bibliografía).
- Insertar el estudio de la pintura mural dentro del contexto político, social y cultural de los tres periodos abordados, con el fin de determinar los factores que motivaron la práctica de la pintura mural en la dictadura, en la transición y en la democracia.
- Trazar la historia de cada una de las obras incluidas en la investigación, partiendo de las causas concretas que originaron el encargo y su posterior realización, hasta finalizar con un análisis artístico de las mismas.
- Determinar las características y particularidades de la pintura mural en la dictadura, en la transición y en la democracia, para así definir su evolución a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

Estructura

Este estudio se organiza en tres capítulos, correspondientes a los periodos de la dictadura, más concretamente a las décadas de los cincuenta y sesenta, a la década de los setenta, comprendiendo el final del régimen franquista y el periodo de la Transición, y a la democracia, hasta mediados de la década de los noventa. En los tres capítulos se ha partido de un patrón similar, consistente en un primer apartado, dedicado a contextualización histórica y artística del panorama nacional y local, al que le sigue el estudio de la pintura mural, que varía dependiendo de las particularidades mostradas por cada periodo. En cada uno de estos capítulos, el análisis de la pintura mural se divide en varios apartados, en función de los ámbitos de estudio abordados, es decir, edificios de titularidad pública, espacios privados de concurrencia pública y el espacio urbano para, por último, seguir un criterio cronológico en el estudio de las obras. Todo ello, permite conocer y comparar las creaciones en cada uno de estos momentos y dentro de los distintos escenarios señalados, con lo que logramos determinar cómo el contexto político y social vivido en las tres etapas estudiadas influyó en el desarrollo y en las características concretas que fue adquiriendo la pintura mural. Una vez finalizado el estudio de las obras, exponemos las conclusiones en un cuarto capítulo al que le sigue otro dedicado a la bibliografía y a la documentación de archivo consultada. Por último, se incluye un apéndice documental y el inventario en el que se recoge el conjunto de obras analizadas a lo largo de esta tesis doctoral.

Tras esta breve exposición de la estructura seguida en la investigación, paso a señalar algunos de los aspectos y autores incluidos en cada uno de los tres capítulos centrales de esta tesis:

- Dictadura. La pintura mural fue considerada como el medio idóneo con el que glosar la grandeza del nuevo régimen por las posibilidades narrativas que ofrecía y por las connotaciones épicas y conmemorativas asociadas a este tipo de creaciones. Así lo manifestaron críticos y teóricos, como Ernesto Giménez Caballero o Eugenio D'Ors, cuyas opiniones constituyen el

punto de partida de este primer capítulo, donde se definen las principales características de los conjuntos murales impulsados desde la iniciativa pública en el franquismo. Entre las obras estudiadas dentro de los edificios institucionales de Zaragoza destaca, por encima de todas, la aportación de Manuel López Villaseñor en la Diputación Provincial de Zaragoza, a la que se sumaron las realizadas por Manuel y Leopoldo Navarro en el Gobierno Civil, Alejandro Cañada en el Aeropuerto de Zaragoza y Javier Ciria en la Institución “Fernando el Católico” o el mercado de pescados. El segundo apartado de este primer capítulo está dedicado a la pintura mural de iniciativa privada, que alcanzó una considerable popularidad a consecuencia de la apertura de nuevos cines, cafés y restaurantes en los que la presencia de la pintura mural se convirtió en una estrategia con la que dar un aire de distinción que le diferenciara del resto de instalaciones. En el caso de los cines, se encuentran las realizadas por Luis Berdejo en el cine Latino, Javier Ciria en el teatro-cine Fleta y Andrés Conejo en los cines Palafox y Rex, mientras que en los cafés y restaurantes, destacan el mural que María Antonia Dans pintó en Las Vegas, la cuantiosa aportación de María Pilar Burges, o las obras de Julián Borreguero, José Baqué Ximénez y Manuel López Villaseñor.

- Años finales de la dictadura y el periodo de la Transición. En este capítulo, la novedad viene de la mano de la pintura mural en el espacio público, un fenómeno singular que refleja a la perfección el ambiente que se vivía en estos años de cambio: la pintura mural en el espacio urbano pasaba de ser una manifestación inexistente e impensable durante la dictadura a erigirse en una de las imágenes características de la Transición. La convulsión política y social y la búsqueda de un arte comprometido, que a su vez fuera un «arte para el pueblo», fueron los principales factores que alimentaron el caldo de cultivo del que surgió este modo de entender la pintura mural, que se presentaba como un óptimo vehículo de transmisión de ideas y de exhibición de reivindicaciones; la intervención de Arranz-Bravo y Bartolozzi en la fábrica Tipel de Parets del Vallès, el certamen de pintura mural en la calle de Altea o las actuaciones de la APSA en los barrios de Madrid, entre otras, son algunos de los ejemplos aquí estudiados por reflejar las diferentes vertientes que tuvo el mural urbano en los setenta. A continuación, nos centramos en el caso zaragozano, que estuvo protagonizado por el Colectivo Plástico de Zaragoza y la intensa labor que desarrolló en los barrios de la capital aragonesa y en las localidades de la provincia. A los miembros de este grupo se les debe la implantación que la pintura mural llegó a alcanzar en la ciudad en esas fechas, pero también es justo decir que no fueron los únicos que pusieron en práctica este tipo de creaciones. A ellos hay que sumar la intervención de la Brigada chilena Pablo Neruda y de diferentes organizaciones políticas, que también vieron en el mural un medio de propaganda.
- Democracia. La llegada de la democracia supuso un nuevo giro en el rumbo de la pintura mural, que experimentó durante los ochenta y, en menor

medida, los noventa un especial impulso. Resultaría esencial la acción de la iniciativa pública, promotora de un considerable conjunto de pinturas murales dentro de algunos de los espacios culturales y políticos más importantes de Zaragoza y Aragón. La necesidad de crear nuevos equipamientos, en los que alojar los servicios y competencias recién adquiridas, y el alarmante estado de conservación que mostraban algunos de los monumentos del casco histórico, condujeron a la rehabilitación de estos edificios, a los que se dio usos muy diversos y en los que se tuvo en cuenta la presencia de la pintura mural. Entre sus autores se encuentran Sergio Abraín, Santiago Arranz, Miguel Ángel Arrudi, Pascual Blanco, José Manuel Broto, José Luis Cano, Jorge Gay, Pedro Giralt, Eduardo Salavera o La Hermandad Pictórica. Al mismo tiempo, la pintura mural empezaba a recorrer el espacio urbano del casco histórico de Zaragoza, principalmente, a través de los trampantojos realizados dentro del programa *Pintura en Fachadas*, que tenían por finalidad contribuir a la recuperación de las zonas más degradadas del corazón de la ciudad. Del mismo modo, la iniciativa privada impulsó la pintura mural como elemento de decoración e identidad de los espacios de ocio, entre los que se encuentran las obras de Jorge Gay en la Creperie Flor y en La Zaragozana o el mural de Darya von Berner en el cine Palafox-Las Salas.

Conclusiones

La realización de esta investigación ha permitido trazar la práctica, las características y, en consecuencia, conocer la evolución que ha experimentado la pintura mural a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en Zaragoza. El hecho de abordar estos tres periodos y estos tres campos de actuación nos ha ofrecido la posibilidad de obtener una visión global de lo que sido la pintura mural en general y descender en el conocimiento más detallado de cada una de ellas, reparando en sus puntos de unión y en aquellos otros que las separan. De este modo, al observar la trayectoria de la pintura mural en Zaragoza en su conjunto, una de las conclusiones a destacar es que no existe una práctica continuada a lo largo del tiempo, sino que la realización de obras tiende a concentrarse en periodos relativamente breves y muy definidos que vienen a coincidir, no de manera casual, con los años iniciales de los dos sistemas políticos habidos en España en este marco cronológico. Esta idea nos permite enlazar con otra de las conclusiones alcanzadas: la influencia determinante que los acontecimientos políticos han ejercido en el desarrollo y en las características del mural. Durante el franquismo, se convirtió en un instrumento de propaganda donde plasmar temas y personajes extraídos de la historia de España, a los que se les daba una interpretación trascendente cargada de significado político, sin dejar lugar a la anécdota. Durante la Transición, la pintura mural, guiada por los principios marxistas del arte, se erigió en un medio de crítica y de lucha social y política, relacionada con la ciudadanía, surgida de la iniciativa privada y sin ánimo de permanencia. Todo cambia, de nuevo, con la llegada de la democracia cuando, en respuesta a la nueva realidad, la pintura mural en el espacio urbano se despoja de su carácter reivindicativo y social para convertirse en una

herramienta más en las labores de rehabilitación urbana, promovida directamente desde el ente público y pensada para perdurar. Algo semejante ocurre en el caso de las obras realizadas para los nuevos espacios representativos de la democracia, donde predominó el componente artístico sobre la función propagandística. Lo que se plasmaba en estos murales eran conceptos abstractos y más sutiles, lo que no impedía construir la imagen del recién estrenado régimen democrático, que hablaba de lo lúdico, del ocio, de la alegría de vivir, de lo insignificante y cotidiano frente a los temas trascendentes y heroicos del momento anterior.

JUAN IGNACIO BERNUÉS SANZ

**RESPLANDORES EN LO FRONTERIZO: EL ALTO ARAGÓN COMO TEMA
EN EL ARTE FRANCÉS A LO LARGO DE UN SIGLO (1820-1920)**

Febrero de 2013 (Director: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente).

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dra. Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga).*

Secretario: *Dr. Fernando Alvira Banzo (Universidad de Zaragoza).*

Vocales: *Dr. Carlos Reyero Hermosilla (Universitat Pompeu Fabra),*

Dr. Dominique Dussol (Université de Pau et des Pays de l' Adour) y

Dra. Isabel Valverde Zaragoza (Universitat Pompeu Fabra).

Con el propósito de trazar una panorámica contextualizada —inédita hasta el momento— del peso específico alcanzado por el mundo pirenaico aragonés en el amplio periodo evolutivo del arte francés de un siglo (1820-1920), la investigación llevada a cabo se ha fundamentado en la hipótesis de la existencia de un número apreciable de creadores que, al margen de su peso específico relativo en la evolución artística del periodo acotado, decidieron aproximarse a esta privilegiada área geográfica en busca de nuevos temas de inspiración para su obra. Partiendo del presupuesto de que, por su situación geográfica fronteriza y por su personalidad decididamente “pintoresca”, los Pirineos aragoneses habrían de ofrecer a la creación decimonónica de nuestros vecinos todas las posibilidades de un ámbito profundamente evocador de aquel fabuloso tesoro de bellezas exóticas y legendarias que ésta deseaba ferviente recrear en tierras hispanas.

Si, por un lado, es preciso reconocer el hecho de que el interés de los investigadores de nuestro país por la proyección de la imagen de lo español en el extranjero ha sido monopolizado históricamente por una reflexión centrada eminentemente en el periodo romántico y en la España meridional, en detrimento de otros periodos y de otras regiones españolas que no se ajustan tanto al modelo difundido por lo que se ha dado en llamar el “mito hispánico” en el extranjero, hay que considerar también la consecuente minusvaloración que tal inflación ha

acarreado en el estudio de otros aspectos importantes del fenómeno, como es el de su diversidad regional, en modo alguno carente de importancia cuantitativa y cualitativa, según el desarrollo de la tesis pretende demostrar.

Determinar, perfilar y analizar a través de la casuística existente, la forma en que ciertos posibles rasgos pudieran haberse imbricado a lo largo del tiempo para conformar una imagen más o menos definida y consistente de “lo altoaragonés” en la cultura visual gala del periodo, constituye el primer objetivo de este trabajo que no se ha planteado nunca a escala localista, con el mero fin de reiterar en la preeminente imagen folklórica del Alto Aragón como simple lugar de paso hacia otros ámbitos más asentados dentro de la mitología pintoresca de lo hispano, o como aislado y curioso reducto costumbrista, sino con ánimo contextualizador, en un esfuerzo que habría de conducir, en definitiva, al esclarecimiento de las razones que hubieran impulsado a determinados artistas foráneos a encontrar en los bellos paisajes de las tierras altoaragonesas y, sobre todo, en la expresiva esencialidad de sus gentes, costumbres y tradiciones un verdadero vehículo para la expresión artística de una intimidad plenamente conectada con los condicionamientos e intereses culturales de toda una época.

Abordando el estudio monográfico de un total de 45 artistas franceses, y de varias decenas más de ellos de forma indirecta, la tesis doctoral llevada a cabo confirma, por un lado, la incidencia y vigencia del seductor “mito hispánico” en la labor creativa de este amplio y heterogéneo conjunto de personalidades que eligieron el Alto Aragón como objeto distintivo de ponderación estética. Y, al mismo tiempo, sirve también para evidenciar de forma clara el apreciable grado de sensibilidad con que la mayoría de ellos supieron poner en valor sus notas diferenciales, aportando en su conjunto una clara especificidad a la imagen de lo altoaragonés dentro del periodo de referencia. Un aspecto interesante es que esta imagen parece integrarse con naturalidad en el conjunto de los grandes intereses de la cultura decimonónica francesa del periodo analizado: desde los mismos prolegómenos del realismo francés, a mediados de los años 40, el territorio del Alto Aragón se instaure como un ámbito privilegiador en vívidas evocaciones del pasado, capaz de permitir a los artistas trascender las limitaciones de un espacio y un tiempo propios acotados por un marco social crecientemente civilizado, normativizado y gris, fuertemente constreñido por los valores racionales de civilización y progreso difundidos en el resto de Europa occidental por la exitosa industrialización inglesa. Sin duda, los ricos y variados recursos atesorados por el Alto Aragón permitieron a los artistas desarrollar todas las potencialidades estéticas sólo ofrecidas ya en este periodo por ciertas privilegiadas porciones de la Europa profunda, reservorios de lo «pintoresco» donde aún palpaba con todo el vigor la quintaesencia de la vida tradicional, y recrearse con fruición en la vibrante y colorista vida popular montañesa focalizada, sobre todo, en la singularidad de su elemento humano, muy por encima de sus recursos paisajísticos: contrabandistas, pastores, muleros, tratantes de ganado, gitanos, mendigos y comerciantes del menudeo de paso por los Pirineos, sirvientas o practicantes de oficios varios derivados de las estacionales “migraciones golondrina” propias de la socio-economía tradicional pirenaica, adquieren apreciable protagonismo en estas producciones caracterizadas por un

tratamiento respetuoso y, en muchas ocasiones, ennoblecedor.

En cuanto a las obras plásticas investigadas, es preciso añadir a su dispersión en museos y colecciones de todo el mundo —cuya recuperación ha exigido notables esfuerzos— el hecho de que un número considerable de ellas ha desaparecido por los naturales efectos del paso del tiempo y el capricho de los avatares históricos, aunque su existencia ha dejado rastro en la bibliografía histórica disponible, a menudo en forma de crítica literaria, noticia periodística, o materializada en soportes gráficos con un triple interés, histórico, documental y estético. Intereses que justifican suficientemente el que este tipo de producciones más modestas e indirectas que las grandes pinturas, pero de alto valor por sus capacidades artísticas e iconográficas intrínsecas —dibujos, grabados y litografías—, se hayan integrado con naturalidad en un trabajo de síntesis como este, que difícilmente podría ajustarse a esquemas demasiado rígidos.

La recurrente presencia de los temas altoaragoneses en los salones de París, ha obligado de forma muy especial a una revisión en la abundante bibliografía crítica que a éstos y a los artistas que los cultivaron atañe, en aras de una correcta contextualización en su propio marco histórico-artístico. En su seno han podido hallarse datos novedosos así como claves importantes para la comprensión de la evolución artística del leitmotiv estudiado, y de las propias producciones plásticas en las coordenadas históricas que les son inherentes. Esta presencia perdura, con periodos de mayor o menor intensidad, a lo largo de todo el siglo XIX y principios del XX, mereciendo la atención de críticos importantes, en un momento especialmente brillante de la crítica de arte europea, como Théophile Gautier (1830-1872), Charles Blanc (1813-1882), Théophile Thoré (1807-1869), o el gran profeta de la poesía moderna Charles Baudelaire (1821-1867), entre otros. Los comentarios críticos localizados en la bibliografía histórica han sido integrados en el corpus de la tesis, enriqueciendo notablemente sus contenidos en cuanto que han permitido una contextualización expresa de los intereses e inquietudes más profundos de estos artistas en su relación con el Alto Aragón.

Lejos del estereotipo y la banalización que caracterizan en buena medida la imagen meridional de lo español en el extranjero, la mayoría de las obras analizadas se fundamentan en una reflexión de índole admirativa que tiende a afirmarse con espléndidos resultados en su conformación plástica, articulándose a tenor de una sintaxis sincera, plena de sentido y de profundidad. Sus más idiosincráticos valores, expresivos de la nostalgia que sintieron los artistas del periodo por los beneficios de una ruralidad en regresión en un mundo en plena transformación urbanizadora, y su integración en un contexto cultural más amplio que tiende a conceptualizar las sociedades montañosas en general —las pirenaicas de forma muy particular— como elementos excepcionales, extraños y singulares, rasgos que el realismo francés, eminentemente conservador, valorará progresivamente en mayor medida a lo largo del siglo, sitúan al tema iconográfico altoaragonés en un interesante punto de confluencias, cuya comprensión podría coadyuvar al esclarecimiento de los rumbos iconográficos emprendidos por la pintura española durante el primer tercio del siglo XX a través de los influyentes pinceles de determinadas figuras-clave de nuestra renovación artística, buenos conocedores,

a la sazón, del panorama artístico francés: Ignacio Zuloaga (1870-1945) y Joaquín Sorolla (1863-1923). Estos pintores y algunos de sus imitadores y/o seguidores — aglutinados en la etiqueta genérica del costumbrismo español— precedidos por algunos señalados escritores (Benito Pérez Galdós) asimilan las cartas de nobleza otorgadas al tema por artistas franceses importantes durante todo el periodo estudiado: así, Adolphe Leleux (1812-1891), Camille Roqueplan 1803-1855), Eugène Delacroix (1798-1863), Eugène Devéria (1805-1865), Charles Landelle (1821-1908), Rosa Bonheur (1822-1899), Alexandre Antigna (1817-1878), Alexandre Guillemin (1817-1880), Léon L'hermitte (1844-1925), etc. Como un bucle, este interés revierte a su vez en la atracción que por lo altoaragonés experimentaron en la primera década del siglo XX determinados creadores “hispanistas”, como los hermanos bordeleses el pintor William Laparra (1873-1920) y el músico Raoul Laparra (1876-1943), cuyo drama lírico *La Jota* (estrenado en la Opéra-Comique de París, el 26 de abril de 1911) supone una interesante aplicación en el campo de lo dramático-musical de la óptica zuloaguesca y de los intereses estéticos de La España Negra con lo altoaragonés como fondo.

El abanico temporal abarcado por la investigación, desde los albores del Romanticismo —en que, como señala Jean Fourcassié, los Pirineos franceses comienzan a divulgarse extraordinariamente inspirando a los creadores galos poemas, relatos, vaudevilles, melodramas, óperas y, muy especialmente, álbumes litográficos, firmados por algunos de los artistas más célebres— hasta la década de los años 20 del vigésimo siglo, ha obligado a recorrer un largo camino en un periodo tan sugerente y fructífero, como complejo, de la historia del Arte europeo.

ALBERTO CASTÁN CHOCARRO

**IDENTIDAD, TRADICIÓN Y RENOVACIÓN:
LA PINTURA REGIONALISTA. ARAGÓN (1898-1939)**

Abril de 2013 (Directora: Dra. Concha Lomba Serrano).

Miembros del Tribunal:

Presidente: *Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza).*

Secretario: *Dr. Ernesto Arce Oliva (Universidad de Zaragoza).*

Vocales: *Dr. Valeriano Bozal Fernández (Universidad Complutense de Madrid),*

Dr. Jaime Brihuega Sierra (Universidad Complutense de Madrid) y

Dr. Francisco Javier Pérez Rojas (Universitat de València).

La presente tesis doctoral tiene por objeto analizar la naturaleza y características de la pintura regionalista, fenómeno desarrollado en España entre los últimos años del siglo XIX y el final de la Guerra Civil, así como el modo en que ésta se manifestó en el contexto aragonés.

La plástica regionalista vino a encarnar algunas de las preocupaciones fundamentales que caracterizaron a la sociedad española del momento, inmersa en un debate polarizado entre la definición de su propia identidad como nación y el reflejo de ese mismo proceso en los diferentes territorios que la conformaban; todo ello resultado de una situación de profunda crisis política, económica y social. Las reflexiones en torno a la naturaleza de los diferentes caracteres nacionales y/o regionales, además de ocupar un lugar en la narrativa, la ensayística, la poesía o la música, encontraron un ámbito privilegiado de expresión en la pintura.

Obviamente, no todos los artistas quisieron o pudieron llevar a cabo semejante ejercicio, terminando en ocasiones por reducirse la cuestión al tratamiento de una serie de asuntos. El paisaje, las gentes del mundo rural, sus modos de vida, el folclore o los trajes que portaban, se entendieron como máxima expresión de esa tradición vernácula en torno a la que se vertebraba el sentimiento de pertenencia de una buena parte de la sociedad del momento.

El primer volumen de la tesis doctoral está dedicado al análisis del regionalismo en la pintura española, partiendo, eso sí, de un capítulo en el que se contextualiza éste en el ámbito internacional a través del estudio de diferentes fenómenos equiparables que se desarrollaron en Francia, Italia y los EE.UU.

A continuación, dadas las limitaciones que presenta el propio uso del término “regionalismo” en relación a la plástica, así como la falta de acuerdo que encontramos en la historiografía precedente, se ha realizado una delimitación conceptual del mismo, atendiendo a su uso tanto en las fuentes documentales como en estudios posteriores.

Apartado fundamental es el dedicado al contexto ideológico, atendiendo al modo en que se relacionó con la plástica del momento. En concreto, se plantean los vínculos existentes entre ésta y el regeneracionismo, la literatura y el pensamiento derivado de la crisis de 1898 y la proliferación de sentimientos de exaltación regionalista.

El siguiente epígrafe está dedicado a las coordenadas estéticas y rasgos formales propios del lenguaje regionalista, tratando de establecer las fórmulas y recursos más utilizados y analizando, al mismo tiempo, su relación con otros lenguajes del momento como el naturalismo y el costumbrismo realista, el modernismo y el simbolismo, el *noucentisme* catalán y, ya en fechas más avanzadas, el art déco. Una caracterización que permite trazar una evolución en el tiempo de la pintura regionalista, partiendo de una primera fase embrionaria que situamos entre 1898 y 1905. A ésta le seguiría el periodo en que el regionalismo aparece como una fórmula más claramente definida, protagonizando una buena parte del discurso artístico del momento desde unos planteamientos hasta cierto punto renovadores que se extendería hasta 1919. Mientras que, durante las dos últimas décadas tratadas, pese a que el regionalismo se siguió practicando y pudo transformarse en manos de aquellos autores más atentos a las nuevas vías de expresión, podemos hablar del agotamiento de sus formulaciones más canónicas.

La segunda parte de la tesis doctoral se ocupa de cómo el regionalismo plástico se manifestó en la producción pictórica aragonesa. Aragón, como el resto de regiones, vivió un proceso de afirmación identitaria que tuvo su reflejo en el

ámbito plástico. Por lo tanto, se ha analizado la naturaleza de ese emergente aragonesismo, así como el modo en que influyó en el desarrollo del medio artístico y cultural del momento.

Un extenso apartado es el dedicado a plantear una evolución de la plástica regionalista aragonesa. Un recorrido centrado en los principales acontecimientos artísticos del momento así como en el trabajo de una serie de pintores aragoneses —o que desarrollaron en Aragón una parte fundamental de su trayectoria—, que dan buena muestra de la recepción del lenguaje regionalista. Entre éstos hemos incluido tan sólo dos autores nacidos con anterioridad a 1878, Félix Lafuente y Juan José Gárate, en los que se puede apreciar una relación más o menos clara con las premisas regionalistas.

En cuanto a Ángel Díaz Domínguez, Francisco Marín Bagüés, Rafael Aguado Arnal, Santiago Pelegrín (en su primera etapa), Miguel Viladrich, Ramón Acín, Julio García Condoy, Manuel León Astruc y Justino Gil Bergasa, constituyen el corpus principal de autores que podemos vincular, desde sus diferentes planteamientos y de forma más o menos canónica, al regionalismo. Singular es el caso de Marín Bagüés dado que concretó una personal fórmula plástica regionalista al mismo tiempo que lo hacían las primeras figuras del contexto nacional. Cabe destacar también el hecho de que algunos autores, como Díaz Domínguez, Aguado Arnal, García Condoy, León Astruc y Gil Bergasa, reciben a través de esta tesis doctoral un primer estudio pormenorizado de su producción.

Por último, el trabajo se ocupa de una nueva generación de pintores, representada por Vicente Rincón, Joaquina Zamora, Félix Gazo y Ramón Martín Durbán, que tras formarse o participar en un determinado momento del regionalismo, trataron de renovar sus fórmulas o evolucionar hacia otros derroteros.

A estos quince artistas está dedicado específicamente el tercer volumen de la tesis doctoral, en el que se traza la trayectoria de cada uno de ellos para, a continuación, incluir una ficha catalográfica de cada una de las obras estudiadas; un total de ochocientas cincuenta y tres. En cualquier caso, no hemos pretendido realizar un catálogo razonado de cada uno de los autores, sino más bien una selección que permita entender la naturaleza de su trabajo, así como su vinculación con la plástica regionalista.

En términos generales, se ha concluido que el fenómeno de la pintura regionalista es susceptible de recibir un análisis diferenciado por parte de la historiografía puesto que se trata de un fenómeno multiforme que, en cualquier caso, dio lugar a una serie de obras con un sustrato común evidente. Uno de sus principales logros reside en su capacidad para recoger algunas de las preocupaciones intelectuales propias de la sociedad del momento. De modo que puede entenderse como expresión plástica de algunos principios propios del regeneracionismo, con su interés por dejar atrás el atraso social y cultural en que vivía el país sin renunciar a los principios fundamentales de la tradición; imbuida de la reflexión en torno a la patria, que caracterizó el pensamiento noventayochista; y heredera todavía de una cierta visión romántica del concepto de nación que, entre otras cuestiones, la pone en relación con las corrientes políticas homónimas.

En realidad, podemos concluir que el nacionalismo españolista y la proliferación de los sentimientos de reivindicación regional coincidían con un mismo proceso introspectivo. De este modo, la pintura regionalista fue susceptible de muy diferentes interpretaciones. Lo regional podía constituirse en expresión tanto de la unidad como de la diferencia. Los artistas, por su parte, participaron de ese clima de reivindicación de la peculiaridad, dando lugar a su expresión plástica, sin que esto supusiera la asunción de un discurso político determinado.

En cuanto a su formulación plástica, no se puede reducir el regionalismo a unas premisas cerradas, puesto que tomó recursos de diferentes lenguajes que se conjugaron de manera diversa según autores y focos regionales. Ahora bien, podemos hablar de una mirada común, atenta a las novedades del cambio de siglo pero también a la revisión de la tradición pictórica (encarnada, entre otros, en la escuela española con El Greco, Velázquez y Goya a la cabeza). Una actitud que coincidía con el interés por representar las manifestaciones más telúricas de la cultura popular desde una perspectiva nueva, más compleja y trascendente que la que se venía ensayando desde el romanticismo. Otro de los rasgos más característicos del regionalismo es la ambivalencia que muestra entre el realismo y el idealismo. Los pintores regionalistas tomaron como punto de partida la realidad más cercana y, sin embargo, en su intento por representar conceptos vinculados a la colectividad, de generar arquetipos a partir de la anécdota, se apartaron de ella. Entre ambas vías, la más sobria y austera, y la lírica y simbólica, se situaron buena parte de sus representantes.

Cabe subrayar la voluntad mostrada por los pintores regionalistas en su intento de reaccionar frente a la plástica desarrollada por la generación anterior. Esto no evitó que mantuvieran planteamientos propios del naturalismo finisecular y la llamada pintura social, eso sí, permaneciendo atentos a las nuevas fórmulas propugnadas desde el modernismo y el simbolismo. De este modo, durante las dos primeras décadas del siglo, el regionalismo jugó un papel relevante en la introducción del arte moderno en España. En torno a éste se agrupaban algunas de las voces más abiertas a la renovación plástica, por lo que no es de extrañar que, durante la década de 1910, compartieran espacios, publicaciones y hasta defensores con las propuestas de vanguardia. La situación fue bien distinta durante las dos décadas siguientes. Si bien, pese a todo, cabe referirse a un grupo de autores que supieron evolucionar en contacto con las premisas propias del retorno al orden y los realismos europeos de nuevo cuño. Una vía que les apartaba de forma definitiva, de la expresión de ideas únicamente asociadas con las particularidades regionales.

En el ámbito aragonés, el regionalismo, convertido en motivo constante del debate público, dio lugar a polémicas como la derivada de la propia utilización del término, de la que se desmarcaron algunos para evitar cualquier connotación separatista. De este modo fue un regionalismo de corte españolista el que tuvo un mayor predicamento. Si bien es cierto que no se llegó a desarrollar un fuerte entramado asociativo y político de carácter regionalista, estas ideas marcaron el desarrollo de una serie de infraestructuras culturales. Del mismo modo, los artistas, sin participar activamente del regionalismo político, sí que llevaron a sus obras ese sentimiento aragonésista, llegando algunos a implicarse en determinadas em-

presas pensadas para el progreso regional que rebasaban el ámbito estrictamente plástico.

El papel desarrollado por la crítica de arte –o más bien de los intelectuales y periodistas que se ocuparon de esa labor–, dada su identificación con los planteamientos del regionalismo, fue fundamental en este proceso. Así, desde este ámbito se insistió en que la pintura se inspirara en asuntos aragoneses en busca de una escuela aragonesa que reflejara la identidad regional, al tiempo que se abogaba por nuevas vías de expresión ajenas al academicismo y se denunciaban las carencias del medio artístico local. A este respecto cabe destacar tres nombres: José Valenzuela la Rosa –que en sus escritos esbozó el fenómeno de la pintura regionalista aún antes de que fuera una realidad definida–, Luis Torres y Emilio Ostalé Tudela. En cualquier caso, el intento por ofrecer una nueva imagen de lo aragonés alejada del “baturrismo” más ramplón, fracasó en buena medida. Los autores locales no contaron con una cabeza visible que facilitara su recepción en la capital ni lograron establecerse como un colectivo con una identidad común perceptible.

En términos generales la implantación del lenguaje regionalista en Aragón siguió un proceso muy similar al desarrollado en el resto de España, actuando (salvo excepciones) como receptor de las ideas y fórmulas que se irradiaban desde el centro madrileño, así como desde otros núcleos regionales más desarrollados. Dos reconocidas figuras nacionales ejercieron una poderosa influencia entre los aragoneses: Eduardo Chicharro e Ignacio Zuloaga. Especialmente el segundo, que se implicó directamente en el medio local, manifestando su voluntad de erigirse en guía de una nueva generación de artistas. Por otra parte, también en Aragón los ambientes vinculados al regionalismo se mostraron más abiertos a la renovación plástica, destacando la conexión existente entre éstos y el pintor uruguayo Rafael Barradas.

Un nuevo contexto se concretó desde comienzos de los años veinte, cuando las mismas voces que abogaban por el regionalismo, empezaron a demandar una pintura que fuera al tiempo aragonesa y universal. Un proceso en el que fue fundamental el contacto con la Asociación de Artistas Vascos. De este modo aparecieron nuevas visiones de lo aragonés que se alejaban de las premisas propias de la mimesis realista, prefiriendo la representación de los ambientes populares con mayor libertad en la captación de las formas y el uso del color.

Pese a que muchas de las inquietudes que habían motivado las investigaciones en torno a la cuestión regional, siguieron preocupando a la intelectualidad aragonesa, hacia 1929 se constató, una vez más, el fracaso de los intentos por configurar un arte específicamente aragonés. Poco después, el propio Valenzuela, quien había abierto el debate al respecto, certificaba el final de los regionalismos plásticos. El tiempo para una quimera en la que tantos esfuerzos se invirtieron había pasado.

