

MEMORIAS DE LICENCIATURA

CRISTINA SIGÜENZA PELARDA

LA MODA EN EL VESTIR EN LA PINTURA GÓTICA ARAGONESA: LAS COLECCIONES DE PINTURA GÓTICA EN LOS MUSEOS DE BELLAS ARTES DE HUESCA Y ZARAGOZA

Junio 1997 (Directora Dra. M. C. Lacarra Ducay)

Los vestidos medievales que han llegado hasta nuestros días son muy escasos, debido a la fragilidad material de las telas, que se deterioran fácilmente con el paso del tiempo. La documentación de la época nos proporciona abundantes datos sobre indumentaria, pero, en ocasiones, resultan insuficientes o incluso confusos para conocer la forma de determinadas prendas o su uso concreto. De este modo, una de las mejores fuentes para el estudio del vestido bajomedieval la constituye la iconografía, las imágenes que los artistas nos han dejado. Podríamos decir que son las «*fotografías*» de aquella época, ya que reproducen la estancias, los utensilios, el mobiliario y, por supuesto, los trajes que se estilaron en el momento en que la obra fue realizada. En el caso concreto de Aragón, contamos con un rico patrimonio pictórico de los últimos siglos de la Edad Media, los retablos de altar llevados a cabo durante el período gótico —los llamados «Primitivos Aragoneses»—, que nos han permitido conocer los hábitos indumentarios de los hombres y mujeres que vivieron en el Aragón de los siglos XIV y XV.

Nuestro estudio se programó tomando como referencia los ejemplos de pintura gótica conservados en los Museos de Bellas Artes de Huesca y Zaragoza, dado que se trata de colecciones complementarias entre sí, que albergan interesantes ejemplos, no sólo por la cantidad de datos iconográficos que proporcionan, sino también por la calidad y variedad de los mismos. Su análisis minucioso, complementado por otros ejemplos pictóricos contemporáneos, se desarrolló atendiendo a aspectos formales, pero también a contenidos más profundos, lo que puso de relieve la importancia que adquirió el acto de vestirse a lo largo de la Baja Edad Media.

En una primera fase, abordamos el estudio del vestido desde el punto de vista material, lo que nos permitió conocer los tipos de prendas y clasificarlos en familias, las clases de tejidos con que se confeccionaban, los sistemas de fabricación y comercio, incluso las variedades de tocados, calzados y accesorios con que se complementaba el guardarropa de las gentes de la época. Paralelamente, se observó la evolución de las formas y gustos indumentarios, ya que la moda aragonesa no se mantuvo uniforme a lo largo del período bajomedieval sino que se modificó con relativa rapidez, influida por los estilos extranjeros que se mezclaron con el sustrato autóctono y las aportaciones moriscas. Las primeras novedades aparecieron a lo largo del siglo XIV cuando surgen interesantes creaciones como los botones, las prendas cortas para los hombres o el

uso de las pieles en la industria del vestido, y comienza el interés por llevar ropas y complementos de gran valor que fueran confeccionados según las modas que llegaban desde las cortes francesas. Sin embargo, el momento de mayor esplendor indumentario fue la centuria siguiente, durante la cual se impone la moda franco-borgoñona, caracterizada por los trajes de complicados pliegues y los tocados y calzados puntiagudos, a la que le sucedió un progresivo gusto por la simplificación que enlazó con el auge de la moda italiana de formas menos esbeltas y más rotundas, tendencia que se prolongaría hasta el siglo XVI.

Pero el vestido bajomedieval no se limita a ser un objeto físico a catalogar sino que encierra contenidos más profundos, de los que nos ocupamos en un segundo paso de nuestra investigación: a quién se destinaban esas prendas, cuándo y porqué. La indumentaria se utiliza para cubrir el cuerpo, como se observa en las representaciones de campesinos, pastores y artesanos, cuyas vestiduras se acomodan a necesidades inmediatas como la protección y el abrigo. Pero cumple además otra importante función; el vestido gótico se nos presenta como *signo* externo de determinados roles de comportamiento social: el sexo, la edad, la profesión o el rango social se acompañan de formas indumentarias específicas. Las prendas, los colores, la ornamentación... se convierten en elementos de un lenguaje visual, cargados de significados connotativos. La sociedad aragonesa de la Baja Edad Media participa de esta comunicación y determina la formación de un código de carácter cerrado, capaz de transmitir mensajes; así, el vestido rojo identifica al hombre rico, el gorro apuntado al judío, o la cabellera suelta a la doncella. Como consecuencia de este sistema de signos en que se encuentra inmerso el hombre bajomedieval, la apariencia cobra auténtica importancia, hasta el punto de que más que *ser*, había que *parecer*. El interés por presentarse en sociedad de la mejor manera posible, despertó entre los aragoneses una atención creciente por el adorno personal, que termina por convertirse en el primer objeto del vestido. El empleo de los tejidos de seda y las pieles, y la profusión de joyas, hasta entonces privativas de la clase aristocrática, se hacen extensivos a la nueva y pudiente clase burguesa, lo que provocó que los monarcas aragoneses promulgaran, a lo largo de los siglos XIV y XV, una serie de leyes suntuarias con el fin de regular los hábitos indumentarios, estableciendo distintas categorías que se equiparasen a las socio-económicas y, en definitiva, pretendiendo mantener un orden social que había entrado en crisis.

El estudio del vestido de la Baja Edad Media, a menudo, no es valorado en su justa medida. Hay que entender que su aportación resulta primordial para la Historia del Arte, ya que sencillos detalles como los botones, los tocados, la forma de las mangas o del escote, pueden ayudar a datar o documentar una obra de arte de la que desconocemos su fecha de creación o su procedencia. Por otro lado, su análisis se hace necesario para reconstruir la Historia del pasado, para conocer los usos y costumbres de finales de la Edad Media. La moda es un fenómeno que está en relación directa con el momento histórico en que se produce, con la estructuración de la sociedad de la época, con su

sistema económico y su fundamento ideológico, por lo que el estudio del vestido es algo más relevante de lo que en un principio pueda considerarse.

El trabajo de investigación se acompaña de un glosario de términos vestimentarios en el que se recogen los nombres de los tejidos, prendas de vestir y accesorios que se citan en nuestro estudio, y un apéndice documental en el que se presentan textos aragoneses contemporáneos referidos a las costumbres indumentarias de la época. Por último, se ha incluido una selección de ilustraciones en color, que reproducen las pinturas de estilo gótico tomadas como fuente de estudio y a las que se hace referencia a lo largo de la investigación.

M.^a VICTORIA IRIGOYEN JADRAQUE

EL RETABLO MAYOR DE LA COLEGIATA DE ALQUÉZAR

Junio de 1997 (Director Dr. G. M. Borrás Gualis)

Hasta 1987, fecha en que el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza promovió los Coloquios de Arte Aragonés, y se desarrolló la revisión crítica del Renacimiento en Aragón, la mayoría de autores, para determinar la autoría del retablo de Alquézar, se habían basado en el contrato de compañía que hacen en 1536 los escultores Juan de Moreto, Miguel de Peñaranda y Pablo de Lasaosa; si bien algunos como José M.^a Azcárate o Federico Torralba, reconocen que los aspectos formales de la máquina de Alquézar denuncian una cronología posterior. Después de esta fecha, se reconoce que el documento exhumado por M. Abizanda y Broto ha servido para confundir, y que las características formales del mismo denuncian una obra mucho más tardía.

Es el momento en que se emprende este trabajo, con el objetivo de esclarecer la autoría y situar cronológicamente el retablo.

Respecto a la cronología, dos documentos, uno de ellos conocido ya antes de abordar este estudio, han sido básicos. Una visita pastoral de don Pedro Vitales, el 8 de Septiembre de 1560, en que dice: «...Visitó el altar mayor, y halló el retablo de pincel...», sirve como fecha antes de la cual no existía el retablo de escultura. El segundo, otra visita pastoral del obispo de Huesca, don Pedro del Frago, el 25 de Junio de 1581, dice: «...Mando a los jurados quiten del retablo las figuras de los niños en carnes... Mando no pasen adelante el retablo sin que sea visto por su señoría lo que quieren hacer y de qué modo...». Noticia que sirve para saber que en esa fecha el retablo estaba comenzado, que por lo menos llegaba hasta el zócalo, pero que no estaba terminado.

Por último, en el arco central, se lee: ASSUMPTA EST MARIA IN COELUM, 1593. Fecha que indica el acabado de la pintura y dorado del retablo.

Aunque he consultado varios Archivos, no he encontrado documentación en la que apoyarme con seguridad, para atribuir la obra a un taller de escultura determinado. Por tanto la hipótesis que presento, se basa en el análisis de

las características formales de este retablo, relacionándolas con otros retablos. Este análisis lo divido en dos capítulos, en uno estudio la tipología e iconografía, y en el otro la ornamentación de la mazonería, la composición de las escenas y el estilo, y la policromía.

La tipología del retablo de Alquézar tiene una deuda importante con el de San Miguel de la Seo de Zaragoza, de Guillém Salbán (1569-71) y con el retablo contratado con Jerónimo de Mora, para los jesuitas de Zaragoza, del que sólo conservamos el contrato, del 28 de Diciembre de 1570, pero que no se llegó a realizar. En él se describe una obra con unas características similares a las de nuestro retablo. Proporción, doble de alto que de ancho. Cuatro columnas gigantes, coronadas por frontones triangulares, conformando una estructura edicular, un templete sobre el ático, las dichas columnas debían ser: «...grandes, corintias, revestidas de unas figuras con unos troncos que van a la redonda...». He hecho un intento de reconstrucción hipotética de dicho retablo, que creo es bastante ilustrativo de la semejanza entre ambos.

Este de Alquézar reúne en su estructura todas las novedades aportadas por los artistas aragoneses a la mazonería del retablo, en la segunda mitad del siglo XVI, como son: banco que se asemeja visualmente a los pisos del cuerpo del retablo; zócalo que gana altura e importancia decorativa; columnas gigantes agrupando pisos y conformando una estructura edicular, o limitando las calles laterales; ático muy desarrollado; polseras que se transforman en una nueva calle; sustitución de la hornacina avenerada por casas, soportes estipitescos como elementos decorativos o constructivos.

En cuanto a la iconografía, este retablo, se relaciona con el de Sta. Clara de Briviesca (1551-69), y Sta. M.^a de Palacio, en Logroño (1555-61), por el tema del árbol de Gessé. Las Virtudes y Alegorías en fondos ovalados, se ven en retablos romanistas de la Rioja, iniciándose en el de los Hircio (1567), de Arbulo, o también en las enjutas de los arcos como en el de Ntra. Sra. de la Oliva, en Tafalla, con mazonería de Rigalte (1572-84), o la parte correspondiente del mismo escultor en la capilla Baguer de la catedral de Jaca (1567).

En la ornamentación de la mazonería aparecen elementos decorativos de la primera mitad de siglo, acantos, jarros, decoración a candelieri junto con otros más novedosos propios de la segunda mitad como son máscaras, putti, cueros recortados, desnudos, pañuelos. Se aprecian relaciones formales con el retablo de Ntra. Sra. del Rosario de Encinacorba, obra de Jerónimo de Mora (1565), en los ángeles portadores de cueros enlazados por telas, niños con vasos, y lo mismo sucede en la ornamentación de la estructura del retablo de Perdiguera (1565-67), donde encuentro elementos similares a los de Alquézar, en los frisos, los niños alados o no, en actitudes diversas sosteniendo cartelas, y centrando las composiciones. Los niños que aparecen en el tercio inferior de las columnas también se podrían relacionar con los de nuestro retablo, y lo mismo los estípites, trofeos y jarrones.

Llama la atención en Alquézar la decoración figurada de las columnas gigantes, que se sitúa sobre un tronco o rama, que las rodea helicoidalmente. Su

precedente más directo lo encontramos en el contrato firmado por Jerónimo de Mora para los jesuitas de Zaragoza.

Otro tipo de relaciones formales que se observan, es el estilo de la imaginería con la plástica romanista navarra y riojana, por la talla, las telas, los cabellos y la composición de varias escenas, tanto del banco como del cuerpo del retablo. En el estado de la cuestión, que en este resumen no he desarrollado, se comenta cómo José M.^a Azcárate decía que en Alquézar, se refleja el lejano recuerdo de Becerra, con figuras de canon esbelto, que a veces recuerdan las del riojano Arbulo de Marguete, referido sin duda al Apostolado de la escena central.

En el de Desojo (1571) de Arbulo, la composición de la oración en el Huerto, es similar a la de Alquézar.

En San Juan Bautista de Ochagavía, de Miguel Espinal (1574-78), Jesús Criado Mainar encuentra similitudes estilísticas, opinión que comparto.

En cuanto a la policromía, terminada en 1593, según reza en el arco central, se dan aquí, todas las técnicas de pintura conocidas en esos momentos, las tres técnicas principales de estofado: a punta de pincel, de pintura y esgrafiado.

Todas estas características formales, novedosas para su época, nos sitúan ante una obra de arte importante, que supone la plena incorporación del romanismo en la plástica aragonesa. Es además una obra de gran envergadura, de la que no se puede hacer cargo un solo artífice, o un pequeño taller.

Todo este entramado de relaciones, me lleva a deducir, que el retablo de Alquézar está dentro del área de influencia de Guillém Salbán, Jerónimo de Mora, Juan de Rigalte, y todos ellos relacionados en algún momento con Juan de Anchieta

Se aprecia una clara diferencia, en cuanto a las relaciones e influencias de la estructura o de la imaginería. La primera más relacionada con talleres aragoneses, y la segunda más cercana a la plástica romanista navarra y riojana.

Tenemos noticia de que Domingo Segura, vivió en Alquézar en 1572, si su estancia en la villa está relacionada con el retablo mayor, sería bajo la dirección de otros y trabajando en la mazonería, pues en 1581, aún está sin terminar. Podría haber comenzado la obra el taller de Jerónimo de Mora, con traza del mismo o de Martín Tapia, Domingo Segura estuvo relacionado profesionalmente con ambos, pero es difícil saber el papel que pudo tener en esta obra. Al morir Jerónimo de Mora en 1572, se pudo hacer cargo del trabajo Juan de Rigalte, como se hizo cargo del busto de San Blas, manteniendo la traza. Sabemos que en 1581, Rigalte tasa junto con Arbulo el retablo mayor de Cáseda. La imaginería de este retablo, puede ser obra del taller de Juan de Rigalte después de entrar en contacto con lo mejor del romanismo navarro, o puede terminar la traza y algún artista navarro hacerse cargo de la imaginería.

Todo esto entra en el ámbito de las conjeturas, pero lo que queda bastante claro es que la estructura del retablo de Alquézar, tiene demasiados parecidos con el contratado por Jerónimo de Mora con los Jesuitas de Zaragoza,

para no haber salido de la misma mano, y que la imagería de Alquézar está directamente influenciada por el romanismo navarro y riojano.

VICENTE DAVID ALMAZÁN TOMÁS

JAPÓN Y EL JAPONISMO EN *LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA*

Junio 1997 (Directora Dra. E. Barlés Báguena)

El tema de nuestra tesis de licenciatura es el estudio de la presencia de Japón y del *Japonismo* en la revista ilustrada *La Ilustración Artística* (1882-1916), una publicación semanal barcelonesa que, por su importancia cultural a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, constituye una fuente de investigación imprescindible para analizar cómo Japón, su moderna historia, sus tradiciones y su cultura, fueron descubiertos la sociedad española y examinar, también, cómo lo japonés fue filtrándose en la cultura occidental hasta el punto de convertirse en una fuente de inspiración artística.

Esta tesis de licenciatura sobre *La Ilustración Artística* se engloba en un proyecto de tesis doctoral¹ que tiene por objetivo estudiar la presencia de lo japonés y el desarrollo del *Japonismo* en la prensa ilustrada española de la segunda mitad del siglo pasado y primeras décadas del presente.

La elección de este tema vino determinado por nuestro interés por el arte japonés y su influencia en el arte occidental y, más concretamente, en el arte español, así como la escasez de estudios realizados sobre este tema en nuestro país, ya que, salvo algunos trabajos parciales sobre esta materia, solo existe una obra, la tesis doctoral de la coreana Sue-Hee Kim Lee *La presencia del Arte de Extremo Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del XX*², dedicada a la investigación del *Japonismo* español. A pesar de su valía general, este trabajo deja gran número de cabos sueltos que están por atar y abre múltiples caminos por recorrer, siendo uno de ellos precisamente el tema de la prensa ilustrada como difusora y receptora del *Japonismo*.

Como es bien sabido, desde aproximadamente mediados del siglo XIX y particularmente desde el año 1868, Japón sufrió un proceso de apertura y de acelerada modernización que en muy pocos años le permitió erigirse en una de las potencias más importantes de la dinámica internacional. La modernización de Japón, resultado de la importación de los modelos occidentales durante la era Meiji (1868-1912), constituye uno de los acontecimientos más deter-

¹La tesis doctoral, que el autor realiza bajo la dirección de la Dra. Elena Barlés Báguena en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, tiene por título *Japón y el Japonismo en las revistas ilustradas españolas de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX*.

²KIM LEE, Sue-Hee: *La presencia del Arte de Extremo Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del XX*, Colección Tesis doctorales, n.º 270/88, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.

minantes de la historia japonesa. En sólo unas décadas este país pasó del feudalismo a la modernidad gracias a la restauración de la figura del emperador y el convencimiento de las clases dirigentes en la necesidad de poner fin a la política de aislamiento y de asimilarse a las naciones europeas. Las consecuencias del «impacto occidental» fueron observadas desde la prensa europea con gran curiosidad en un principio. Pero, con el tiempo, sobre todo a partir de los triunfos militares sobre China (1894-95) y sobre Rusia (1904-05), esta curiosidad se convirtió en admiración.

Como consecuencia del mencionado proceso, esta nación del Extremo Oriente, que se había mantenido lejana, inaccesible y desconocida durante siglos, saltó repentinamente a la luz y comenzó a suscitar un inusitado interés en el hombre occidental, que progresivamente quedó fascinado por su historia, su cultura y su arte. Japón se puso de moda y ejerció una especial atracción en terrenos tan dispares como las costumbres y usos, la vida intelectual, la producción teatral y literaria, y, sobre todo, el arte, donde se dio el mencionado fenómeno del *Japonismo*, término que define, además del repentino e intenso interés por Japón, la influencia del Arte nipón en el Arte occidental.

Lo japonés llegó a Occidente a través de diversas vías, relatos de viajeros, coleccionistas, Exposiciones Internacionales, etc., entre las cuales hay que destacar, por su enorme difusión, las informaciones e imágenes que sobre Japón aparecieron en las revistas ilustradas. Estas publicaciones vieron su desarrollo precisamente en el siglo XIX gracias a la incorporación de nuevas técnicas de impresión y nuevos procedimientos más eficaces, más baratos y, sucesivamente, más perfectos de reproducción de las ilustraciones, como fueron, en un primer momento, la xilografía a contrafibra, y, después, los sistemas de reproducción mecánica basados en la fotografía. De especial interés para los historiadores del arte son las revistas denominadas del tipo *ilustración*. Este tipo de publicaciones, de carácter periódico, habitualmente semanal, se caracterizaron por el especial énfasis que se dieron en sus páginas a las ilustraciones, tanto artísticas como informativas. La enorme variedad de temas tratados por estas publicaciones y su decidida voluntad por incluir asuntos cosmopolitas hacen que revistas como *La Ilustración Artística* constituyan un repertorio fundamental de artículos e imágenes sobre Japón, la moda por lo japonés y el *Japonismo*.

La Ilustración Artística publicó 144 artículos y 484 ilustraciones, mayoritariamente anónimos o de autores extranjeros, sobre Japón y su influencia cultural en sus más variopintos aspectos. La representación de Japón extraída de lo publicado por *La Ilustración Artística* fue altamente favorable y se centró fundamentalmente en presentar el proceso de consolidación de Japón como potencia durante la era Meiji. La modernización y expansión de Japón fue, sin duda alguna, uno de los temas que mayor seguimiento tuvo desde la prensa de la época. Por otra parte, como contrapunto a la vertiginosa occidentalización, las costumbres tradicionales japoneses, lejanas y extrañas, despertaron también la curiosidad de los españoles.

Paralelamente a esta contraposición modernización-tradición, *La Ilustración Artística* descubrió en sus páginas diversas manifestaciones artísticas y culturales japonesas. Como historiadores del arte, y conocedores de la escasez de textos tan tempranos sobre arte japonés en nuestro país, no podemos sino subrayar la importancia de los artículos sobre arte japonés que publicó la revista sobre la cerámica, el esmalte, la laca, la pequeña estatuaria, el *netsuke*, las artes del metal, los textiles, el *ukiyoe*, la jardinería, el *bonsai*, el *ikebana*, la pintura moderna y la escultura moderna, siendo estos dos últimos temas los tratados con mayor profundidad.

Otras manifestaciones culturales japonesas reflejadas en la revista, además de la artística, fueron la teatral y la literaria. En lo relativo al teatro lo más destacado fueron las informaciones en torno a las actuaciones de la célebre actriz Sada Yacco, una figura clave en la introducción del teatro japonés en Occidente. Respecto a la literatura, *La Ilustración Artística* es una publicación fundamental para estudiar la introducción y divulgación de los cuentos tradicionales japoneses en nuestro país.

La conservadora línea estética de *La Ilustración Artística*, como sucedía en el conjunto de revistas del tipo *ilustración*, impidió que el *Japonismo* se hiciera presente en el diseño de la publicación. Tampoco los grabados artísticos que aparecieron en el interior de sus páginas fueron obras de artistas de vanguardia que adoptasen elementos estilísticos japoneses. Por el contrario, en obras con planteamientos estéticos conservadores, sí que hemos encontrado un conjunto de treinta y cinco obras en las que aparece un *Japonismo* temático, entre las que destacan las obras de Alfred Stevens y Conrad Kiesel, de los extranjeros, y de Francisco Masriera, Pedro Sáenz y Eduardo Chicharro, de los nacionales. La presencia de lo japonés en estos cuadros se aprecia en aquellos complementos, como abanicos o sombrillas, que reflejan el gusto exótico de la moda femenina de la época; objetos artísticos japoneses, como biombos, muñecas, *kakemonos* y máscaras de teatro; y, más interesantes todavía, también se reprodujeron cuadros con damas perfectamente ataviadas de japonesas e, incluso, cuadros con tema directamente japonés.

Aparte de las muestras de *Japonismo* de las reproducciones artísticas, la revista se hizo eco de algunas realizaciones de carteles japonistas presentados a concursos publicitarios. Asimismo, en la sección de anuncios, también hemos encontrado referencias a Japón en el sector de la perfumería y cosmética, los cuales explotaron en determinadas campañas el exotismo, delicadeza y frescura de la imagen de la japonesa vestida al modo tradicional.

Finalmente, nuestra valoración de *La Ilustración Artística* como difusora del fenómeno del *Japonismo* se completa con la presencia de informaciones referidas a la influencia de la moda por lo japonés en espectáculos musicales como la ópera, con motivo de las representaciones de *Madama Butterfly* de Puccini, y la opereta *La Geisha*, obra esta última muy popular en funciones de aficionados e infantiles.

Vemos, pues, resumiendo esta breve exposición, que *La Ilustración Artística* ofreció a los lectores españoles una imagen positiva, fiel, completa y variada de todos los aspectos de la realidad histórica del Japón contemporáneo y que, también, fue un agente difusor del *Japonismo*, en una vertiente estilísticamente poco innovadora, pero que respondía perfectamente al gusto general de la época.

ALBERTO PANCORBO LA BLANCA

**EL ARTE CONTEMPORÁNEO A TRAVÉS DE
JUAN ANTONIO GAYA NUÑO**

Septiembre de 1997 (Directoras Dra. L. Cerrillo Rubio y
Dra. M. I. Álvaro Zamora)

El análisis de la figura del escritor, historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño (Tardelcuende, Soria, 1913; Madrid, 1976) nos proporciona la posibilidad de internarnos en la historiografía artística elaborada durante el siglo XX en España. Esto, junto a la riqueza de su personalidad, la innegable validez de su obra y la escasa profundidad que se ha alcanzado en el estudio de la misma es lo que me incitó a dedicar a Juan Antonio Gaya Nuño mi tesis de licenciatura.

Debido a lo numeroso de sus publicaciones —aún habiendo descartado de antemano el análisis de sus escritos de creación literaria— enseguida entendí que el estudio de la misma en su totalidad resultaría demasiado amplio para el marco de una tesis de licenciatura, por lo que me vi en la necesidad de limitarme a los textos referidos al arte del siglo XX.

La elección de este período en concreto viene dada por cuatro razones: mi predilección personal por el arte del siglo XX; el considerar que los escritos de Gaya dedicados a esta época constituyen la parte más amplia de su obra —a este período se dedican buena parte de sus libros, la mayoría de sus artículos y la práctica totalidad de sus catálogos—; porque el tratar el arte contemporáneo me permitió unir el estudio de crítica e historia, y por último por constituir el análisis de la parte de la obra de Gaya Nuño dedicada al arte que el mismo vivió y en cuyo desarrollo participó activamente, por medio de sus publicaciones y su labor de promoción apoyando artistas, exposiciones, congresos y conferencias.

La primera fuente de información utilizada es lo que sobre Gaya Nuño se ha escrito. Estudios referidos a su faceta de escritor, elaborados en su mayor parte por escritores sorianos; artículos críticos sobre las publicaciones de Gaya, escritos por historiadores y críticos de arte; y artículos de elogio y homenaje realizados con posterioridad a su muerte. A esto hay que unir tres libros

J. A. Gaya Nuño y su tiempo³, Juan Antonio Gaya Nuño, entre el espectador y el arte⁴, y Catálogo del legado pictórico de Juan Antonio Gaya Nuño⁵.

Posteriormente, como cimiento fundamental de este estudio nos encontramos las publicaciones del propio Gaya, básicamente las dedicadas al arte del siglo XX, en lógica correspondencia con los objetivos de este trabajo. Cuando se han utilizado sus obras de creación literaria o sus obras artísticas dedicadas a otros periodos no contemporáneos, han servido como complemento, apoyo o punto de comparación, no realizándose un estudio exhaustivo de las mismas.

Por último me he servido de un número limitado de obras generales debido al propósito fundamental de este estudio: conocer al Gaya Nuño crítico e historiador de arte a través de su obra.

El esquema organizativo de este trabajo se divide en tres bloques:

El primero dedicado a los condicionantes que determinan la obra de Gaya Nuño: externos, la situación política, cultural, artística y editorial de la España de la época, e internos, su ideología y personalidad.

El segundo estudia los gustos y opiniones de Gaya relativos al arte del siglo XX, recogiendo los principales temas y aspectos que centraron su interés y que se reflejan constantemente en su obra.

El último entra ya propiamente en su concepción de la historia y la crítica de arte y en la manera en las que él las lleva a cabo.

Podemos resumir las cuestiones fundamentales de su pensamiento, que podemos calificar de riguroso, profundo y serio pero también de apasionado:

Su concepción unitaria del arte, que da como consecuencia que no desprecie ninguna de sus manifestaciones ni por cuestiones temporales ni geográficas ni técnicas. Esto le llevará a justificar la unión de crítica e historia debido a que su campo de estudio es el mismo: el arte sin etiquetas, sin diferencias valorativas entre lo antiguo y lo moderno.

En este mismo ámbito se encuentra la firme defensa que realiza del arte contemporáneo y de la posibilidad y necesidad de hacer historia del mismo.

Los objetivos principales de Juan Antonio Gaya Nuño respecto al arte del siglo XX son:

Lograr el acercamiento del espectador al arte, la comprensión y apreciación del mismo. Su labor en este sentido tiene dos vertientes: la formación del espectador y la crítica rigurosa al que dificulta la comprensión del arte.

Y conseguir en sus textos un buen estilo literario, sin renunciar a elaborar una historia y una crítica de arte fundamentada, seria y razonada.

Gaya dedicó su vida a la consecución de estos dos objetivos dejándonos un magnífico ejemplo de entusiasmo, constancia y rigor; de capacidad de trabajo y de lucha en defensa del arte.

³MARTÍNEZ LASECA, J. M. y DEL RÍO CHICOTE, I., *J. A. Gaya Nuño y su tiempo*. Salamanca. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1987.

⁴G. DE MARGO, MARTÍNEZ LASECA, DEL RÍO CHICOTE, *1913-1976 Juan Antonio Gaya Nuño: entre el espectador y el arte*. Soria. Caja Soria, 1990.

⁵VV.AA., *Catálogo del legado pictórico de Juan Antonio Gaya Nuño*. Soria. Caja Salamanca y Soria, 1994.

MARÍA ELENA MANRIQUE ARA

JUSEPE MARTÍNEZ, UN ILUSTRADOR DEL SIGLO XVII. ESTUDIO DE SUS ESTAMPAS ROMANAS PARA UNA *VIDA DE SAN PEDRO NOLASCO*

Diciembre de 1997 (Director Dr. G. M. Borrás Gualis)

La estancia italiana de Jusepe Martínez es central en la biografía intelectual del pintor zaragozano. Como otros artistas españoles coetáneos, viajó a Roma hacia 1620 y allí dejó una obra extraordinariamente interesante por su contenido simbólico y por ser representativa de su primer estilo: los dibujos preparatorios de las estampas para una vida en imágenes de san Pedro Nolasco, fundador de la orden de la Merced.

El hallazgo de documentación referida a los mismos me permitió reconstruir el proceso completo de elaboración de este libro ilustrado. Su encargo a Martínez a la sazón en Roma, data de la primavera de 1622. En ellos trabajó durante un año, pues el 12 de junio de 1623 consiguieron pasar la aprobación eclesiástica por el tribunal de la Congregación de Ritos. No es, sin embargo, hasta 1627 (fecha inscrita en la estampa V) cuando se grabaron con motivo de la reactivación del proceso de canonización del santo, elevado a los altares en 1628. En esta ocasión se hizo una primera tirada pero, que sepamos, existió una segunda a mediados del siglo XVIII. Probablemente obedeciera al deseo de conmemorar el quinto centenario de la muerte de Pedro Nolasco (1756). En el siglo XIX, durante los momentos críticos que vivió la orden a raíz del decreto de exclaustación de 1836, debió perderse toda noticia de la obra, ya que no ha llegado hasta nosotros ningún ejemplar.

Pero, puesto que estas estampas formaban parte de un conjunto más amplio de un libro, había que plantearse un catálogo completo de todas ellas. A partir de un manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, que contenía las descripciones de las imágenes y la copia de los textos que las acompañaban, pude reconstruir el libro. Comprendía veinticinco ilustraciones de las que dos fueron censuradas, por lo que hay que suponer que éstas no se publicaron.

Desgraciadamente, de este rico conjunto sólo se han conservado siete grabados que he estudiado específicamente. Son los que donó Valentín Cardenera (el descubridor de esta obra de Martínez) a la Biblioteca Nacional de Madrid. Pertenecen a esa segunda edición de mediados del siglo XVIII, de acuerdo con las filigranas del papel en que fueron impresos. Dichas marcas de agua pueden asociarse a una etapa muy concreta en la producción de papel por la cartuja de Valdecristo, concretamente al período comprendido entre 1755 y 1770.

Establecidas estas premisas, se imponía profundizar en el contenido de la obra para desvelar su sustrato ideológico-conceptual y la estrategia comunicativa que lo vehiculaba: la emblemática. ¿A qué finalidad respondía su uso? A una muy concreta: avalar el culto inmemorial a san Pedro Nolasco, vía equivalente por la que se llevaron los trámites de la canonización.

El uso de la estructura del emblema para estas estampas está íntimamente relacionado con el mecanismo que se activa durante su lectura. En efecto, consta de tres elementos: lema, imagen y declaración o explicación. Son éstos otros tantos estratos de significado que se van superponiendo en la mente del lector. En el caso de los grabados nolasquianos la imagen es aprehendida inmediatamente y se percibe a la vez que el lema (aquí, cita bíblica), *inscrito* en ella. Tras este primer golpe de vista, podría pensarse que la imagen ilustra el texto del lema. Sin embargo, al continuar con esa lectura *escalonada* del emblema, vemos que no es exactamente así, que encuentra su fuente iconográfica directa en el pasaje de una crónica o historia de la Merced: la declaración al pie. Se ha producido una compleja interpenetración de significados por la que se efectúa una suerte de transposición entre la figura de un justo de la Biblia u otra historia de salvación y el particular hito biográfico de san Pedro Nolasco, narrado en el espacio de la declaración, que justificaría el culto tributado al fundador desde el mismo momento de su muerte en olor de santidad.

Analizar estilísticamente estos grabados fue otro de mis objetivos. A falta del necesario catálogo crítico de la obra pictórica y gráfica de Martínez, que pospongo para mi tesis doctoral, me he limitado aquí a adscribirlos a la corriente artística en boga entonces en Roma, la del Barroco clasicista, señalando igualmente los condicionantes que concurrían en un encargo de tales características. Es decir, los derivados de la postura revisionista de la Iglesia de la Contrarreforma que se fijó como objetivo fundamental, entre otros, la defensa del culto a los santos.

Era necesario, igualmente, contextualizar el trabajo del pintor zaragozano en el ambiente italiano en que se desarrolló. Para ello, los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* escritos por Martínez hacia 1675 constituyen una valiosa fuente de noticias que, por ahora, manejo con prudencia antes de acometer el estudio crítico y comentado de este tratado teórico. Así, aunque ya podamos ubicar a su autor en Roma con total seguridad a partir de 1622 y hasta 1625 (fecha de su partida según los *Discursos*), cuento con dos hipótesis de trabajo que permitirían retrotraer su llegada a la ciudad eterna a 1621 e incluso a 1619.

En cuanto a su posible círculo de relaciones allí, menciono la presencia entre 1619 y 1622 del zaragozano fray Juan de Antillón, procurador general de la Merced, que bien pudo recomendar a Martínez para este trabajo, promovido por su sucesor en el cargo: fray Alfonso de Molina. Fue este nuevo procurador quien facilitó a Martínez el documento de trabajo copiado en el manuscrito de Sevilla. Gracias a él, he podido precisar cómo era la relación entre un comitente y un ilustrador de la época. El primero no sólo proporcionó a Martínez los fragmentos de texto en que debían inspirarse los dibujos sino que incluso llegó a poner en palabras el discurso icónico que contenían. Son estas descripciones de las estampas las que me han permitido también, como apuntaba antes, reconstruir el libro de la *Historia di san Pietro Nolasco*.

Señalo sólo dos personajes más con los que puede asociarse la figura de nuestro pintor en Roma: Fernando Afán de Ribera, duque de Alcalá, y Esteban

Esmir, futuro obispo de Huesca entre 1641 y 1654. El primero era un exquisito conocedor de arte que partió hacia Nápoles a finales de 1625 y conoció allí a Ribera. Merece la pena anotar este cúmulo de coincidencias con Martínez, que relata en sus *Discursos* la entrevista con el pintor valenciano por esas fechas. Esteban Esmir era hermano de Victorián, procurador del padre del pintor en 1621. En virtud de esta relación de confianza existente entre ambas familias, no sería extraño que Esteban y Jusepe pudieran haberse tratado en Roma, pues el primero aparece documentado en 1625 como prior de Santa Maria di Monserrato (la iglesia de la Corona de Aragón en Roma) y como habitante domiciliado en la parroquia de San Lorenzo in Lucina.

Por lo que respecta a los maestros de Martínez en Roma, él mismo dice en su tratado teórico que «comunicó mucho» a Guido Reni y a Domenichino. Es muy probable que fuera discípulo del primero. Algunos rasgos de la obra posterior del zaragozano así lo confirman, además del hecho de que utilizara para su *Santa Cecilia* del Museo Provincial de Zaragoza uno de los prototipos femeninos de *El santo Job recibiendo los donativos del pueblo*, pala de altar finalizada por Reni en 1636 y encargada en 1622. Giovanni Boulanger, otro colaborador del boloñés, también se apropió de él para su *Artemisia* del palacio ducal de Sassuolo. Éste era, pues, uno de los muchos *papeles* dibujados por el maestro y que circulaban por su taller.

En conclusión, lo expuesto anteriormente nos confirma en la idea que teníamos acerca de Jusepe Martínez como un artista erudito y polifacético, testigo excepcional de una cultura, la del Barroco, en la que se cruzan múltiples conexiones entre todas las artes y campos del saber. A este estudio ha correspondido analizar la relación entre artes gráficas y emblemática a través del trabajo de Jusepe Martínez como ilustrador.

TESIS DOCTORALES

ANA MARÍA ÁGREDA PINO

LOS ORNAMENTOS EN LAS IGLESIAS ZARAGOZANAS: SIGLOS XVI-XVIII. APORTACIONES AL ESTUDIO DE LOS TALLERES DE BORDADO Y LAS ARTES TEXTILES EN ARAGÓN EN LA EDAD MODERNA

Junio de 1997 (Directora Dra. M. I. Álvaro Zamora)

En la decisión de abordar la realización de mi tesis doctoral pude contar con el inestimable consejo de la doctora María Isabel Álvaro Zamora, que no sólo me animó a seguir en el campo de la investigación, sino que me hizo notar la ausencia de estudios globales sobre los ornamentos sagrados que existía en Zaragoza y en Aragón.