



**3. Tesis
doctorales**

ROBERTO ANADÓN MAMÉS

**ENRICO CARUSO Y SU ESTELA: HISTORIA Y ANÁLISIS
DE LA INTERPRETACIÓN DEL TENOR LÍRICO Y LÍRICO-SPINTO
DE LA ESCUELA ITALIANA DE CANTO A TRAVÉS DE LA FONOGRAFÍA
EN EL PRIMER CUARTO DEL SIGLO XX**

Diciembre de 2015 [Directores: Dr. José Luis Pano Gracia
y Dra. Susana Sarfson Gleizer (Universidad de Zaragoza)]

Miembros de tribunal

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

Secretario: *Dr. Rodrigo Madrid Gómez (Universidad Católica de Valencia)*

Vocal: *Dr. José Vicente González Valle (Consejo Superior de Investigaciones Científicas
CSIC)*

Con el paso del siglo XIX al XX y la afirmación de la *giovane scuola italiana* surge un nuevo lenguaje expresivo en la ópera que es afrontado inicialmente por tenores de cuño romántico cuyo vocalismo y fraseo denuncian unos orígenes poco congeniales con este emergente discurso musical. Enrico Caruso, con su tipología vocal y su temperamento, representa la solución al problema. Y es la carrera de este tenor, responsable de la transición entre el canto lírico antiguo y moderno, el punto de partida del estudio que nos ocupa. Su revolución fue la mayor habida en la historia de la cuerda de tenor, innovando conceptualmente la forma de entender el drama e iniciándose con él el despegue de la industria fonográfica: el disco es objeto por primera vez de un fructífero comercio que produce importantes consecuencias en el propio intérprete, en sus colegas, en el público y hasta en el plano exegético-filológico con las primeras grabaciones integrales de óperas dirigidas, en ocasiones, por el propio compositor.

En este marco surge una verdadera pléyade de voces con importantes fundamentos técnicos, una auténtica legión de tenores de calidad poseedores de un material vocal privilegiado que estarán influidos por la impronta del napolitano, constituyendo la primera generación de cantantes modernos que competirán por hacerse con el trono canoro que éste dejará tras su muerte, acaecida en 1921, suceso que marca el linde final, en cuanto a su debut, de las voces incluidas en esta investigación que comienza por aquellos tenores cuya salida a escena se produjo tras la comercialización de las primeras grabaciones de Caruso en 1902. Muchos de los artistas analizados son pioneros en dejar testimonio de prestaciones completas que permiten seguir la evolución del personaje, comprobar la amplitud de su paleta cromática o su verdadera categoría vocal, pues la grabación integral de una ópera no permite eludir los momentos de compromiso. Y también serán los primeros en convertirse en mediáticos: actúan en películas que son mera excusa para difundir su voz, llegando a un número de espectadores inmenso que nunca se había acercado al teatro. Además de los discos, cada vez más perfeccionados tras 1925 y el arribo del sistema eléctrico, emerge la radio, otra forma de difu-

sión a las masas. Miguel Fleta, el 23 de mayo de 1927, protagoniza la primera retransmisión radiofónica de ópera en directo, un *Rigoletto* desde el Teatro Colón de Buenos Aires.

El análisis sistematizado, formal, técnico y expresivo de los intérpretes de la cuerda elegida a través de su producción fonográfica —de cualquier tipo—, soporte único de su arte como documento para la historia, constituye el objeto de este estudio que encuentra su justificación en que la nómina de tenores seleccionados está insuficientemente investigada a través de su legado discográfico, al menos desde un enjuiciamiento en el que sus voces sean examinadas con perspectiva científica y bajo aspectos estrictamente musicales como emisión, timbre, fonación, tesitura, fraseo, dicción, acentuación, homogeneidad de registros o repertorio, por citar algunos ejemplos. Para ello hemos partido de tres elementos base que principian con la toma sonora en diferentes soportes (digitales, vinilos, cintas magnéticas, discos de 78 r.p.m. o cilindros). Una vez identificada y catalogada, se ha procedido a la adecuación tonal de estos registros a la realidad de la ejecución histórica mediante una serie de procedimientos técnicos que nos han permitido establecer conclusiones inequívocas a este respecto, todos ellos desarrollados en el epígrafe 1.5.1., labor imposible sin un segundo instrumento, el diapasón, complemento a su vez de la tercera herramienta, la partitura, glosada con variaciones o interpolaciones consideradas convencionalmente canónicas. Tras estos pasos el análisis cristaliza evaluando los diferentes parámetros en que se puede descomponer la interpretación musical vocal, relacionados en el apartado 1.4.2., a través de la escucha minuciosa de la fuente. La tesis incorpora dos importantes anexos documentales imprescindibles para su seguimiento: el denominado “banco de sonido”, conformado por una muestra de unas 1.200 grabaciones pasadas a formato mp3, y un archivo de partituras en reducciones para canto y piano de más de 40.000 páginas, posibilitando estos apéndices una lectura plenamente informada.

Comienza el trabajo con un bloque introductorio que describe el contexto musical del periodo y analiza sobre registros fonográficos la condición vocal de los tenores inmediatamente anteriores o coetáneos de Enrico Caruso, suponiendo este conjunto una novedad como presentación sistematizada. Destacables son algunos descubrimientos del aragonés Antonio Aramburo como presentar un hecho irrefutable para la consideración de falso histórico de “Niun mi tema” (indubitadamente atribuido al de Erla hasta que Vigo Suárez lo pusiera en duda en 1992). Se ha resuelto la eterna cuestión del Si³ interpolado por Francesco Tamagno en la frase del segundo acto de *Poliuto* “l’anima no, che l’anima è di Dio”, se han realizado por primera vez exámenes artísticos de las grabaciones de Francisco Granados, Amedeo Bassi, Piero Schiavazzi, José Palet, Guillaume Ibos o Angelo Angioletti, barcelonés de 1862 del que se adjuntan como inéditos digitalizados “Il fior” y “Già nella notte densa” o, por incluir un ejemplo local, se ha esbozado una cronología ordenada del zaragozano Julián Biel, del que se han corregido errores biográficos, fijado la relación exacta de actuaciones en el Liceo de Barcelona, no publicada hasta hoy, y analizado sus tomas con inclusión de dos cilindros nunca antes comentados. Un capítulo dedicado al napolitano

finaliza este introito complementando los estudios de Favia-Artsay, Mouchon, Drummond, Sokol o Bolig en aspectos puntuales como desarrollar una hipótesis, anclada en conceptos estéticos y técnicos, para datar los controvertidos cilindros Pathé Frères para la Anglo-Italian Commerce Company como posteriores, al menos, al 11 de abril de 1902.

En el cuerpo central de la obra se suceden los nombres verdadero objeto de este estudio, comprendiendo desde los epígonos italianos de Caruso a otros importantes tenores de esfera mediterránea, recogiendo en apéndice, por no permitir su escasa producción fonográfica un análisis más detallado, artistas como Rinaldo Grassi, Manfredo Polverosi, Nicola Fusati, Edoardo Ferrari-Fontana, Guido Volpi, los españoles Jesús De Gaviria e Icilio Calleja o el griego Ulisse Lappas. Se ha confeccionado una relación del ámbito o extensión del registro de todos ellos apoyado exclusivamente en las fuentes sonoras, constatándose en el examen de estas voces que algunas de ellas, entre las más significativas de toda la historia de la lírica, realizaron sus debuts escénicos con carencias técnicas y de tesitura impensables hoy en día y que sin embargo posibilitaron su paulatina formación, que se produjo sobre las tablas, hasta convertirse en gigantes de la interpretación. El disco nos ha permitido seguir esa evolución y comprobar el acabado final de unos intérpretes que, en varios casos, extendieron su carrera hasta entrados los años 50 del pasado siglo eclipsando a la generación sucesiva de su cuerda.

Nuestra investigación contiene numerosos hallazgos como la cronología liceísta de Augusto Scampini o la realidad del debut y reconstrucción de la carrera y repertorio de Luigi Marini. Todo el análisis de sus grabaciones, como en el caso de Alessandro Dolci, es inédito, habiendo demostrado el error de tonalidad en el vertido de los registros de *Parisina* practicado por Maurizio Tiberi. De Giuseppe Taccani, Francesco Merli y Nino Piccaluga se han ampliado con nuevas tomas y precisiones musicales los estudios aparecidos en *The Record Collector*. En la entrada de Tito Schipa subrayamos la falta de equidad de cierta crítica internacional con respecto a Miguel Fleta, pues gustando aquél del mismo juego dinámico que hizo famoso al aragonés ésta ha denostado el estilo del de Albalate mientras ensalzaba el del salentino. La aparición hace escaso tiempo de su *opera omnia* ha permitido realizar exámenes de registros nunca hasta ahora efectuados. De Bernardo de Muro, voz monumental con un sorprendente vigor en el registro agudo se niega, a la vista de su producción, la existencia del bache vocal en 1922 decretado por Rodolfo Celletti, desmontando con argumentos categóricos la imitación de Caruso que este autor y Lauri-Volpi atribuyen a Martinelli, tenor que alcanza su zenit entre 1925 y 1929 del que establecemos la adecuación tonal de todo su legado sonoro descubriendo un transporte de un semitono del aria “E un riso gentil” de *Zazà* en su versión acústica. Aureliano Pertile ocupa otra extensa entrada con un preciso repaso de su evolución, sorprendiendo la fama y repercusión de Giulio Crimi sin correspondencia con la calidad de su pobre herencia discográfica, por no citar algunas más que posibles facilitaciones tonales, a diferencia del compacto Vittorio Lois, cuya valía reivindicamos junto a la de Alessandro Valente, preterido en la historia por su irregular fortuna. Franco Lo Giudice, tenor *spinto* de considerable instrumento, de timbre bruñido con toques

broncíneos y que sustituyó a Fleta en rol de Calaf en las primeras funciones *Turandot*, es otro preciado rescate.

Con respecto a Gigli, de irrepetible calidad de instrumento y control técnico, rebatimos la injusta valoración hecha por Lauri-Volpi en *Voces paralelas* sobre la escisión de su centro con respecto a la zona aguda, verificando que estaban estrechamente soldados. Señalamos errores en su estudio como el de Alan Blyth al confundir la tonalidad de *Faust* de 1921 y descubrimos que con los años no sólo conquistó el Do4 (hecho negado por decenas de autores), sino hasta el Reb4 como evidencia una toma inédita en vivo de *Il Trovatore*. Lauri-Volpi, quien con su afilada y tóxica pluma ha viciado la crítica internacional intentando oscurecer la imagen de sus competidores en pretendido empeño de mutar la historia en su favor, como intérprete se manifiesta desde sus inicios pre-carusiano, mostrando sus primeras grabaciones una voz pobre, desafinada, que recurre al falsete, desapoyada en ocasiones y de grave exiguo. Consolidada su técnica hacia 1924, su plenitud dura una docena de años y son de este periodo sus cuatro o cinco mejores registros, tomas de calidad hiperbólica, momentos de fulgor únicos que no se repiten más a lo largo de su dilatada carrera: desde mediados de los cuarenta se convierte en una especie de fenómeno al que se le aprecian, junto a sonidos gastados, pesados y leñosos, agudos de inverosímil proyección e impacto inmediato.

Cierran el estudio un puñado de imponentes voces mediterráneas no italianas como la de Hipólito Lázaro, del que se ha realizado el examen más amplio hasta la fecha de su producción, colisionando frontalmente nuestras conclusiones con las de Maurizio Tiberi, negando además, con base documental, el pretendido desgaste de medios que algunos le achacan desde fines de los años veinte. Antonio Cortis, tenor de canto moderno y corte carusiano por naturaleza, se retiró el 8 de mayo de 1950 en el Teatro Principal de Zaragoza, hecho no publicado hasta ahora; Icilio Calleja, grande a pesar de no haber resuelto su octava superior; Ulisse Lappas, lírico-*spinto* puro con notable consistencia hasta el Sib3 o Jesús De Gaviria, una de las voces más expansivas y compactas que ha dado nuestro país, han contado con un análisis de casi toda su obra.

Finaliza esta relación Miguel Fleta, posiblemente junto a Caruso el único de los tenores del periodo que alcanzó la categoría de mito entre un público que en muchas ocasiones, sin haberlo escuchado ni visto jamás, lo recordó como el más grande durante decenios. Hemos descubierto al maestro que le proporcionó sus primeros consejos vocales por espacio de un mes junto a Albalade Cinca, en el caserío de Peña Roa. Allí había comprado esta hacienda Giovanni Zenatello, quien escuchando a Fleta entonar jotas en el campo al regresar a casa tras la jornada de labor le dio lecciones con su pianista repetidor hasta reanudar sus compromisos profesionales, siendo la fuente de este descubrimiento Nina Zenatello, hija del tenor veronés. El artista maño cuenta por primera vez con un análisis casi integral gracias a la cuidada edición digitalizada de Aria Recordings que respetada escrupulosamente velocidades de giro y no presenta duda en cuanto a la realidad del material. Ello nos permite sobrepasar la loable pero genérica aproximación de Alan Bilgora en *The Record Collector* de 1993 descubriendo, por

ejemplo, una bajada tonal nunca referida en la “Salida de Jorge” en *Marina* que afecta sólo a la segunda de las caras. Contribuimos a esclarecer la realidad de su elección como primer Calaf y aportamos cuanto nos transmitió en 1994 Gianandrea Gavazzeni, presente como estudiante en el estreno de *Turandot* en la Scala, sobre la interpretación de Fleta el día de la premier. Y negamos el declive vocal del que gratuitamente hablan numerosos autores a raíz de sus grabaciones de 1932/1934, de las que sólo una, “Cuando se enciende un lucero”, evidencia una merma parcial y puntual en el instrumento del aragonés, pues el mismo día grabó, con la voz más caliente, la “Canción del contrabandista” para la película *Miguelón* en la que todo lo anterior se difumina volviendo a reinar un sonido fascinante.

Frente a la existencia de un cierto consenso tácito en un sector de la musicología en considerar al verismo como el virus que descompone la escuela italiana de canto, esta tesis patentiza que la denominada específicamente escuela fisiológica de canto italiana no sólo sobrevivió a la *giovane scuola* sino que se hizo más fuerte y sólida. La mayor parte de los tenores del periodo se apoyaron en una técnica que, lejos de deficitaria, y precisamente por esas tremendas exigencias que la nueva corriente imponía, sublimó la esencia subyacente en los postulados que desde Manuel García alumbraron esa escuela que a ellos les debe su momento de mayor gloria.

MAR AZNAR RECUENCO

LA FIGURA Y PATROCINIO ARTÍSTICO DEL INQUISIDOR Y ARZOBISPO DE ZARAGOZA ANDRÉS SANTOS (1529-1585): VÍNCULOS Y CONEXIONES CULTURALES EN LOS TERRITORIOS PENINSULARES EN EL SIGLO XVI

Enero de 2016 [Directores: Dra. Carmen Morte García
y Dr. Ernesto Arce Oliva (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dr. José Manuel García Iglesias (Universidad de Santiago de Compostela).*

Vocal: *Dr. Miguel Ángel Zalama Rodríguez (Universidad de Valladolid).*

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

La presente tesis doctoral realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, tiene como objetivo principal el estudio de la figura y patrocinio artístico del inquisidor y arzobispo de Zaragoza Andrés Santos (1529-1585). Desde el conocimiento de otras tesis doctorales en las que se abordaba la semblanza y empresas artísticas de los prelados en Aragón, centramos nuestro interés en reconstruir la biografía y el patrimonio generado por una de las figuras de índole eclesiástica más desconocidas de la segunda mitad del siglo XVI.

La metodología que hemos seguido, trata de conciliar el sistema habitual de trabajo vinculado a este tipo de proyectos —basado en la revisión bibliográfica y documental acerca de las obras promovidas por el prelado, así como el ulterior el estudio artístico de las mismas— con la recopilación de datos de interés ligados a la actuación de Andrés Santos en relación a los sucesos de índole histórica social, cultural y eclesiástica, valorando hasta qué punto su trayectoria vital condicionó su mandato y el patrocinio artístico que desarrolló.

Como punto de partida, y a pesar de carecer de una primera monografía sistemática, hemos contado con algunas aportaciones procedentes tanto del ámbito aragonés como castellano que nos han ofrecido un primer “estado de la cuestión”. Entre ellas destacamos el trabajo de Juan Ramón Royo bajo el título “Los arzobispos de Zaragoza a fines del siglo XVI. Aportaciones a sus biografías” (*Revista Jerónimo Zurita*, 65-66, 1992), y los “Episcopologios” turolense y zaragozano (*Aragonia Sacra*, 16-17, 2001-2003). También debemos mencionar el artículo de Lucrecio Martín (*Institución Tello Téllez de Meneses*, núm. 32, 1971) y la monografía de José Antonio Tarilonte (2005) centrados, eso sí, en el estudio de la biografía de los sobrinos del arzobispo Andrés Santos.

En atención a las obras artísticas adquiridas por Andrés Santos y las empresas bajo su financiación, caben citar la monografía *Los Tapices en Aragón* (1978) y la voluminosa obra *Los Tapices de la Seo de Zaragoza* (1985), las aportaciones documentales de Ángel San Vicente *La platería de Zaragoza en el bajo Renacimiento. 1545-1599* (vol. III, 1976), *Monumentos diplomáticos sobre los edificios fundacionales de la Universidad de Zaragoza y sus constructores* (1981, doc. núm. 20) y *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza. 1545-1599* (1991, doc. núm. 293). Asimismo, citamos la aportación inédita de Carmen Morte García y el Miguel Azpilicueta Olague presentada en el *V Coloquio de Arte Aragonés* (Actas, 1989), algunas menciones puntuales de Jesús Criado Mainar en su obra *Las Artes Plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón* (1996) y en la monografía conjunta *La Seo de Zaragoza* (1998). También nos ha sido de gran utilidad el *Catálogo Monumental de Palencia* (1930-1946), el *Inventario artístico de Palencia y su provincia* (1980) y la investigación de Pablo L. de Castro Martín con motivo de la celebración del *III Congreso de Historia de Palencia* (30 de marzo-1 de abril, 1995).

El siguiente paso ha consistido en acometer un exhaustivo trabajo de archivo, con la consulta de varias secciones de diversos fondos del ámbito nacional. Concretamente, hemos exhumado información novedosa de los siguientes archivos: el Archivo Histórico Provincial y el Archivo Histórico de la Universidad de Valladolid, el Archivo de la Real Audiencia y Chancillería, el Archivo General de Simancas, el Archivo del Reino y el Archivo de Protocolos del Colegio de Corpus Christi de Valencia, el Archivo Histórico Nacional, el Archivo Histórico de Protocolos Notariales y el Archivo General de Palacio de Madrid, y el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara. En relación al ámbito zaragozano, visitamos el Archivo Histórico Provincial, el Archivo Capitular de La Seo, el Archivo Diocesano y el Archivo Histórico de Protocolos Notariales. El resultado ha sido el hallazgo de 166 documentos inéditos de los 170 que transcribimos, incluida su visita pastoral íntegra, a los que se suman otras citas puntuales de noticias archivísticas desconocidas hasta el momento.

El tercer paso consistió en abordar el trabajo de campo. Realizamos fotografías de las obras custodiadas en La Seo de Zaragoza, bajo previo permiso del Cabildo Metropolitano, de las sitas en la iglesia parroquial de Quintanadiez de la Vega, y recibimos instantáneas del Palacio Arzobispal de los arquitectos Javier y Sonsoles Borobio y la Dra. Carmen Morte García. Estas imágenes nos han permitido el cotejo con fuentes gráficas de diversa índole para establecer comparaciones formales con nuestros objetos de estudio.

El resultado de este proceso nos ha permitido desarrollar en nuestra tesis las siguientes conclusiones que enumeramos a continuación. Para entender las circunstancias y necesidades que envolvieron la adquisición de objetos de ostentación y patrocinio artístico de Andrés Santos, ha sido imprescindible estudiar detalladamente su semblanza biográfica. En segundo lugar, hemos desentrañado sus orígenes familiares en Quintanadiez de la Vega (Palencia) y su genealogía, así como sus primeros años de formación al auspicio de las mejores instituciones universitarias del ámbito castellano, unos estudios de Bachillerato (1554) y Licenciatura (1559) que comenzó a los 25 años y no pudo costearse por cuenta y gasto propio.

Como tercera conclusión, hemos podido detallar los primeros pasos de su carrera profesional al servicio de la Real Audiencia y Chancillería, donde ejerció como fiscal entre 1559 y 1565. Además hemos esclarecido las circunstancias que le llevaron a entrar en contacto con Felipe II y su corte. Su carrera al servicio del Santo Oficio supone una cuarta conclusión, que a su vez, plantea múltiples aclaraciones sobre sus años como inquisidor, los cuales hemos detallado en nuestra tesis doctoral. Sabemos que en convivencia con su desarrollo profesional en la institución chancilleresca, comenzó su servicio en la Inquisición vallisoletana en 1560. Posteriormente, transitó las sedes de Córdoba (1568 y 1571-1572), Valencia (1568-1569), Mallorca (1569-1570) y Llerena (1571). Su concienzudo servicio, le llevó a ser promovido a Zaragoza el 1575 como Inquisidor General del Reino de Aragón, un traslado estratégico que se efectuó ya previendo su ulterior ascenso como primer prelado de la recién creada diócesis de Teruel (1578).

En quinto lugar, hemos logrado detallar un minucioso recorrido de su trayectoria desde su advenimiento como prelado de la sede cesaraugustana (1579) hasta su fallecimiento (Cortes de Monzón, 13 de Noviembre de 1585). A ello se suman los datos novedosos sobre las circunstancias de su muerte, enterramiento, testamento y legados, así como las ejecuciones y deudas contraídas y saldadas tras su muerte, lo que supone la aportación de numerosos datos desconocidos hasta el momento.

Ya en lo concerniente a la adquisición y patrocinio artístico de Andrés Santos, y como sexta conclusión, exponemos que hemos logrado dilucidar las circunstancias que envolvieron la adquisición de varios objetos de ostentación con su ascenso como primer Obispo de Teruel (1578), los cuales fueron legados tras su muerte a la sede de la que fue primer prelado. Una séptima conclusión está dedicada a los numerosos hallazgos sobre su colección de tapicerías bruselesas, compuesta por dos tapices heráldicos con las armas del Duque de Calabria (1545-1550), las series de los Meses (anterior a 1566) y la Historia de Moisés

—conservados en el Museo de Tapices de La Seo— así como los desaparecidos “paños de Aviego”. Gracias a la documentación inédita hallada, hemos podido determinar el momento y lugar en el que fueron comprados, los trámites derivados de su adquisición, así como su ulterior paso y vida dentro de la colección catedralicia hasta la contemporaneidad. También ofrecemos un pormenorizado estudio artístico e iconográfico de estas tapicerías, aportando una aproximación a su posible atribución y el hallazgo de modelos procedentes del repertorio de grabados.

Como octava conclusión, apuntamos que hemos documentado las tres intervenciones financiadas por el prelado en el palacio arzobispal entre 1584 y 1585, y las motivaciones de su financiación: la readecuación del espacio para acoger la visita de la familia Real con motivo de la boda de la hija de Felipe II, Catalina Micaela (marzo, 1585). Estas reformas se ciñeron al ennoblecimiento del jardín interior, la reforma y decoración de varias estancias del piso noble, y por último, la construcción de un pasadizo que unía la residencia del prelado con el muro perimetral externo de la Parroquieta de La Seo.

Dentro de estas conclusiones, debemos citar como décima el estudio del Trascoro de La Seo, del cual, Andrés Santos tan sólo financió una fase de su consecución en 1584. Dado que otros investigadores ya habían desentrañado las noticias documentales derivadas del patrocinio del prelado palentino, decidimos aportar diversas noticias sobre su consecución durante el siglo XVII, inéditas hasta el momento, así como algunos datos novedosos sobre el enterramiento del Obispo de Albarracín Martín de Funes. A su vez, fruto de un exhaustivo estudio del desarrollo figurativo del recubrimiento del coro catedralicio, hemos hallado similitudes con estampas procedentes del repertorio de grabados de los mejores artistas del Renacimiento.

Cerramos estas detalladas conclusiones sobre los resultados de nuestra labor investigadora enunciando que hemos desarrollado un pormenorizado estudio de las empresas artísticas financiadas y donaciones efectuadas por el prelado y su sobrino, Miguel Santos, en la iglesia parroquial de Quintanadiez de la Vega, la mayor beneficiaria de sus legados testamentarios. Con todo ello, y de este modo, ofrecemos una completa visión de la “vida y las obras” de Andrés Santos, una figura conocida de un modo difuso hasta el momento y estrechamente vinculada a la génesis de las tensiones que culminaron en las llamadas “Alteraciones” de 1591, uno de los episodios clave de la historia de Aragón.

ELOY BERMEJO MALUMBRES

**LA CATEDRAL DE SASSARI Y LA ARQUITECTURA RELIGIOSA
EN CERDEÑA ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XVIII**

Marzo de 2016 [Directores: Dr. Marco Rosario Nobile (Università degli Studi di Palermo) y Dr. Javier Ibáñez Fernández (Universidad de Zaragoza)]

Tesis en cotutela entre la Università degli Studi di Palermo (Dipartimento di Architettura) y la Universidad de Zaragoza (Departamento de Historia del Arte)

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dra. Yolanda Gil Saura (Universidad de Valencia)*

Secretario: *Dra. Barbara Mancuso (Università degli Studi di Catania)*

Vocal: *Dr. Stefano Piazza (Università degli Studi di Palermo)*

La elección del objeto de estudio de la tesis ha recaído sobre un edificio profundamente transformado (fruto de un proceso constructivo complejo y muy articulado), la catedral de San Nicolás de Sassari, con la intención de contribuir de alguna manera a los estudios sobre la arquitectura religiosa realizada en Cerdeña entre los siglos XVI y XVIII.

El trabajo que se resume en estas líneas, recoge la construcción de la primitiva iglesia, con nave única con capillas entre los contrafuertes y cubierta con arcos diafragma, la progresiva sustitución de los sistemas de cubiertas de madera de la nave con bóvedas en piedra, la introducción de grandes cúpulas en piedra como fruto de una síntesis de modelos mediterráneos amplificados en la dimensión y distantes de las soluciones renacentistas, el análisis arquitectónico de las criptas y del culto a las reliquias en la isla, y finalmente la fachada de iglesia. Respecto a este último tema, la catedral de Sassari ofrece un interesante ejemplo para algunas soluciones estructurales, formales y decorativas adoptadas en la isla, que han permitido relacionar la proveniencia y la asimilación de modelos del exterior en el contexto regional.

La falta de una base sólida de documentación archivística, ha supuesto un desafío complejo pero al mismo tiempo estimulante, a la vez que ha servido para estudiar algunos acontecimientos de la arquitectura religiosa en Cerdeña, desde la difusión y permanencia de la arquitectura gótica en la isla hasta la introducción de los primeros elementos clasicistas. Debido a esa escasez documental, se ha debido realizar un importante trabajo de revisión bibliográfica que ha partido del análisis de aquello que se ha publicado sobre el particular, para posteriormente analizar otros territorios del Mediterráneo, prestando una atención especial al análisis de las fuentes, sobre todo, de la tratadística de arquitectura hispánica e italiana.

Este trabajo ha podido llevarse a cabo tanto en instituciones italianas como la biblioteca del *Dipartimento di Architettura* de la *Università degli Studi di Palermo*, la Biblioteca Universitaria de Sassari o la Biblioteca Universitaria de Cagliari, como en bibliotecas españolas entre las que cabe destacar la Biblioteca Universitaria de Zaragoza.

El trabajo de archivo nos ha llevado a vaciar diferentes archivos como el Archivo Storico Diocesano de Sassari, concretamente el fondo dedicado a las visitas pastorales y sínodos diocesanos, del cual hemos extraído una notable cantidad de material que nos ha permitido reconstruir una parte de la historia del edificio. También hemos consultado el Archivo Storico Comunale de Sassari y los fondos de la biblioteca universitaria de Sassari. Fuera de la ciudad de Sassari, una gran parte del trabajo se ha realizado en el Archivio di Stato y el Archivio Storico Diocesano de Cagliari y también en el Archivio Segreto Vaticano y Archivo de la Corona de Aragón.

Por lo que respecta al trabajo de campo, ha sido necesario analizar *in situ* determinados complejos arquitectónicos sardos. Para ello, se realizaron diferentes estancias en la ciudad de Sassari y en otras ciudades de Cerdeña que han permitido recoger una abundante cantidad de material fotográfico de aquellos edificios que son considerados de mayor importancia.

La tesis ha sido organizada en cuatro capítulos que reflejan a grandes líneas el curso lógico y cronológico del estudio de investigación. Para que el trabajo realizado estuviese lo más completo posible, se han recogido en apéndice las transcripciones de los documentos y por último, se han expuesto sintéticamente los principales acontecimientos de la historia de la catedral de Sassari.

La primera parte del trabajo se ha dirigido al análisis de la arquitectura religiosa en Cerdeña entre el Trecentos y la primera Edad Moderna, con el fin de identificar las conexiones entre el panorama arquitectónico local y la arquitectura realizada en el Mediterráneo aragonés. Este intento de construir un cuadro lo más completo posible del panorama arquitectónico sardo, poniéndolo en relación con el vasto ámbito del Mediterráneo aragonés, ha servido también para profundizar en algunos temas ligados a la difusión y permanencia de determinadas praxis, soluciones y técnicas constructivas en Cerdeña. La atención se ha dirigido sobre todo a la arquitectura religiosa del territorio sardo, intentado relacionar e identificar las posibles diferencias entre la zona centro meridional y septentrional a través del análisis de los edificios más importantes realizados en estas dos áreas. Este proceso ha permitido dedicar una mayor atención al fenómeno de la sustitución de las antiguas techumbres de madera por cubiertas pétreas y a la aparición de las cúpulas en la isla a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Entre los objetivos propuestos en esta fase del trabajo, hemos analizado la permanencia de los sistemas constructivos tradicionales en la arquitectura religiosa sarda entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, evitando caer en convencionalismos que la historiografía ha identificado como producto de la inercia o del aislamiento de la cultura arquitectónica local. El resultado, viene a coincidir con recientes estudios sobre la arquitectura realizada entre Gótico y Renacimiento en los diferentes territorios de la antigua Corona de Aragón, donde las razones que determinaron la larga permanencia de la tradición constructiva “gótica” debieron de ser más complejas de lo que hasta ahora la historiografía ha referido.

La segunda parte del trabajo ha consistido en analizar el panorama arquitectónico sardo durante el siglo XVII. Durante la primera mitad del siglo la arquitectura religiosa en Cerdeña continuó desarrollándose siguiendo los planteamientos

renovadores que surgieron a partir de la segunda mitad del siglo XVI. La llegada tanto de nuevas formas como de maestros provenientes de la Península italiana que introdujeron nuevos modelos fueron imponiéndose paulatinamente con el paso de los años.

La última parte del trabajo se ha dedicado a elaborar una reconstrucción diacrónica desde los orígenes de la catedral de Sassari hasta los inicios del siglo XVIII a través de la formulación de nuevas hipótesis. La definición de estos periodos o etapas nos ha sido útil para nuestro análisis, pero no debe ser interpretada de manera rígida, sino que ha surgido por la necesidad de elaborar un posible esquema que facilite la lectura y la interpretación de los acontecimientos que influyeron a la hora de adoptar unas soluciones técnicas y formales que repercutieron en las praxis constructivas. La primera fase ha consistido en establecer los orígenes del edificio y cómo se encontraba hasta la conquista de Sassari por las tropas aragonesas. En un segundo momento, tras la pacificación del territorio septentrional en los años veinte del siglo XV, se inició un proyecto de reforma del templo coincidiendo con el traslado de la sede arzobispal de Porto Torres a Sassari. Posteriormente, en las últimas décadas del siglo XV, el edificio emprendió una reforma más importante que implicó la modificación interior del templo. Una tercera fase, que hemos situado en la primera mitad del siglo XVI, pero que no se concluyó hasta la segunda mitad del siglo, propició la sustitución de la cubierta de madera de la catedral por bóvedas pétreas y la realización de la cúpula. Una última etapa comprende las transformaciones realizadas en el edificio durante el siglo XVII.

Un capítulo aparte merece la construcción de la actual fachada de la catedral, donde la aparición de elementos arquitectónicos de diferente procedencia, mentalidad, ideas y forma de la fachada, evidencia la complejidad de un trabajo en el que parecen haber tomado parte múltiples protagonistas especializados. La presencia de artífices de diversa procedencia parece verificarse por un lado, en la realización con bóvedas de terceletes con cinco y nueve claves del pórtico, las cuales probablemente derivan de modelos y tratados que muestran una serie de elementos pertenecientes a una tradición constructiva que experimentó un gran desarrollo en la Península ibérica y que siguió utilizándose incluso durante los siglos XVII y XVIII. Por otro lado, los motivos decorativos de la fachada parecen derivar de modelos provenientes del norte de la Península Italiana, concretamente de maestros lombardos, portadores en Cerdeña de una tradición constructiva diferente pero al mismo tiempo, capaces de integrarse con la tradición local mediante la aplicación de formas y modelos provenientes de grabados flamencos o centroeuropeos.

La característica de la fachada que más llama la atención es la presencia del pórtico. El estudio ha pretendido analizar la implantación y posterior evolución del modelo en el ámbito local y las relaciones existentes con ejemplos de otros ámbitos geográficos. De hecho, interesantes soluciones próximas a los casos sardos se encuentran en la Península Ibérica, en la región de la Lombardía, en Nápoles y en algunos edificios de la Compañía de Jesús.

El recorrido trazado en la tesis ha permitido mostrar cómo la producción arquitectónica sarda es mucho más rica de lo que la historiografía había plan-

teado hasta el momento. La heterogeneidad de las soluciones arquitectónicas y la complejidad de las causas que provocaron su implantación, han hecho posible situar a la arquitectura religiosa de la isla en un escenario más amplio y totalmente en línea con las diferentes experiencias que se estaban llevando a cabo en otros territorios de la Corona de Aragón.

JOSEBA BERROCAL

LA RECEPCIÓN DEL OBOE EN ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII

Enero de 2016 [Director: Dr. Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dr. José Máximo Leza Cruz (Universidad de Salamanca)*

Secretario: *Dr. Josep Borràs Roca (Escola Superior de Música de Catalunya)*

Vocal: *Dra. Cristina Isabel Videira Fernandes (Universidade Nova de Lisboa)*

La presente tesis doctoral tiene como objetivo trazar la historia del oboe en los territorios de la corona española en un marco temporal que abarca desde las últimas dos década del siglo XVII hasta la primera década del siglo XIX. ¿Para qué y para quiénes puede ser relevante dicho estudio? Saber de mano de quién —de quiénes— se acercó hasta la península ibérica, cuántas veces desembarcó sin llegar a implantarse. Qué repertorios trajo consigo y cuáles hizo suyos a su llegada. Cómo se extendió, a qué instrumentos sustituyó y cómo su presencia pasó de ser exótica a ser habitual. Si podemos responder a esto estaremos no sólo trazando los primeros pasos de la historia del oboe en España, sino que se estará arrojando luz sobre otros muchos aspectos de la práctica musical interrelacionados con este instrumento.

En 1699 pocos eran los súbditos de Carlos II que habían oído un oboe; y menos aquellos que sabían cómo se escribía esta palabra. Cuarenta años más tarde el sonido del oboe se había convertido en un personaje consolidado en el paisaje sonoro ibérico. El oboe fue admitido con mayor o menor resistencia en todos los ámbitos: el cortesano, el militar aristocrático y el militar de base, el teatral, el ceremonial local y el eclesiástico. Unos recorridos que poco tuvieron de lineales y que este estudio pretende trazar respetando su complejidad.

Este trabajo de recuperación se ha organizado en tres volúmenes. El primero de ellos se articula en torno a los múltiples ejes temáticos asociados a la presencia del oboe. Este primer volumen se ha subdividido a su vez en tres grandes secciones.

La primera de ellas se centra en el estudio de las instituciones y los géneros musicales que adoptaron el nuevo instrumento. Una adopción cruzada, dado que el oboe no solo vino a cubrir necesidades sino, también, a crearlas. La disponi-

bilidad del sonido del oboe hizo que los compositores vieran ampliada su paleta de colores. Una de las grandes ventajas del oboe es su sonido poliédrico: puede perfectamente asumir las ejecuciones al aire libre —siendo un ministril más— y, en paralelo, sonar tan delicado como la flauta más suave, o tan elocuente como la cantante mejor pagada de una producción operística. Con el paso de las décadas España vivió el mismo proceso de adopción que el resto de territorios europeos. Un proceso que presenta sus particularidades ligadas, sobre todo, a los repertorios eclesiásticos; un ámbito en el que las tradiciones locales europeas nunca fueron borradas o sustituidas sino que, interrelacionándose con las novedades, generaban nuevas realidades específicas para cada nación. Otro tanto se puede decir de los repertorios teatrales. El oboe no sólo llegó de la mano de nuevas obras foráneas, sino que —incluso precedentemente— se insertó en la propia tradición teatral española, tanto cortesana como pública.

La segunda sección del primer volumen está dedicada a los propios oboístas. Sus carreras profesionales y, en la medida en que la información lo ha permitido, sus vidas cotidianas. Sin duda la llegada del oboe fue bien recibida, ya desde las primeras apariciones a finales del siglo XVII. Aunque pronto surgió el mayor impedimento que siempre tuvo este instrumento para normalizar su presencia en las instituciones: dados los repertorios existentes no había carga de trabajo suficiente que justificase el contratar a tiempo completo a uno de estos nuevos instrumentistas. Ello supuso que, salvo algunos casos específicos ligados al servicio cortesano, el instrumento oboe se repartió entre dos colectivos. El de los profesionales salidos de entornos tradicionales que tocaban varios instrumentos —y que adoptaron el oboe como una opción más—, y el de los oboístas llegados del extranjero —principalmente de Italia y Centroeuropa— que, para poder trabajar en la península ibérica, tuvieron que buscar trabajos paralelos que les permitieran cubrir sus gastos.

Mención aparte tiene el papel de las flautas, travesera y dulce, en este estudio. Dado que en ocasiones fue un único instrumentista quien compaginaba el oboe con la flauta, la investigación sobre la vida de los oboes ha traído asociada una gran cantidad de datos ligados a las flautas. Siempre con ciertas salvedades, que se exponen en el apartado correspondiente, podemos recuperar un fragmento de la historia de las flautas dulce y travesera en España a través de la documentación ligada al oboe.

La casuística de las vidas cotidianas de los oboístas tiene unos aspectos comunes a todos los profesionales de la música y, asimismo, otros privativos ligados al hecho de tocar el oboe: ciertas enfermedades respiratorias o los trasvases continuos entre los colectivos de oboístas catedralicios, artesanos y militares.

Precisamente el oboe militar ha recibido la debida atención en la medida en que fue un protagonista relevante en el paisaje sonoro. La constatación de que una fracción significativa de los oboístas del siglo XVIII español —y europeo— tuvieron relación directa con el ámbito militar ha servido para insertar esta parte de la realidad musical de una manera que no pecase de anacronismo: en el siglo XIX, y ya los posteriores, la música militar se organizó en torno al sonido y la institución de la banda de música. Algo completamente ajeno a la

realidad del XVIII, donde los coroneles —casi todos de origen aristocrático— se dotaban de una capilla que les acompañase en sus periplos. En estas capillas se encuadraban claves, tiorbas, violines y otros instrumentos que con posterioridad nadie relacionaría con el ámbito castrense. La música que los militares de alto rango pagaban y consumían rara vez era de carácter militar. El oboe cumplió aquí —quizá de la forma más patente— con su doble papel de instrumento bélico y aristocrático, aunando su rol de clarín y de flauta.

En esta sección dedicada al estudio de los perfiles biográficos de los oboístas se ha hecho un intento explícito de evitar el fulgor de las grandes figuras del oboe hispánico en el XVIII. Ignazio Rion, los hermanos Pla, Misón, Cavazza o Barli son, en cierta medida, un elemento distorsionador a la hora de describir la biografía estándar de un oboísta medio en el entorno ibérico. El interés que despertaron en vida —y el interés que han despertado en la musicografía posterior— ensombrecen las biografías del resto de sus colegas; pudiendo deformar y hacer pasar por comunes experiencias vitales que no lo fueron.

Trazar las biografías de músicos españoles en el siglo XVIII supone cruzar el Atlántico —y el Pacífico— en más de una ocasión. De la misma forma que la península ibérica recoge y adapta el oboe que le llega desde Europa, los territorios de ultramar no se limitan a ser una caja de resonancia pasiva de los repertorios y músicos que llegan desde España. En este sentido las amplias distancias ayudan y explican una multiplicidad de realidades que, paso a paso, la musicología está en proceso de desentrañar.

La tercera sección del primer volumen se centra en el oboe como objeto. En este sentido los datos extraídos de fuentes locales, por definición infrecuentes y espaciados, encuentran su propio diálogo cuando se encuentran todos reunidos. El proceso de compra de un oboe ha sido quizá uno de los aspectos que más ha sido esclarecido por esta convergencia de documentaciones.

El segundo volumen de este estudio tiene el formato de un diccionario biográfico. Medio millar largo de oboístas que recogen, entre todos ellos, la propia vida del instrumento. Una herramienta como un volumen de biografías nace, por definición, como un permanente *work in progress*. Nunca estará cerrado en la medida en que nunca podremos recuperar documentalmente a la totalidad del colectivo. Así como en ciertos ámbitos, como el eclesiástico o cortesano, se han podido reconstruir muchas carreras profesionales completas, de la misma forma hay entornos, como el militar, el de los teatros públicos o el aristocrático, de los que apenas disponemos de una fracción de la información generada. Cada década que pase se sumarán nuevos estudios locales y monografías institucionales que recojan nuevos intérpretes, o que amplíen los datos de algún oboísta ya contenido.

En este diccionario se han incluido solamente músicos de los que guardamos constancia de que tocaron el oboe. Una medida restrictiva que ha dejado fuera a muchos profesionales, sobre todo bajonistas que, aunque no haya quedado rastro documental, sin duda lo tocaban ocasionalmente.

Por otra parte el diccionario pretende ser abierto desde un punto de vista geográfico. En el volumen se ha repertoriado a todo músico que fuera súbdito de la Corona de España —tocase donde tocase— o a todo extranjero que desa-

rrollase una parte de su vida profesional en territorio español. El oboe fue un instrumento para el que las fronteras supusieron poco, y un diccionario que quiera acompañarlo ha de tener el mismo criterio.

El tercer volumen recoge una selección de música ligada al oboe español durante el siglo XVIII, tanto encuadrada en géneros vocales como instrumentales. Este repertorio oboístico ya había recibido la atención del mundo editorial, sobre todo las notables composiciones de los hermanos Pla. Pero un grupo significativo de obras no habían visto todavía la luz en ediciones modernas y no estaban, por tanto, a disposición de los mundos académico e interpretativo. Las cantatas humanas y divinas de Antonio Literes, Juan Manuel De la Puente y Manuel Gònima, las arias con oboe obligado de Giacomo Facco, el concierto —plausiblemente para oboe— del mismo autor, la música francesa asociada al oboe español en los primeros años del siglo XVIII y las sonatas para oboe y bajo de Misón y Oliver pretenden ser una adición significativa al repertorio para oboe español y europeo.

El ámbito temporal de este estudio sobre la recepción del oboe es el del gran siglo XVIII, un periodo que coincide de forma natural con la vigencia del oboe de 2-3 llaves. Europa lo ve surgir en las últimas décadas del XVII y lo sustituye muy paulatinamente por otros instrumentos con más llaves a partir de la primera década del XIX. Ello configura el marco amplio en el que se inscribe este estudio. Ocasionalmente las fechas se alargan hasta bien entrado el siglo XIX —cuando se cita algún diccionario o un método— pero, por regla general, es el propio siglo XVIII el que ha generado el grueso de la información recogida.

CLAUDIO CARBÓ MONTANER

**EL PIANO DE ANTÓN GARCÍA ABRIL: CENIT DE INSPIRACIÓN
COMPOSITIVA EN SU MADUREZ CREATIVA (1996-2015)**

Febrero de 2016 [Directores: Dr. Juan José Carreras López y Dr. Óscar Casanova López (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

Presidenta: *Dña María de los Ángeles Subirats Bayego (Universidad de Barcelona)*

Secretaria: *Dra. Teresa Cascudo García-Villaraco (Universidad de La Rioja)*

Vocal: *Dr. Pablo Lorenzo Rodríguez Fernández (Universidad de La Rioja)*

La presente tesis doctoral es fruto, en su etapa final, de la colaboración realizada entre el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras y el de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Educación, ambos de la Universidad de Zaragoza. Constituye la culminación de un proceso de investigación peculiar, por tratarse de la última etapa y las composiciones para

piano de un compositor actual, todavía entre nosotros. Esta aportación literario-musical al campo del conocimiento conjuga el análisis y práctica interpretativa de las obras en ellas comprendidas, junto a la ubicación del compositor de las mismas tanto en la vida musical actual como en las referencias, bastante abundantes, de diferentes fuentes escritas a las que se ha tenido acceso durante todo el proceso.

Entre las grandes figuras del repertorio pianístico español que ha dado a luz el pasado siglo atisbamos una singularidad especial en el compositor turo-lense Antón García Abril, sobre quien versa esta tesis doctoral. Integrante de la generación del 51, se desmarca de las tendencias generalizadas tras la Segunda Guerra Mundial, si bien iniciadas en el periodo entreguerras, para constituirse en bastión de un lenguaje personal forjado a lo largo de su dilatada trayectoria. Formó parte del grupo Nueva Música, formado en el 1958 y abanderado de los postulados del atonalismo y serialismo, aunque no todos sus miembros compartían este mismo sentir. Posteriormente decide profundizar sus conocimientos con Goffredo Petrassi, siguiendo la dirección de la estética musical iniciada por Stravinsky, Bartok y Hindemith y desarrollando su personal estética tras conocer y ejercer las premisas del momento.

Un punto crucial en que el compositor defiende su postulado estilístico constituye el ingreso como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 4 de diciembre de 1983. Su discurso titulado *Defensa de la melodía* desgrana la historia de la música hasta llegar a sus conclusiones personales, que fundamenta y justifica extendiendo la noción de melodía a todo el entramado musical que conforma el espectro sonoro y compositivo. Este concepto se ve enriquecido con sus particularidades personales y elementos estilísticos presentes en su obra.

Tras el transcurso de más de treinta años de estos hechos y con la perspectiva del devenir de los años, a la vez que la propia experiencia personal, se presenta un estudio de su obra para piano, especialmente la compuesta tras 1996, año clave en que se atisba una intensa labor dedicada a este instrumento y que se extiende hasta el momento actual.

Vertebrada en cuatro capítulos, cada uno de ellos desarrolla un aspecto de la estética garciabriliana desde sus propios escritos, la bibliografía existente, su propia obra y especialmente la desarrollada desde 1996, año del cincuenta aniversario de la muerte de Manuel de Falla, a partir del cual inaugura García Abril una abundante y fecunda etapa compositiva.

Tras la Introducción, donde se enmarca la figura artístico musical del compositor junto al estado de los hechos y en torno a esta investigación (escritos publicados, carácter interpretativo de la investigación y estudios previos), el capítulo primero desgrana las diferentes fuentes autobiográficas, así como las biografías disponibles hasta la fecha. Culmina este capítulo con los acontecimientos desarrollados en torno a la celebración del 80 aniversario del compositor, así como presentando la últimas obras compuestas durante estos años.

El capítulo segundo centra la investigación en el piano de García Abril, presentando el contexto musical de la generación del '51 y sus primeras obras, la personalidad del autor en relación al Grupo Nueva Música, la expansión compo-

sitiva en este instrumento en toda su creación musical (ciclos de canciones, piano solista, agrupaciones camerísticas, piano y orquesta) y su *moto* estético, donde el piano es primer protagonista del proceso creador: “La grandeza de su voz me impulsa y exige volver a escribir desde y para el piano”. Concluye el capítulo con nuestra clasificación en tres diferentes etapas que, si bien considerando su obra un todo evolutivo en constante desarrollo, se delimitan en torno a los impulsos compositivos para el instrumento que nos ocupa, a la vez que focalizan la atención hacia la última de ellas, núcleo a desarrollar en el siguiente capítulo:

- 1) Primeras obras de un pianista compositor (1933-1957);
- 2) Madurez pianística de un compositor consumado (1982-1996) y
- 3) Creación en la excelencia compositiva pianística (1996-2015).

El tercer capítulo constituye el análisis de las obras del tercer punto anterior, que constituyen un importante corpus de doce obras de dificultad diversa de más de 150 minutos de duración. En ellas se confirma la continuación estilística desarrollada tras *Preludios de Mirambel* (1984-1996) y la confirmación de un pianismo de evolución trascendental y a la vez escueto. Se trata de las siguientes obras: *Balada de los arrayanes* (1996), *Dos piezas griegas* (2001), *Lontananzas* (1953, rev.2005), *Tres piezas amantinas* (2005), *Tres Baladillas* (2006), *Diálogos con la luna* (2006), *Microprimaveras* (2006), *Variaciones líricas* (2008), *Diálogos con las estrellas* (2009), *Tres piezas alejandrinas* (2010), *Cinco piezas breves* (2010) y *Baladas de otoño* (2015), dípico que se estrenaba en el Paraninfo de la Universidad tras el acto de defensa.

El cuarto y último capítulo presenta la figura de García Abril como renovación personal y reconocible de la tradición compositiva española, además de las peculiaridades pianísticas detectadas tras la investigación, entre ellas desarrollo rítmico-acordal, acordes de superposición de quintas como acordes bloque, la 4ª aum como herencia del modo lidio, microcélulas rítmicas como motor estructural, combinación rítmica binaria/ternaria y la amplia escritura pianística en amplio despliegue de registros como efecto orquestal.

Presentamos las conclusiones de nuestra investigación:

- 1) Validez actual del idioma musical garciabriliano, dotado de personalidad propia;
- 2) Uso de un lenguaje comunicativo inmerso en la vanguardia;
- 3) Novedad en el plano estilístico como evolución natural de la armonía;
- 4) Visión de esta como simultaneidad de melodía, ritmo y contrapunto;
- 5) Enorme corpus de obras para todo tipo de agrupaciones, escritas por un prolífico compositor;
- 6) Estilo propio y estética uniforme en su lenguaje musical;
- 7) Constante y evolutiva estética como hilo conductor a lo largo de su elenco de obras;
- 8) Relevante papel de *Nocturnos de la Antequeruela* (1996) para piano y orquesta de cuerda como arranque de la última dirección estilística e idiomática;

- 9) Importante aportación al repertorio pianístico (de concierto así como también idóneo para las enseñanzas elementales, profesionales y superiores de música);
- 10) Islole estético que ha permanecido firme en su concepción musical;
- 11) Comunicador sincero y novedoso heredero de la tradición musical de los grandes autores españoles del pasado siglo;
- 12) Pianismo enraizado en la trayectoria de la tradición pianística española y europea;
- 13) Disposición de la factura interpretativa muy adaptada siempre a la física de la mano;
- 14) Interpretación dentro de la técnica desarrollada desde los primeros clásicos del fortepiano hasta la evolución alcanzada por el pianismo moderno de Albéniz, Prokofiev o Stravinsky;
- 15) Obras de alto calado no sólo en lo referente a la expresión, sino en las prestaciones técnicas necesarias;
- 16) Aplicación directa de su música en el ámbito docente;
- 17) Importancia de la figura musical de Manuel de Falla en la generación posterior;
- 18) Lenguaje refinado, despojado de lo superfluo para mostrar la esencia de la emoción musical;
- 19) Uso de la forma desde un punto de vista libre, adecuado a la expresión musical;
- 20) Proporción y simetría estructural;
- 21) Desarrollo motivico como herramienta compositiva;
- 22) Centros tonales para servir el desarrollo acórdico según la necesidad expresiva;
- 23) Arraigo en la tradición cultural española y triángulo de relación entre compositor, intérprete y oyente;
- 24) Desarrollo ascético de una estética que busca la expresión espiritual del arte y la búsqueda de la belleza.

Se presentan también siete anexos que ilustran y enriquecen las aportaciones presentadas en el primer volumen, adjuntando también diferentes grabaciones de audio y video realizadas por el autor de esta tesis doctoral. En ellas se muestran varias de sus creaciones para piano más importantes, como muestra de actualidad compositiva y vanguardia estilística, siempre desde la vigencia de su propia personalidad musical e inconfundible lenguaje sonoro.

En febrero de este año se editó un CD titulado *Antón García Abril-Piano para el tercer milenio, interpretado por Claudio Carbó*, presentando entre distintas obras para piano la primera grabación de *Baladas de otoño* (2015).

Con la conclusión de esta tesis doctoral se propone para la comunidad investigadora diversas líneas de investigación, como son el estudio de la obra para voz y piano, la escrita para grupos de cámara o el estudio y ubicación de su ópera *Divinas palabras* en el contexto literario-musical actual.

ANA CARPINTERO FERNÁNDEZ

**VIDA Y OBRA DEL MÚSICO FEDERICO MORETTI: ESTUDIO
DOCUMENTAL Y ARTÍSTICO**

Febrero de 2016 [Director: Dr. José Luis Pano Gracia (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

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

Secretario: *Dr. Antonio Ezquerro Esteban (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)*

Vocal: *Dr. José Vicente González Valle (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)*

Federico Moretti (Nápoles, 1769-Madrid, 1839) fue, junto a Fernando Sor y Dionisio Aguado, una de las figuras clave para entender la guitarra durante el período clásico-romántico (siglos XVIII-XIX) y, a su vez, un personaje enigmático, desconociéndose casi todo sobre él, incluyendo sus fechas de nacimiento y muerte. Este trabajo, basado en un exhaustivo y riguroso estudio de numerosos documentos originales —que han sido transcritos e insertados en un volumen de apéndices—, revela la intensa y polifacética biografía de este autor —militar, espía, músico, editor, lexicógrafo y traductor, entre otros aspectos—, así como abundantes datos de interés acerca de las personas con las que tuvo relación en el transcurso de su vida.

Se muestran las aportaciones de Moretti a la cultura militar; se destaca su importante contribución como promotor y artífice del establecimiento y desarrollo de la imprenta musical en España y su vinculación con la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País; se constata la innovación hecha por Moretti a la didáctica de la guitarra y a la nueva escritura musical propia de dicho instrumento, siendo el primero en introducirla en nuestro país y de la que se nutrieron Sor y Aguado, entre otros guitarristas. Incluye esta investigación un inventario y una clasificación de su obra militar y musical, incrementándose notablemente con esta última el repertorio para la guitarra y la canción del siglo XIX.

Es citado Federico Moretti en enciclopedias y diccionarios musicales, en la bibliografía referente a la música para guitarra y canto del período clásico-romántico y en casi todos los diccionarios de guitarristas por haber escrito los *Principios*, obra didáctica para guitarra y ser autor de varias canciones con acompañamiento de dicho instrumento. Sin embargo, no figura una entrada directamente con su nombre en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, el diccionario enciclopédico de música más relevante en lengua inglesa. Tampoco aparece una entrada en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, equivalente al anterior en lengua alemana, ni en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Las más recientes publicaciones referidas a otros autores del período clásico-romántico no aportan nuevos datos sobre lo ya conocido, limitándose, en general, a repetir las mismas informaciones.

Es evidente que era bien conocido por sus contemporáneos como muestran las numerosas citas y dedicatorias cruzadas, ediciones musicales compartidas, avisos en prensa, catálogos de editores y librerías, etc. Además es mencionado con

reconocimiento en los métodos escritos los dos más relevantes guitarristas, compositores y pedagogos del instrumento: Fernando Sor y Dionisio Aguado.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la *Historia de la Música Española* de Mariano Soriano Fuertes se comienza una cadena de datos recurrentes, sin documentar, sin referencia alguna a las fuentes, que se van citando de unos autores a otros, distorsionándose en cada transmisión y quedando falsamente establecidos como ciertos, por mera repetición. Por ejemplo atribuir a Moretti ser violonchelista, pertenecer a la cámara real, ser alumno del padre Basilio o la «ampliación y mejora» de la edición de los *Principios* de 1807.

En el transcurso del siglo XX, se despertó la inquietud y el interés de varios investigadores por la figura y la obra de Federico Moretti. La existencia de algunos trabajos académicos, realizados en el último tercio de dicho siglo, a pesar de su interés, aportan aspectos muy parciales carentes de datos biográficos y proporcionan un número escaso de obras halladas —en torno a veinte— centrándose, sobre todo, en las ediciones de los *Principios* y su aportación a la evolución de la técnica de la guitarra.

Muy poco se conocía sobre Federico Moretti hasta nuestra investigación y nuestras primeras publicaciones, habiendo pasado a la posteridad como un enigma del que apenas se sabía más que lo declarado por él mismo en los prefacios y notas a pie de página de sus obras teóricas y de las diversas ediciones de sus ya citados *Principios* para tocar la guitarra.

Los objetivos de la presente tesis han sido los siguientes:

- Realizar la inexistente biografía de Federico Moretti.
- Buscar localizar y recopilar su obra militar y musical.
- Mostrar las aportaciones de Moretti a la cultura militar.
- Poner de manifiesto la importante contribución de Federico Moretti como promotor y artífice del establecimiento y desarrollo de la imprenta musical en España.
- Constatar la innovación hecha por Moretti a la didáctica de la guitarra y a la escritura musical propia de dicho instrumento, así como la repercusión que tuvo en relevantes compositores e intérpretes.
- Hacer patente el notable incremento del repertorio musical para la guitarra y la canción del siglo XIX.

Informados del estado de la cuestión y de la bibliografía existente acerca de Federico Moretti, seguimos los escasos datos facilitados por el propio autor en sus *Principios* para tocar la guitarra, lo que nos condujo a seguir su actividad militar hasta hallar en el Archivo General Militar de Segovia su nutrido expediente personal, que ha sido el auténtico hilo conductor de nuestra investigación, así como otros documentos relativos a la Real y Militar Orden de San Fernando, al Montepío militar y a la Legión de Voluntarios Extranjeros de la que fue creador y comandante. Los numerosos datos encontrados en estos expedientes nos permitieron ampliar las investigaciones y localizar multitud de noticias y material adicional, completando así la biografía y la obra de Federico Moretti.

La búsqueda de dichos documentos nos ha hecho investigar en treinta y nueve archivos, cincuenta bibliotecas y diez museos nacionales y extranjeros. En el trayecto recorrido, a la par de indagar sobre la vida de nuestro autor, fuimos localizando y recopilando su obra militar y musical.

Estos documentos de texto, unidos a la música manuscrita e impresa y a las monografías de tema musical y militar realizadas por Federico Moretti, nos ha permitido constatar el enorme volumen de fuentes documentales primarias de las que disponíamos para emprender nuestro propósito, para el que se han aplicado los métodos de investigación descriptivo, analítico, sintético y en algunas ocasiones comparativo.

Toda la información obtenida ha sido, en lo posible, contrastada recurriendo a la localización de los documentos o datos referidos en sus archivos originales u otras fuentes análogas, lo que ha permitido localizar documentos adicionales. La escasez previa de datos sobre Moretti y el tratamiento poco científico de algunos autores, al no basar documentalmente sus afirmaciones, nos ha conducido a plantearnos el tema con la máxima exigencia y rigor. Por ello, hemos investigado y justificado exhaustivamente todas las aportaciones, evitando toda suposición y dejando abiertas las incógnitas y sospechas donde no hemos encontrado certezas documentadas.

Esta tesis consta de dos volúmenes. El volumen I contiene la introducción y el corpus de la tesis. El volumen II está constituido por un apéndice documental. En función de su contenido, el corpus de la tesis se ha estructurado en seis capítulos.

El primero de ellos corresponde a la introducción. En el capítulo segundo dedicado a la biografía de Federico Moretti, se expone el contexto cultural y artístico en el transcurso de su vida. A continuación, su biografía se desarrolla cronológicamente, desde los datos que hemos encontrado acerca de sus orígenes, antepasados, familia y dentro de ésta, los miembros del entorno familiar con los que tuvo estuvo más relacionado o que tuvieron más influencia en él, hasta llegar a los descendientes familiares más próximos al momento actual, así como los aspectos de su primera etapa y su formación.

Se destaca su relación con la Casa Ducal de Híjar y los inicios de su carrera militar en España, así como la participación de Moretti en varias campañas militares, los servicios secretos prestados al Reino y su intervención e importante repercusión de sus acciones en la Guerra de la Independencia contra los ejércitos de Napoleón.

El establecimiento de su residencia en Madrid desde 1816 hasta el final de sus días, es tratado como un período importante por las relaciones afectivas, profesionales y sociales, que cultivó en esos años y su vinculación con la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, así como la culminación de su carrera militar como Mariscal de Campo y el triste declive hacia el fin de su existencia.

Por ser muy relevante su labor ligada a la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, el tercer capítulo está dedicado íntegramente a las actividades desarrolladas por Federico Moretti dentro de esa institución y en especial al establecimiento de grabado y estampado de música, del que fue promotor y artífice y que asentó definitivamente en Madrid y en España una imprenta musical de calidad, permanente y estable.

El capítulo cuarto está dedicado a la obra militar de Moretti, en la que se trasluce el enorme interés que siempre tuvo por mejorar el Ejército español, mediante el conocimiento y la formación en el arte militar. Se incluye un inventario de la misma.

Versa el capítulo quinto sobre la obra musical, que se inicia con su creación didáctica, la descripción y el estudio comparativo de las diversas ediciones de los *Principios*. Se analizan también tratados para guitarra de diversos autores, publicados en España y otros editados en el extranjero en las dos últimas décadas del siglo XVIII.

Se continúa con una clasificación sistemática de la obra musical de Federico Moretti por materias, comenzando por las obras didácticas y teóricas y finalizando con la música práctica. Dicha clasificación —que incluye las composiciones localizadas y las no localizadas— está realizada por categoría y número de instrumentos, terminando con registros de todas y cada una de las obras halladas. En el capítulo sexto y último se recogen las conclusiones.

Este trabajo de investigación aporta:

- Un enorme corpus documental con infinidad de informaciones detalladas relativas a la actividad de Moretti a lo largo de prácticamente toda su vida, que engloban, de una parte, sus orígenes, entorno familiar y los vínculos afectivos y sociales; y, de otra, las diversas facetas de nuestro autor como militar, músico, compositor, criptógrafo, espía, escritor, traductor, lexicógrafo, editor y promotor de la imprenta musical moderna en España.
- La localización y recopilación de su obra militar —catorce obras inventariadas, dos de ellas sin localizar— en las que hemos podido incluir el inédito *Plan de Reforma y Arreglo de Ejércitos*.
- Un nutrido volumen de obras musicales hallado y reunido entre numerosos archivos y bibliotecas nacionales y extranjeras, en torno a ciento veinticuatro obras inventariadas, de las cuales veinticuatro están sin localizar.
- El cumplimiento de todos los objetivos propuestos.

En conclusión, con este trabajo se da a conocer la vida y obra de una figura fundamental, la de Federico Moretti, que sirve para completar la historia y el repertorio de la guitarra, así como el mosaico musical del período clásico-romántico.

LUIS JORGE CONSTANTE LUNA

**LA PROCESIÓN DEL CORPUS CHRISTI EN ZARAGOZA (SIGLOS XIV-XVI).
ARTE EN TORNO A LA PARALITURGIA PROCESIONAL**

Enero de 2016 [Director: Dr. Fernando Galtier Martí (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

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

Secretario: *Dr. Juan Vicente García Marsilla (Universidad de Valencia)*

Vocal: *Dr. Francisco José Galante Gómez (Universidad de la Laguna)*

Tradicionalmente la interpretación de la Baja Edad Media como un periodo crepuscular ha alimentado visiones excesivamente sombrías, pero lo cierto es que, pese a las dificultades, aquella fue una época que alimentó una cultura pronta al desborde festivo en intensas y coloridas celebraciones.

En este rico panorama el Corpus Christi destacó de manera singular y, aunque encontrara en el siglo XVII español un último esplendor, puede considerarse una fiesta bajomedieval. En primer lugar porque dio respuesta a una serie de inquietudes espirituales en torno a la eucaristía propias de aquel tiempo, y en segundo lugar porque en la configuración de sus celebraciones se nutrió de una serie de experiencias que entre los siglos XIV-XVI conocieron un gran desarrollo, como coronaciones, torneos, banquetes cortesanos y, de manera particular, entradas reales. Por ello, el estudio de las celebraciones del Corpus Christi permite contemplar la cultura bajomedieval de manera vital y dinámica, así como valorar otras dimensiones de la obra artística, cuya inserción en ceremonias de carácter efímero ofrece una oportunidad para reflexionar sobre la estética medieval.

Con base en estas consideraciones, en la presente tesis se aborda el estudio de la procesión del Corpus Christi en Zaragoza entre los siglos XIV y XVI tratando de ofrecer una visión global de carácter histórico-artístico de la misma, labor que, a diferencia de ciudades como Valencia, Barcelona o Madrid, aún no se había emprendido en el ámbito zaragozano. Por otro lado, con el afán de ir más allá de la catalogación artística, hemos buscado realizar una reflexión teórica sobre el sentido y fundamento de la incorporación del arte en este tipo de ceremonias de carácter efímero, participación que resulta singular en el caso del Corpus Christi por la cantidad y variedad de manifestaciones coordinadas en la unidad del rito y sus significados.

Instituida en 1264 por el papa Urbano IV a raíz de las visiones de Juliana de Cornillon, la nueva fiesta nació como una oportunidad para facilitar el acercamiento y encuentro con la eucaristía y constituyó una singular respuesta a la devoción al sacramento que era notoria en el siglo XIII y en cuya articulación destacó el protagonismo femenino. No obstante, la nueva festividad no cobró vida hasta la primera mitad del siglo XIV, cuando la promoción ejercida desde Aviñón se tradujo en los primeros testimonios de su celebración en ciudades como Worms, Estrasburgo, París, Milán o Roma. España se inserta en este proceso expansivo,

correspondiendo la iniciativa en su introducción a las ciudades de la Corona de Aragón, particularmente las vinculadas a la archidiócesis de Tarragona, entre las que se contaba Zaragoza: Lérida (1317-1340), Gerona (quizás 1314), Barcelona y Tarragona (1320). Posteriormente la festividad se expandiría por el Levante y por tierras castellanas a través de importantes vías de comunicación: Toledo (1336), Mallorca (1371), Sevilla (1400), Alicante (1401).

Al calor de esta expansión tuvo lugar la codificación de una fórmula y estilo característicos para la procesión del Corpus, en lo que intervinieron el rico significado de la eucaristía y un tono celebrativo jubiloso como fiesta de primavera-verano. Las primeras procesiones debieron de estar muy apegadas a lo litúrgico, pero el crecimiento de las celebraciones y de las necesidades organizativas favorecieron la participación activa del poder civil y los laicos. La principal consecuencia de este proceso fue el enriquecimiento y transformación de la procesión desde el último cuarto del siglo XIV: al desfile de la comunidad se sumaron imágenes, música, carros con espectáculos... El gran ámbito de inspiración fueron las ceremonias y juegos organizados en los círculos cortesanos, particularmente las entradas reales, que conocieron un gran desarrollo entre los siglos XIV y XVI.

La escasez de documentación para el siglo XIV dificulta conocer la introducción de la festividad en Zaragoza y la articulación de las procesiones, cuyo primer testimonio lo constituye un pregón de 1423. No obstante, una serie de consideraciones nos han permitido insertar el desarrollo de los festejos zaragozanos en el proceso protagonizado por las ciudades de la Corona de Aragón en la primera mitad del siglo XIV y establecer, de manera hipotética, el comienzo de la celebración del Corpus entre 1318 y 1328.

En lo que respecta al perfil que asumieron las celebraciones en Zaragoza encontramos en el siglo XV un excepcional control por parte de las autoridades municipales, que desde mediados de la centuria terminaron por cerrar la participación a otros grupos como los gremios, claves en ciudades como Barcelona o Valencia en el enriquecimiento de las celebraciones. Por otro lado, las fuentes nos han permitido obtener información sobre cuestiones clave para el conocimiento de la procesión, como el orden del cortejo, definido por el sacramento y fiel reflejo de la jerarquía de la comunidad, o el itinerario que seguía la comitiva, que en la capital aragonesa unía los dos principales centros de la ciudad: la Plaza de La Seo y la Plaza del Mercado.

Centrando la atención en la procesión, la del Corpus Christi se caracterizó por una gran riqueza artística, perceptible tanto en la abundancia de manifestaciones procesionadas como en el cuidado artístico del cortejo y el entorno. El concejo zaragozano instaba a los vecinos a limpiar y adornar las calles por las que transitaría la comitiva, decorando las fachadas con ricas telas y colgaduras o esparciendo hierbas aromáticas que eran traídas a la capital desde localidades cercanas como Pastriz, Monzalbarba o Utebo. Este cuidado estético del entorno se extendía además al cortejo: parroquias, gremios y órdenes acudían a la procesión con sus mejores galas portando sus insignias y estandartes. Existía incluso la costumbre de que los músicos municipales estrenaran indumentaria el día del Corpus. Como resultado, las artes transformaban la ciudad real en una ciudad ideal, que quedaba

incorporada al espectáculo como un escenario que no podía sino representar la Jerusalén Celeste, por la que marchaba una comitiva triunfante en torno al sacramento.

Entre las manifestaciones presentes en la procesión hay que destacar la platería, arte que conoció un particular desarrollo en Zaragoza y Aragón entre los siglos XIV y XVII. En primer lugar habría que mencionar las cruces procesionales, verdadera imagen de cada colectivo en el seno de la comitiva y causa ocasional de disputas, como la que mantuvieron en 1535 los cabildos de La Seo y El Pilar. Por otro lado, por su popularidad y la importante producción de piezas registrada entre los siglos XV y XVII, destacan de manera singular los bustos relicario, que desde 1468 se fueron incorporando a la procesión dando forma a un cortejo que protagonizaba un acto de adoración al sacramento cuando la procesión llegaba a la Plaza del Mercado.

Sin embargo, por su significado y esplendor, la realización más importante de todas las que participaban en la procesión era la custodia, cuyo origen y desarrollo ha de ponerse en íntima relación con la fiesta. Era el elemento central, una suerte de encarnación artística de Cristo en el cortejo, en el que destacaba merced a un gran despliegue artístico que comenzaba con el palio y que podía incluir música, danzas e incluso pequeñas caracterizaciones dramáticas, como ángeles cantores o los Veinticuatro Ancianos del Apocalipsis, referidos en la documentación zaragozana en 1471 y 1472.

Por otro lado, la procesión del Corpus incorporó una gran variedad de manifestaciones de diverso desarrollo dramático, desde figuras grotescas hasta carros con escenas de la historia sagrada, que podrían agruparse genéricamente bajo el término juegos. Entre estas figuras sin duda hay que destacar la Tarasca, mencionada en la documentación zaragozana en 1472, que junto con gigantes, enanos, salvajes o demonios representaban en el cortejo a los enemigos de Cristo que, vencidos, eran incorporados a la marcha triunfal del pueblo cristiano.

En este capítulo lo más destacado fueron los entremeses, pequeñas piezas dramáticas que escenificaban episodios de la historia sagrada y la vida de los santos y que llegaron a articular un ciclo que narraba toda la historia de la Salvación. Estas escenificaciones se nutrieron de la experiencia de las dramatizaciones espectaculares realizadas en el marco del banquete cortesano y las entradas reales que, adaptadas al contenido religioso, encontraron acomodo en la procesión del Corpus. Este proceso de introducción es evidente desde el último cuarto del siglo XIV para conocer en la centuria siguiente un gran desarrollo dramático que, sin embargo, no les permitió sobrevivir a los rigores del espíritu tridentino, que favoreció una nueva dramaturgia: la de los autos sacramentales.

En Zaragoza las primeras referencias a los entremeses datan de 1440 y 1442, aunque la forma en que son mencionados permiten pensar que gozaban ya entonces de cierta trayectoria. En las décadas centrales del siglo es evidente un auge de su popularidad, pero entre 1474 y 1486 provocaron problemas en el desarrollo procesional y fomentaron comportamientos inadecuados, lo que favoreció que su representación se concentrara en la Plaza del Mercado tras la procesión para, finalmente ser eliminados de las celebraciones.

Por último, hemos de señalar que las investigaciones recogidas en la presente tesis nos han permitido concluir, en primer lugar, que la procesión del Corpus Christi ha de ser vista como una representación dinámica de la cosmovisión cristiana medieval; en segundo lugar, que la introducción y desarrolló de la fiesta en Zaragoza puede insertarse en el marco constituido por las ciudades de la Corona de Aragón; en tercer lugar, que sus celebraciones presentaron en la capital aragonesa ciertas características producto de su situación y algunas particularidades locales.

Aunque consideramos satisfechos los objetivos propuestos al comienzo de nuestras investigaciones, el Corpus Christi y sus celebraciones constituyen una realidad extraordinariamente rica y compleja cuyo conocimiento en Zaragoza es susceptible de ser ampliado en los años venideros. Su estudio, además, ofrece una inestimable oportunidad para profundizar en campos de extraordinario interés para el conocimiento del arte y cultura medievales en Aragón.

ALFONSO GARCÍA DE PASO REMÓN

**ARTE, LITURGIA Y DRAMA EN LA REPRESENTACIÓN
DEL DESCENDIMIENTO EN ESPAÑA**

Enero 2016 [Director: Dr. Fernando Galtier Martí (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dr. Francisco José Galante Gómez (Universidad de La Laguna)*

Secretario: *Dr. Juan Vicente García Marsilla (Universidad de Valencia)*

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

La tesis doctoral que aquí se expone estudia la evolución y uso que el Descendimiento de la Cruz ha desarrollado en la geografía hispana en sus distintos aspectos —arte, liturgia y drama—, valorando la importancia que tuvo en la sociedad como difusor de dogmas a lo largo de los siglos, siendo admitido o perseguido por la jerarquía eclesiástica y civil según el momento histórico. La tesis es pues un trabajo multidisciplinar.

No todos los temas han sido tratados con la misma intensidad investigadora: el trabajo se centra en la Función del Descendimiento y en todos los elementos que la conforman, y sobre todo en los Cristos articulados como protagonistas de la misma, estableciendo un catálogo inédito hasta el momento de estas obras de ámbito español. El estudio abarca este contexto geográfico hispánico, enmarcándolo siempre dentro del ámbito internacional y sus influencias.

Para una mejor comprensión de la Función del Descendimiento o Desenclavo el trabajo doctoral está dividido en siete capítulos con sus respectivos apartados, iniciando su recorrido en la génesis de la iconografía en el mismo Calvario con los textos evangélicos que narran el suceso del Descendimiento.

En primer lugar debemos precisar qué entendemos por Descendimiento. La representación del Descendimiento contiene dos momentos iconográficos. En el primero, Cristo permanece clavado en algunos de sus miembros y se está procediendo a desclavarlo, correspondiendo con lo que en gran parte de Castilla llaman “Desenclavo”. El otro momento es el descendimiento propiamente dicho: Cristo ya está desclavado y se desciende el cuerpo. En la Corona de Aragón denominado *Abajamiento* o *Davallament*. Los protagonistas principales de este pasaje, además de Cristo, son José de Arimatea y Nicodemo, en algunas ocasiones acompañados de ángeles. A estos personajes se unirían posteriormente la Virgen y san Juan, incorporándose más tarde a la escena otras figuras.

Los primeros testimonios derivados de este suceso los encontramos en el siglo IX, en época carolingia, en la celebración del drama litúrgico de la Pascua. De esta ceremonia surgirá la representación iconográfica del misterio del Descendimiento, con su posterior evolución una vez superado el temor a la idolatría por el uso de imágenes.

Las primeras imágenes visuales del Descendimiento se encuentran en manuscritos miniados del siglo IX como los manuscritos de la Biblioteca de Angers y la *Stadtbibliothek* de Tréveris.

El misterio del Descendimiento siempre tuvo un significado simbólico eucarístico por su alto contenido dogmático que manifestó su elemento visual catequético en capiteles y tímpanos románicos tallados en piedra.

Parece que la difusión dogmática no fue suficiente para la Iglesia, que hubo de ampliar su propaganda realizando los grupos lígneos románicos del Descendimiento como elemento de defensa y difusión contra la herejía cátara en un principio, para más tarde ampliar su cometido en la defensa de la Eucaristía y el misterio de la transubstanciación. Dirigidas esta lucha y catequesis tanto contra los herejes cátaros como contra los judíos.

Surgió una primera generación de grupos lígneos del Descendimiento en el Pirineo hispano en territorios de la Diócesis de Roda, para en una segunda fase extenderse por el resto de Aragón y Cataluña. Simultáneamente surgió otro foco de grupos del Descendimiento en el centro de Italia.

Posteriormente el Camino de Santiago, con su área de influencia, fue zona de circulación y difusión de un conjunto de herejías y principios antidogmáticos, por lo que los grupos lígneos del Descendimiento —ahora góticos— surgieron principalmente en los conventos y monasterios castellanos, como el de Santa María la Real de las Huelgas en Burgos.

Como hemos señalado, de la liturgia Pascual carolingia del siglo IX surgió en la evolución del *Triduum* Sacro la representación alegórica del Descendimiento en los episodios de la *Adoratio Crucis* y la *Depositio*, desarrollándose posteriormente los elementos participantes, pasando de la representación con la hostia consagrada al *Imago Crucifixi* para posteriormente dramatizar más el acto en el siglo XII con la Deposición de un Cristo articulado desde la cruz, donde estaba crucificado hasta que era descendido y enterrado con el fin de ser más real y menos simbólica para los fieles.

Estas primeras representaciones dramáticas del Descendimiento con imágenes articuladas para descender fueron modelo y fuente de inspiración para los artistas y sus representaciones escultóricas en los relieves, como se puede comprobar en algunos de ellos que reproducen el acto como en Santo Domingo de Silos o en San Isidoro de León, lo que cronológicamente adelanta las imágenes de cristos articulados hasta el siglo XII, evidenciando que las tallas de los cristos ribagorzanos de Santa María de Tahull y Mig-Aran son contemporáneos a estos relieves pétreos y su participación en el desarrollo del *Triduum*.

Las primeras imágenes articuladas de Cristo que se conservan completas pertenecen al siglo XIV, como los cristos de Burgos o del Monasterio de Santa Clara de Palencia, ambas conventuales como fueron la mayoría de ellas en estas fechas.

El Concilio de Trento es la línea o límite que separa las dos formas de celebrar el Descendimiento, pasando de una forma paralitúrgica (muy cercana a la liturgia) y en latín, a unas formas más teatrales en lengua vernácula que podemos denominar Función del Descendimiento.

La Función del Descendimiento, como se conoce después de Trento, es una evolución de la Deposición paralitúrgica reinterpretada que tiene su origen en las misiones coloniales americanas, donde los misioneros adoctrinaron con las imágenes móviles a los pobladores, para lo que idearon unas formas visuales basadas en el teatro, aportando tramoyas y efectos especiales que hicieran más impactante y creíble lo que allí se estaba celebrando. El éxito de estas formas de celebración llegó a España, ya convertido en Función del Descendimiento, primero a Canarias y posteriormente a Sevilla y al resto de Castilla (Madrid, Salamanca) y más tarde al resto de la Península. El uso del Descendimiento por la Iglesia postridentina es un acto didáctico catequizador dirigido a los fieles españoles sin olvidar su aspecto piadoso.

Una vez renovada la Función del Descendimiento en tierras americanas se convierte en un acto mimado, donde los actores siguen las directrices de un predicador que es fundamental para el éxito adoctrinador y didáctico del acto. Como acompañante a la Función del Descendimiento surge el “Sermón del Descendimiento” o el también americano “Sermón de las Siete Palabras”, ambos contempladores de las aflicciones y bondades de Cristo y su Madre como ejemplo al auditorio.

Las órdenes religiosas, en especial franciscanos y dominicos, fueron las postuladoras de la Función del Descendimiento, para lo que buscaron mecenas entre la nobleza y la burguesía para la difusión de la misma. Esta difusión se hizo mediante la fundación de una cofradía pasionista en un convento y la donación de las imágenes de Cristo, la Virgen de la Soledad y la Urna, casi siempre inducida por una orden religiosa.

Aun estando las órdenes religiosas velando por las cofradías y sus actos, los obispos cuidaron la pureza de la fe en todo momento con las ordenanzas sinodales con el fin de mantener la ortodoxia en estos actos, evitando los excesos de fervor, falsas creencias e irreverencias.

Las esculturas de cristos articulados siempre pretendieron aparentar la máxima naturalidad y apariencia humana, intentando lograr el mayor parecido con la

realidad para llegar mejor a los fieles, aplicándoseles elementos postizos como las pelucas. Siendo el siglo XVIII la época que mayor número de cristos con peluca.

Dentro de las imágenes conservadas desde el siglo XII hasta hoy existen en el arte español tallas de gran importancia artística para la Historia del Arte, que en muchas ocasiones son relegadas por los estudiosos del arte por su naturaleza de articuladas cuando hay que apreciarlas aún más por esta especial circunstancia que las revaloriza.

Las tallas de los cristos no atienden a un tamaño definido ni por cronología, ni por lugar geográfico o habitantes de la localidad, no pudiéndose precisar concretamente a qué pertenece la variedad de tamaño. Sí son de tamaño académico muchos cristos que pertenecen o han pertenecido a algún convento, pero no se puede establecer una relación bien justificada.

Las articulaciones que estas tallas han usado a lo largo de los siglos son de variados sistemas mecánicos. Desde el más primitivo de goznes, que suele ser el usado por los cristos españoles más antiguos, al denominado “de placa y hendidura” o “de galleta”, que es el más usado en todas las épocas. El mayor número de cristos conservados corresponden al siglo XVII, momento de esplendor de la Función del Descendimiento en España seguidora de las tesis de Trento.

La escenificación fue muy importante para la representación de la Función del Descendimiento. Dos fueron las formas de escenificación según las necesidades pastorales de los fieles. La primera de ellas es la representación *interna*, donde el acto resultaba más solemne y litúrgico. En algunas de ellas se usaron tramoyas teatrales para dar ambientación, lo que ayudaba al predicador en sus fines catequizadores. La otra forma es la representación *externa*, que en muchos casos por necesidad de espacio, dada la afluencia de público, se realizaba cercana a una ermita o en la plaza adyacente a la iglesia.

Para finalizar cuenta la tesis con un importante catálogo de cristos articulados compuesto de 357 imágenes, que van desde el siglo XIII a la actualidad, en el que además del estudio formal de cada cristo se realiza un estudio del contexto de la imagen y su uso.

Actualmente se están recuperando muchas Funciones del Descendimiento en gran número de localidades por tradición religiosa popular, lo que anima a que se restauren imágenes arrinconadas en oscuros retablos o en desvanes parroquiales, lo que revaloriza un patrimonio muy abandonado por eclesiásticos e historiadores del arte.

SERGIO GARCÍA GÓMEZ

**ALTA VELOCIDAD Y RENOVACIÓN URBANA EN LA EUROPA
DEL SIGLO XXI**

Febrero de 2016 [Directora: Dra. Isabel Yeste Navarro
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dr. Miguel Ángel Chaves Martín (Universidad Complutense de Madrid)*

Secretaria: *Dra. Mónica Vázquez Astorga (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dra. Inmaculada Cerrillo Rubio (Escuela Superior de Diseño de La Rioja)*

La Tesis Doctoral analiza un movimiento urbanístico y arquitectónico, clave para comprender el desarrollo de las ciudades en la Europa actual, como es la integración en la trama urbana de los nuevos corredores de Alta Velocidad y la reconversión de los antiguos trazados ferroviarios y las industrias desafectadas en nuevos espacios urbanos.

El crecimiento de las ciudades a lo largo del siglo XX estuvo marcado por las vías de comunicación, el desarrollo de las infraestructuras ferroviarias supusieron el acercamiento de las ciudades y un fuerte impulso para su crecimiento económico y demográfico. El posterior desarrollo de las comunicaciones por carretera y por medios aéreos relegaron al ferrocarril a un segundo plano. Será ya a finales del siglo XX cuando se proceda a desarrollar de forma efectiva nuevos corredores ferroviarios que, aprovechando las últimas tecnologías, permitían alcanzar una velocidad inusitada para un medio terrestre, creándose de esta forma el tren de Alta Velocidad.

El cambio tecnológico y las necesidades infraestructurales del tren de Alta Velocidad son distintas a las del ferrocarril tradicional, por lo que las antiguas estaciones no resultaban idóneas para el nuevo medio, por ello, muchas tuvieron que transformarse o adaptarse para albergarlo. En otras ocasiones, estas instalaciones obsoletas, junto a las numerosas industrias desmanteladas que se desarrollaron en el entorno de las estaciones y las vías férreas, dieron lugar a un solar que, al haberse producido un crecimiento urbano entorno a estas instalaciones, semejaba una gran isla sin urbanizar en el centro de la ciudad.

La tesis parte del interés por analizar, desde el punto de vista de la Historia del Arte, del ambicioso plan de reforma urbana y arquitectónica desarrollado en Zaragoza para integrar el tren de Alta Velocidad en la ciudad. Tras ello se analizan las intervenciones efectuadas en las siguientes ciudades de Europa: Lieja (Bélgica), Turín (Italia), Rotterdam (Países Bajos), Lyon (Francia) y Stuttgart (Alemania). Todas ellas viven en estos momentos importantes procesos de reforma urbana, y sus gobiernos están apostando decididamente por el tren de Alta Velocidad. Por otra parte, la elección de ciudades de tamaño medio parte del interés por analizar casos similares al de Zaragoza, ciudades que tienen un notable peso poblacional en su país y, fundamentalmente, un

notable valor estratégico en el desarrollo de las redes de comunicación nacional e internacional.

Las diferentes intervenciones reflejan el interés por integrar la infraestructura ferroviaria en el entramado urbano, adoptándose diferentes soluciones como el traslado de la infraestructura ferroviaria o el soterramiento de las vías. Con estos procesos se buscaba la compactación de la trama urbana y la unión de zonas antiguamente separadas por la barrera que representaban las vías. Estas actuaciones van emparejadas a la transformación de la estación y su entorno en la nueva puerta de la ciudad, su carta de presentación a los visitantes. A su alrededor nacerán nuevas arquitecturas, en muchos casos obra de arquitectos de prestigio, y nuevos usos económicos y sociales que dotan a la ciudad de un aspecto más atractivo, dinámico e innovador. La recuperación del patrimonio industrial con nuevos usos es otro de los elementos clave de estos proyectos ya que se valora el papel de las antiguas factorías como recuerdo del pasado urbano.

Partiendo de estas ideas, en esta tesis doctoral se pretende conocer la forma de solucionar problemas comunes en estas ciudades europeas que buscan convertirse en referencia de alta calidad urbana y arquitectónica. La integración de los corredores ferroviarios produce interesantes intervenciones urbanísticas que llevan emparejadas la renovación o creación de grandes estaciones ferroviarias que suponen un renacimiento de esta tipología arquitectónica similar al vivido a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Además, a su alrededor nacen interesantísimas construcciones que se convierten en un campo de experimentación para la arquitectura de diferentes tipologías.

El estudio de las seis ciudades se ha realizado partiendo de la consulta de la bibliografía existente en diferentes bibliotecas y archivos, tanto en España como en el extranjero. Al tratarse de actuaciones tan recientes, la recopilación documental para esta tesis se fue ampliando a través de nuestra principal fuente, la red, donde las diferentes páginas Web nos fueron acercando al tema objeto de investigación. Al ser una información muy rica y variada, ha sido necesario sistematizarla y valorarla críticamente ya que nos encontrábamos con todo tipo de documentación: desde planos, a documentación de concursos, e imágenes casi en tiempo real de las arquitecturas, etc. También especialmente importantes para este estudio han sido las publicaciones periódicas como revistas y periódicos de los diferentes países, así como la consulta directa a los arquitectos y entidades involucradas.

A lo largo de la investigación se han efectuado una serie de estancias en los lugares de la intervención ya que conocerlos in situ es fundamental en un estudio de carácter urbanístico y arquitectónico.

Con toda la documentación sistematizada y organizada por ciudades y temas se procedió a su estudio para iniciar la redacción de los diferentes capítulos que componen esta tesis.

La Tesis Doctoral se ha dividido en dos partes diferenciadas. En primer lugar y bajo el título: *Cerrando heridas. La reconversión de trazados ferroviarios urbanos en Europa*, se analiza a modo de introducción al tema, la importancia arquitectónica y urbanística que supone para las ciudades la construcción de las estaciones fe-

roviarias, desde las más antiguas hasta las actuales, y el poder de transformación urbana que supone la integración de los trazados ferroviarios de Alta Velocidad, y de los espacios industriales desafectados dentro de la trama urbana.

En la segunda parte de la tesis, que se divide en seis capítulos y un apartado de conclusiones al trabajo de investigación, se procede a analizar los ejemplos seleccionados:

En Zaragoza se analiza el proceso de creación de la estación de Delicias y la solución a la brecha urbana entre los barrios de Delicias y la Almozara que caracteriza al urbanismo de la ciudad desde la llegada del ferrocarril en el siglo XIX. Sobre el trazado ferroviario soterrado surgen nuevas arquitecturas y espacios urbanos que buscan cambiar y modernizar el aspecto de la ciudad.

Lieja presenta la construcción de la nueva estación de alta Velocidad de Guillemins obra del arquitecto Santiago Calatrava y la necesidad de unir un edificio de fuerte impacto urbano con la ciudad tradicional. Por otra parte la estación-ícono debe suponer un revulsivo económico y social para la ciudad y ser el centro de un nuevo barrio de alta calidad urbana y arquitectónica.

Turín y su nueva estación de Porta Susa se integran en la red ferroviaria de Alta Velocidad italiana y gracias a ello se suprime la trinchera ferroviaria que atraviesa la ciudad de norte a sur desde el siglo XIX. El plan Spina Centrale supone la transformación de todo el trazado ferroviario y la recuperación de importantes espacios industriales desafectados.

La ciudad de Róterdam se integra en el corredor de Alta Velocidad entre París y Ámsterdam con una nueva estación que sustituye a las antiguas instalaciones obsoletas tras más de 60 años de uso. El edificio forma parte de un barrio de fuerte dinamismo económico y arquitectónico, y promueve la renovación arquitectónica del área financiera de la ciudad holandesa.

En Lyon se estudia el plan Confluence donde se busca recuperar para el centro urbano un amplio espacio ocupado por espacios industriales desde el siglo XIX. El área separada de la ciudad por la estación de Perrache se convierte en un interesante ejemplo de urbanismo y arquitectura sostenible y se reintegra a la ciudad tras la renovación de la estación, y un interesante proceso de participación ciudadana.

Stuttgart presenta un complejo proyecto de transformación ferroviaria con la construcción de una nueva estación subterránea bajo el subsuelo de la antigua estación histórica de Paul Bonatz. La destrucción de parte del edificio antiguo y los altos costes del proyecto no han sido ajenos a la polémica y a una fuerte contestación social. El área antiguamente ocupada por los espacios ferroviarios se transforma en un nuevo barrio que integra espacios verdes, zonas públicas y grandes equipamientos.

Por último se incluye la bibliografía y los recursos Web de mayor trascendencia utilizados durante el proceso de investigación.

Como hemos podido apreciar en la elaboración de la tesis, las ciudades objeto de estudio nos muestran formas similares y distintas a su vez a la hora de integrar la nueva infraestructura ferroviaria. Cada ciudad, con sus condicionantes geográficos, económicos y sociales, da respuestas variadas, como por ejemplo

el soterramiento o no de la infraestructura, pero todas ellas se asemejan en la búsqueda de una estación singular que las identifique.

Así mismo, todas las ciudades asumen esta intervención urbana como la oportunidad de resolver esos problemas existentes a ambos lados del ferrocarril en la ciudad, integrando la infraestructura de la mejor forma posible y proponiendo su entorno como una nueva puerta de la ciudad que ejemplifique los principales valores de la misma. Arquitecturas sostenibles, icónicas y perfectamente reconocibles marcan los seis proyectos; así como la conservación de muchos elementos del patrimonio industrial y ferroviario como memoria del lugar. El paisaje, la naturaleza y la alta calidad de los espacios públicos se considera un elemento indispensable para la configuración de la ciudad actual. También hemos podido apreciar que la ciudadanía cada vez está más presente en los grandes proyectos urbanos, ya que, poco a poco, las instituciones encargadas de llevar a cabo la gestión local los hacen partícipes de las decisiones. El estudio de estas seis ciudades europeas nos muestra la gran variedad de las arquitecturas y las soluciones urbanísticas que se pueden aplicar en la ciudad contemporánea, su estudio y conocimiento puede, y debe, servir para mejorar las intervenciones futuras y con ello lograr integrar la red de Alta Velocidad en las ciudades europeas con las mejores soluciones adecuadas a cada caso.

SARA GUILLÉN TAPIA

MINORÍAS EN EL MUSEO: ESTUDIOS DE CASOS EN ALEMANIA

Febrero de 2016 [Director: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

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

Secretario: *Dr. Ignacio Díaz Balerdi (Universidad del País Vasco)*

Vocal: *Dra. Nayra Llonch Molina (Universidad de Lleida)*

El campo de investigación que aborda la presente tesis doctoral se ha llevado a cabo íntegramente en museos actuales alemanes. La inmigración, la interculturalidad, la identidad cultural y la inclusión son aspectos esenciales en la realidad social y cultural alemanas y, por tanto, también en el ámbito de los museos. Este trabajo pretende explorar, describir, analizar e interpretar el trabajo realizado en los museos alemanes con el público específico de la población inmigrante, como público minoritario, analizando la realidad de las políticas culturales a través del análisis de estudios de casos desde la praxis.

El objetivo central de este trabajo es el análisis del papel social del museo, colocándolo al servicio de la sociedad como garante de los valores culturales,

es decir situando al museo como un instrumento de desarrollo sociocultural y con una clara contribución a la inclusión social. En el museo no existe una sola cultura que ha de asumir el protagonismo, sino que es preciso tener presentes otras culturas y asumir también sus valores. Dentro de la sociedad multicultural, el museo se convierte en un espacio donde todos los miembros de esa sociedad disponen de él como un instrumento que les permite adquirir y enriquecer los conocimientos que poseen sobre su propia historia y cultura. Y sobre las otras culturas, reflejando así la realidad social donde está situado.

El primer nivel del análisis situa, al “museo como lugar de integración” y, en un segundo nivel esta investigación ve al museo como parte del proceso de comunicación y diálogo social. Los objetivos específicos del trabajo son el conocer iniciativas llevadas a cabo en museos alemanes situando al museo como escenario y punto de encuentro intercultural, por medio de ejemplos seleccionados. Del mismo modo se pretende reflexionar en qué medida estas acciones contribuyen a crear una sociedad más plural y democrática. Un último objetivo específico trata de sopesar el impacto que estas acciones tienen en el museo mismo y en la sociedad.

El museo tiene el potencial de poder convertirse en un espacio de debate social donde se produzca el diálogo y la interacción social. Entre muchas cuestiones de este debate abierto está la cuestión de la contribución del museo para combatir la exclusión social y fomentar el equilibrio y la justicia social. Por eso en el seno de muchos museos se plantean el papel que éstos pueden desempeñar para intentar reducir las causas de las desigualdades sociales, y cumplir con su función social. El museo desde sus inicios hasta hoy ha madurado como institución, ha reflexionado sobre sus funciones y ha decidido abrir sus puertas y dejar de ser un espacio dirigido sólo para unos pocos, realizando políticas culturales para un mayor número de la población. Este proceso de alargamiento y democratización no ha sido fácil, porque el museo no puede olvidarse de los aspectos que lo hacen diferente a otras instituciones culturales, es decir no debe olvidar aquellas funciones que lo caracterizan y que son la esencia misma de esta institución. Pero al mismo tiempo debe adecuar esas funciones a su realidad y contexto para poder trabajar con y en ese contexto-sociedad. Esto no es una tarea sencilla, porque esa sociedad es diversa, heterogénea, con diferentes necesidades y demandas, esa sociedad es cambiante. Y es por todo esto que el proceso de alargamiento y democratización de públicos no está acabado, sino que es un desafío continuo al que se enfrentan los museos.

El desarrollo de los estudios teóricos sobre la institución museológica ha desembocado en un debate en el que las propias instituciones se deben reformular en su misión estética, científica y pedagógica. El museo aspira a ser un museo “de todos para todos”, garantizando el acceso colectivo. Supone algo más que un contenedor de bienes culturales, porque contribuye a la divulgación y a la formación cultural. Esta cultura hay que verla como un bien social común que se renueva, cambia y se adapta a las nuevas necesidades de la sociedad actual.

La investigación de este trabajo se estructura en tres puntos centrales que se relacionan entre sí, por un lado el marco teórico partiendo de una perspectiva

dentro de la llamada museología crítica, por otro lado la dimensión y el contexto sociopolítico que caracterizan a los museos alemanes y, especialmente, el análisis de la interculturalidad en las instituciones culturales alemanas, y por último desde la praxis se presenta, por un lado el análisis de casos de estudio concretos que ilustran la inclusión de los inmigrantes a lo largo de las últimas décadas y, por otro lado, un análisis cualitativo del contexto museológico alemán en relación a la migración y a la diversidad cultural, a través de un estudio empírico llevado a cabo a partir de las contribuciones de diferentes profesionales de museos alemanes.

El tercer punto central de la investigación lo conforman los diferentes ejemplos escogidos como casos de estudio que permiten comprender el fenómeno del museo como lugar de integración.

La elección de los casos de estudio atiende a criterios subjetivos que son característicos de la museología crítica. Se parte de una reflexión crítica del propio concepto del museo como espacio donde tiene lugar el intercambio y el diálogo sociocultural entre el público y las colecciones que componen el acervo del museo. En esta acción comunicativa el museo conecta con la realidad social que lo envuelve y el público adquiere un papel activo y se confronta a los dilemas de su realidad desde una posición reflexiva y desde una perspectiva ética. De esta forma el museo se convierte en un espacio para el diálogo y la educación. Los museos se plantean desde la mirada de la museología crítica como lugares que contribuyen al cambio social a través de la creación de un espíritu y una conciencia social que esté acorde con el momento histórico de la sociedad en la que están insertos. La evolución temporal trazada en este trabajo a partir de estos casos de estudio permite tener una perspectiva de lo que en materia de integración se lleva desarrollando en el ámbito de los museos alemanes. Una tendencia que en los últimos años se ha intensificado dentro de las políticas y los programas culturales de muchos museos siendo una clara respuesta a las demandas de la sociedad alemana actual. En el ámbito de los museos en Alemania se puede observar perfectamente el desarrollo que la discusión teórica de inclusión de públicos ha propiciado, a través, entre otras, de prácticas museológicas que van dirigidas, precisamente, a la función social del propio museo. A comienzos de la década de los 90 en los países germanófonos en Europa (aquí tratados Alemania, Austria y Suiza) aparece una pedagogía emancipadora y una nueva forma de entender el museo. El debate ya se había iniciado en los años 70 y en los 80 de la mano de corrientes críticas americanas e inglesas. Y es en la década de los 90 cuando este debate también toma fuerza en el ámbito germano. Los discursos críticos proclamaban que el museo debía transformarse en un protagonista activo y convertirse en un lugar para la interacción y el intercambio. La educación o pedagogía intercultural en el museo experimenta desde principios de los años 90 un enorme desarrollo. Los ejemplos prácticos que incluyen al público inmigrante en la década de los 90, viven en los últimos años del siglo XX un enorme desarrollo, sobre todo porque en Alemania hace ya mucho tiempo que la sociedad multiétnica es una realidad empírica. Este auge de los casos prácticos se ve acompañado por la aparición de publicaciones que recogen el debate teórico actual, iniciativas, congresos, simposios que tratan la cuestión social en el museo y concretamente la inclusión y la participación activa de la población

inmigrante. En los últimos años cabe destacar diferentes iniciativas que se han centrado en uno u otro aspecto relacionando con los museos y su comunidad, con los museos y la cuestión social y los museos y el público específico inmigrante. No sólo las funciones de presentación, de transmisión y la educación intercultural, sino también el qué coleccionar, cómo salvaguardar e investigar, son un desafío para los museos en relación a la sociedad multicultural en la que se incluyen. Se puede ver en todo el recorrido trazado en esta investigación en relación al tema museo y cuestión social, en especial en relación a la inclusión del público inmigrante en el espacio museo, que de publicaciones periféricas y artículos asilados se llega, en los últimos años, a un tratamiento amplio, incluso a veces monográfico del tema migración y museo. Existen sin embargo, como se ha podido ver en este análisis, lagunas teóricas y aspectos museológicos que todavía deberán ser desarrollados en profundidad para que el museo pueda cumplir con su función social y dar respuesta a las exigencias de la sociedad actual. Y a pesar de la importancia que el tema tiene en el contexto sociopolítico actual alemán, todavía no acaba de definirse como un tema principal dentro de las discusiones teóricas sobre el museo y sus funciones. Hay que señalar también que el trabajo intercultural y los programas para minorías étnicas no forman parte de la programación central de la mayoría de los museos. En el panorama teórico museológico se discute en profundidad acerca del museo como institución, pero el tema de la inclusión de públicos minoritarios parece que no ha alcanzado todavía un estatus científico. Existe un vacío empírico y teórico con respecto al estudio del público minoritario y en concreto con respecto al público inmigrante. Los museos alemanes han trabajado fundamentalmente tres líneas en relación a la migración, a la multiculturalidad y a la inclusión del público inmigrante. Por un lado, en un primer nivel de desarrollo, se ha escogido el tema de la migración en forma de exposición o incluso en un paso más allá se ha incluido en la colección del museo. De esta forma el tema de la migración y de la interculturalidad ha entrado en el museo y ha abierto un debate muy interesante con nuevas preguntas como: ¿qué puntos de conexión permite la propia colección del museo y en general la propia institución con los temas de la migración y de la multiculturalidad? ¿Cómo pueden, por ejemplo museos de arte, utilizar sus colecciones para la transmisión cultural en dirección a multiperspectivas que se basen en transculturalidad? En un segundo nivel, el museo quiere ser atractivo para un mayor número de visitantes posibles. El museo ha descubierto al público inmigrante. Por ello también se ha trabajado con este público, a través de ofertas especiales. En forma de visitas guiadas en otros idiomas u ofertas dirigidas en concreto a grupos de inmigrantes, el museo ha incluido a este público en la propia institución. Para ello ha desarrollado nuevas estrategias que plantean y exigen nuevas formas de abordar las funciones tradicionales del museo, funciones como las de coleccionar, transmitir, conservar, exponer. Un paso más allá a un tercer nivel, desarrolla conceptos museológicos donde se incluye la integración y la participación directa de los inmigrantes en las actividades museológicas propias del museo. Estas llamadas propuestas participativas e inclusivas *Integrativ-partizipative Ansätze*, se vertebran en procesos interactivos y multidireccionales que incluyen a todos los ciudadanos.

Del análisis de los museos alemanes con respecto a la inclusión del público inmigrante, llevado a cabo hace años y plasmado en estas páginas se llega a la conclusión, de que a pesar de que los museos han querido reaccionar al fenómeno de la inmigración y de la multiculturalidad con programas específicos destinados a la población inmigrante como una categoría también específica dentro del museo y desde una base teórica consolidada, todavía sigue siendo un campo a explorar e incluso a iniciar para muchos museos. Y en aquellos casos donde ya se ha reaccionado y se han realizado experiencias, todavía es necesario por un lado involucrar más y de forma constante a las comunidades. Y por otro lado es importante superar el carácter efímero y pasar de proyectos puntuales y sin casi continuidad, a programas fijos y con tradición en los museos. Sólo de esta forma el museo podrá ser un lugar para el diálogo, para el encuentro y un lugar para la integración.

BLANCA ISASI-ISASMENDI JÚDEZ

**LA VIDRIERA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA EN ZARAGOZA.
TALLERES LOCALES Y FORÁNEOS**

Enero de 2016 [Directora: Dra. María Pilar Poblador Muga
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dra. Lourdes Cirlot Valenzuela (Universidad de Barcelona)*

Secretaria: *Dra. Mónica Vázquez Astorga (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dr. Luis Sazatornil Ruiz (Universidad de Cantabria)*

Nuestra tesis ha pretendido, como consecuencia del vacío bibliográfico y documental que prácticamente existía sobre el tema en cuestión, los siguientes objetivos: aportar una visión lo más completa posible de las vidrieras contemporáneas en nuestra ciudad, destacando la actividad de los principales artífices con sus respectivas biografías. Rescatar del anonimato obras vítreas que forman parte del rico patrimonio cultural y dar a conocer la autoría de obras desconocidas. Definir los momentos de creación valorando la participación de los diferentes talleres. Analizar los diferentes elementos de la vidriera: materiales, soportes, elementos ornamentales. Ahondar en los programas iconográficos. Estudiar la evolución del vitral zaragozano recogiendo los ejemplos encontrados.

El trabajo se estructura en dos tomos. En el primero, se realiza un acercamiento y contextualización del tema de estudio en el ámbito español y como incidió en el trabajo de nuestros talleres. Un apartado dedicado a Talleres Quintana, la biografía de sus principales propietarios y artífices y la larga labor artesana de casi cien años, su actividad en el grabado al ácido y la vidriera artística

lo convirtieron en un distinguido taller en la ciudad y fuera de ella (Valle del Ebro e incluso en el resto de España) y el catálogo de las obras producidas por Talleres Quintana. En el segundo tomo *La Veneciana*, hemos incluido la figura de su promotor y propietario el industrial Basilio Paraíso con la fabricación de espejos y vidriera artística. La producción de otros talleres locales que obtenida su formación comienzan su andadura artista y talleres foráneos que realizan su obra en la ciudad ante la demanda de este tipo de decoración. Incorporamos un apartado con los vitrales desgraciadamente desaparecidos. Catálogo *La Veneciana* y catálogo de talleres locales y foráneos. Se completa con el anexo I y II donde hemos incorporado catálogos emitidos por *La Veneciana* y dada la dificultad a la hora de poder encontrar este tipo de documentación —puesto que no se encuentra en ningún archivo público y solo los hemos podido conseguir adquiriéndolo en el mercado del coleccionismo— nos ha parecido oportuno incluir con el propósito de que pueda ser consultados por futuros investigadores.

Relatar la historia de la vidriera artística contemporánea en Zaragoza nos ha supuesto un bonito viaje artístico, conocer un arte mágico, creativo y cuanto tiene de dominio de la técnica en la que hay que tener presente algo que forma parte imprescindible en la vidriera para que tome vida: la luz. Además de sus funciones iconográficas y simbólicas ha cumplido siempre una función para la que surgió antes de convertirse en un objeto artístico, servir de cierre de ventanas de un edificio. El color de los vidrios, las texturas, las transparencias o la ubicación serán los elementos que permiten componer los efectos de luz que ayudan a potenciar el espacio donde están dispuestos. Por su condición de un arte frágil y perecedero, creado con materiales quebradizos, su permanente exposición a la intemperie en lugares sometidos a la acción intensa de constante cambios de la climatología, a los cambios de gusto, ha llevado a algunos autores como José Nieto Alcaide a definirlo como “el arte perdido”. Los vidrieros son artistas del fuego, manejan una materia, que todavía hoy presenta secretos y resulta difícil ejercer un control total sobre el resultado final. La experiencia acumulada a través de una práctica ininterrumpida y fundamentada en la teoría, es esencial en la labor del artista vidriero.

La familia Quintana, llevaron a cabo una obra novedosa, enmarcada en la revalorización de las artes decorativas. Impartirán docencia durante varios cursos académicos y que supuso el impulso decisivo de formación de mano de obra especializada para la industria y el diseño de la vidriera zaragozana. Desde las aulas de la citada Escuela de Artes y Oficios y desde el propio taller contribuyeron a conocer, difundir y mejorar la producción de vitrales, un elemento decorativo de los edificios, ornato que va a emplearse durante décadas y especialmente en la transición del siglo XIX al XX en las nuevas viviendas y establecimientos públicos, siguiendo así las propuestas que estaban triunfando en ciudades europeas como París, Viena, Bruselas o españolas como Barcelona.

A partir de 1908, el taller vidriero tuvo que competir con la empresa *La Veneciana* fundada por Basilio Paraíso, una empresa dedicada a la fabricación de espejos pero que a partir de esta fecha comenzó a elaborar cristaleras policromadas. Sin duda hay una gran diferencia entre estas dos empresas, Basilio

Paraíso fue un hombre de empresa y su gran visión para los negocios, le llevó a ampliar la empresa de espejos con la fabricación de vidrieras, para ello tuvo que contar siempre con dibujantes y artistas que realizarán los diseños. Talleres Quintana fue un taller versátil, capaz de adaptarse al gusto y necesidades del cliente, encontrando variedad ornamental en su producción.

Algunos de los trabajos de Talleres Quintana en vidrio todavía se pueden apreciar como las vidrieras del testero del Paraninfo de la Antigua Facultad de Medicina y Ciencias. Sin duda este trabajo inicia la brillante carrera artesana del taller que se verá reflejado en otras obras importantes de color. Su producción está íntimamente ligada con los usos y costumbres, con la historia del gusto y con los procesos técnicos, económicos y sociales. León proporcionó calidad artística a la producción del taller familiar, su hijo Rogelio Quintana, lo consolidó y le proporcionó fama, modernidad y proyección nacional. Inicia su actividad en el templo barroco de san Miguel Arcángel de Villafeliche en la provincia de Zaragoza (1904). En Zaragoza, la iglesia de la Casa de la Santa Hermandad del Refugio con diez vidrieras con los lemas en latín correspondientes a los atributos de la Virgen (desaparecidas). Su firma ha sido encontrada en la capilla funeraria de la familia Labarta en el cementerio de la capital del Ebro, sin descartar, ya que formalmente corresponde a su trabajo, una serie de capilla en el mencionado cementerio. Su participación en la decoración de vidrio en la construcción civil, es muy exitosa. En 1912, decora para el Ayuntamiento de Zaragoza, entonces ubicado en la plaza de Santo Domingo, las puertas acristaladas del salón principal del edificio, con el logo de la ciudad, el león rampante. Uno de los trabajos más emblemáticos de Rogelio Quintana, fue sin duda, su participación en la remodelación del Cine Dorado en 1949. Su decoración fue comentada en los círculos locales y trascendió al ámbito nacional, Recreó magistralmente la vidriera del vestíbulo del anfiteatro, plasmó en vidrio la abstracción con gran vigor, trazos negros que se entrecruzan sobre fondos de variado color. Vistieron los interiores de las construcciones domésticas con sugerentes vidrieras, como su posible participación en la casa Juncosa, construida entre 1903 y 1906, situada en el paseo de Sagasta núm. 11, colaboración de Ricardo Magdalena y José Yarza. La situada en la calle de San Jorge núm. 3 de Julio Bravo o calle de Costa núm. 6 de Francisco Albiñana o su firma aparece en los vitrales para la casa de la familia Fita-Solans en la actual calle Cinco de Marzo. Sin duda su creación más artística más conocida y querida popularmente son los faroles del Rosario de Cristal de Zaragoza, no hay otra obra similar, tan solo hemos encontrado similitud en los festivales matsuri de Japón, los mikosis, templos de madera, oro y laca.

Diferente es el caso del otro taller zaragozano, La Veneciana, empresa fundada por Basilio Paraíso en 1876 para la fabricación de espejos. Su unión con la fábrica francesa de vidrio Saint Gobain en 1904 será determinante, consideramos que es en este momento cuando se plantea la fabricación de vidrieras. Queremos hacer notar que junto a Talleres Quintana fueron los responsables del mejor momento que el vitral aragonés vivió en toda su historia. En la Exposición Hispano-Francesa de 1908, la empresa de Paraíso expuso vidrieras en su pabellón, así lo recoge la prensa nacional, el ABC el día dieciséis de octubre, bajo el título

Fábrica de espejos y vidriería artística y monumental. A partir de este momento, su trabajo en policromías, lo encontramos distribuidos por todo el panorama nacional, edificios domésticos, comercios, centros de ocio, entidades financieras y en la arquitectura religiosa. Muchos de sus trabajos han desaparecido, solo la documentación nos permite conocer su intervención en edificaciones, otros afortunadamente las podemos contemplar, como los medallones de los cuatro balcones del restaurante del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza, cuyo diseño utilizará para la Escuela de comercio de Gijón, o los vitrales laterales del zaguán de la casa de Correos y Telégrafos con sus respectivos escudos y bordura de lazo mudéjar. Su participación en la Sala Magna de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Zaragoza.

Desde la primera mitad del siglo XIX la vidriera zaragozana había ido alcanzando esplendor bajo el trabajo de Talleres Quintana y La Veneciana. Ambos talleres facilitaron la formación de artesanos del vidrio para Cristalcolor o Vidriería Artística Aragonesa. También la ciudad, ante el empuje de la transformación llegaron otros artistas vidrieros en la década de los cuarenta, el más significativo es la casa Maumejean de Madrid realizando algunas de las vidrieras más importantes de la ciudad, destacando el vitral en tres hojas para el patio de entrada de la sede del *Heraldo de Aragón* o el lucernario del patio principal que cubre el edificio de Correos y Telégrafos entre el paseo de Independencia y la plaza de Santa Engracia.

La realización de este trabajo, pensamos que permite conocer mejor un arte complicado, en el que el maestro vidriero recompone en su paleta los colores, como si fuera una partitura, que solo será comprensible cuando la luz los interprete. Conocer la actividad de unos talleres que desarrollan su actividad en la transición del siglo XIX al XX.

ENRIQUE MORA DÍEZ

**PEDRO ALMODÓVAR Y LA RISA POPULAR HISPANA.
TRADICIONES Y TRANSICIONES**

Enero de 2016 [Directores: Dr. Agustín Sánchez Vidal
y Dra. Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dr. José Luis Calvo Carilla (Universidad de Zaragoza)*

Secretario: *Dr. Bernardo Sánchez Salas (Universidad de La Rioja)*

Vocal: *Dra. Esther Almarcha Núñez (Universidad de Castilla La Mancha)*

La Tesis Doctoral titulada *Pedro Almodóvar y la risa popular hispana: tradiciones y transiciones*, aspira a comprender el universo cinematográfico del cineasta

manchego en su contexto histórico y cultural, inmerso en el complejo proceso de múltiples cambios que vive la sociedad española de la transición a la democracia, y en relación con unas raíces y una genealogía creativa heredadas de las tradiciones culturales de la risa popular hispana. Esta rica veta artística y literaria incluye géneros como el celestinismo, la picaresca, los sainetes, el folletín sentimental o el esperpento, así como las iconografías de la religión, la familia, el folclore y la tauromaquia. Esta herencia constituye la base creativa de muchos de los grandes escritores y artistas de nuestra historia, y nutre asimismo la obra de algunos de los más importantes directores del cine español. El cineasta manchego retoma esta raigambre popular y la reelabora desde las premisas estéticas del arte posmoderno —principalmente, el pop— y los nuevos valores de la modernidad, precisamente cuando se instaura en España un régimen político democrático y emerge una sociedad pluralista, que precisaba de la constitución de una nueva identidad nacional simbólica. Desde esta premisa, la Tesis se desarrolla en cuatro bloques fundamentales:

1. Una contextualización del cine de Pedro Almodóvar en el vertiginoso y dramático proceso de cambio que vive la sociedad española de las décadas finales del siglo pasado. Un país inmerso en plena transición política, social, industrial y cultural, hacia un régimen político democrático, una arquitectura social moderna, una economía internacionalizada y una cultura incorporada al contexto artístico internacional. Se analizan los factores determinantes de un fenómeno como la “movida” madrileña, momento de eclosión de una risa y una fiesta renovadora, donde se forma y aparece la obra almodovariana.
2. Una aproximación a los orígenes biográficos del cineasta, un mundo de tradiciones rurales y campesinas, próximo todavía a las formas de la oralidad, el relato hablado, aprendido entre mujeres, y las manifestaciones populares de la comunidad, la familia y la fiesta. Desde ese punto de partida vital, que enlaza el universo tradicional con la celebración de la “movida” transicional, dibujamos un marco teórico de filiación bajtiniana que nos permite comprender el cine de Almodóvar como una manifestación del universo popular de la risa, que nace del carnaval, el chiste, el piropo y el insulto, el baile, el disfraz y la máscara, la celebración de lo corporal, la comida y la bebida, lo sexual y lo escatológico, rasgos que surgen de una experiencia primordial de la vida y están presentes en su cine.
3. Un análisis de una corriente subterránea que recorre toda la historia de nuestra cinematografía, y que enlaza con estos géneros de la risa popular hispana como la picaresca, el sainete y el esperpento. Una sutil línea que fue inaugurada por Luis Buñuel en *Filmófono* y en sus sainetes mexicanos, continuó en la obra de Edgar Neville en los cuarenta, encontró sus mejores ejemplos en las películas de Berlanga, Bardem, Azcona y Fernán-Gómez en los cincuenta y sesenta, y que quedaría abortada por la censura franquista. Almodóvar, que reivindica

a estos cineastas como sus maestros, ha retomado esta veta de nuestro cine y la ha reformulado en el cine de la democracia.

4. Finalmente, se estudia cómo el director manchego rescata, por un lado, ciertos tópicos de la iconografía popular hispana, como la religiosidad costumbrista, la imagen tradicional de la familia y la maternidad, y los arquetipos del folclore, como el flamenco, la cupletista o la tauromaquia, para reformularlos desde los valores de una sociedad abierta y democrática. Y, por otro, entronca también con los géneros de la literatura de la risa popular, como los gineceos y el universo femenino del celestinismo; el retrato de la marginalidad y la inocente obscenidad de la picaresca —y especialmente, la picaresca femenina—; el diálogo coloquial, trufado de casticismo, así como la corralidad, fragmentación y dispersión narrativa de los sainetes; el sentimentalismo paródico del folletín amoroso y familiar; y, por último, la estilización crítica y grotesca del esperpento, junto a su capacidad de unir comedia y tragedia. Todos estos géneros son reelaborados a la luz de la nueva sociedad moderna, un rescate del imaginario colectivo, las tradiciones y raíces hispanas, y su actualización al nuevo escenario simbólico nacional.

En conclusión, las características fundamentales del cine de Pedro Almodóvar, incluso aquellas que durante décadas se han asociado a la gramática de la denominada posmodernidad, derivan en realidad de estos géneros de la cultura popular hispana. Es en estas tradiciones netamente autóctonas donde debemos buscar sus referentes y sus raíces, entroncando así con el proyecto regeneracionista. Al mismo tiempo, el cineasta ofrece un imaginario simbólico renovado, propio de una sociedad moderna y plural, abierto a la constitución de nuevas subjetividades, basadas en la proyección del deseo y en el encuentro con el otro. En ese sentido, el cine almodovariano es densamente ético y político, un espacio de diálogo ficcional para una nueva sociedad, la que protagonizó el salto vertiginoso desde el mundo de las tradiciones hacia la compleja modernidad de una comunidad democrática.

CAROLINA-BEATRIZ NAYA FRANCO

**ALHAJAS ESPAÑOLAS Y EUROPEAS DE ÉPOCA MODERNA EN ARAGÓN:
EL JOYERO DE LA VIRGEN DEL PILAR**Septiembre de 2015 [Directoras: Dra. Carmen Morte García
y Dra. Ana Ágreda Pino (Universidad de Zaragoza)]*Miembros del tribunal:*Presidente: *Dr. José Manuel Cruz-Valdovinos (Universidad Complutense de Madrid)*Secretaria: *Dra. Cristina Giménez Navarro (Universidad de Zaragoza)*Vocal: *Dr. René Jesús Payo (Universidad de Burgos)*

El Joyero de la Virgen del Pilar de Zaragoza recibió ofrendas y alhajas desde finales de la Edad Media. Las fuentes documentales pilaristas revelan cómo los devotos de la Virgen le ofrecieron sus más preciados bienes, porque querían ganarse la sepultura en el suelo sagrado del Templo, agradecer su intercesión al concederles un favor, o sanarles de una enfermedad. Hasta comienzos del siglo XIX, el Joyero del Pilar fue sin duda una de las colecciones de joyería más completas de Europa, tanto por la internacionalidad de sus ofrendas como por la importancia de sus donantes durante la denominada Época Moderna (1500-1800).

Aunque a día de hoy el Joyero conserva todavía más de 500 alhajas, algunas vicisitudes históricas provocaron la dispersión de la colección; joyas de gran importancia histórico-artística que expresaban en su cuidada manufactura de oro, plata, esmaltes y gemas preciosas, la inmaterial devoción a la Virgen. En el transcurso de la tesis, hemos tratado de que todas estas ofrendas pervivan, para que puedan ser valoradas y reconocidas en su verdadero contexto antropológico y cultural.

El primer volumen de la tesis doctoral (capítulos 1-4), analiza tipologías, soportes, técnicas y donantes de cada época, a través de las fuentes documentales y las piezas conservadas, además de enmarcar en este contexto las alhajas más importantes que se conservan a día de hoy en el Museo Pilarista. El segundo volumen (capítulo 5), analiza las piezas pilaristas dispersas, para tratar de reconstruir el Joyero de la Virgen del Pilar cuando estaba en todo su esplendor. A este respecto, nos centramos en dos episodios: en primer lugar hemos documentado la naturaleza y origen de las alhajas que desaparecieron del ajuar de la Virgen durante la invasión francesa (1809-1811) (5.1), y en segundo, los 527 lotes de piezas que se subastaron públicamente en 1870, para sufragar la finalización de las obras del templo del Pilar que hoy visitamos (5.2).

En este segundo volumen también revisamos los testimonios y visitas al Joyero de viajeros y personalidades allegadas al Pilar, para acabar con las fuentes gráficas más antiguas conservadas y la actual exhibición del Museo Pilarista, que reabrió sus puertas en Marzo de 2015. Al final se añaden las conclusiones al estudio, un resumen visual de las principales piezas conservadas en Zaragoza y localizadas pero dispersas, y por último, un glosario de términos.

En el tercer volumen de la tesis doctoral, se transcribe toda la documentación a día de hoy localizada, relativa a las joyas de inventarios de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza, que se conserva en distintos archivos del territorio nacional. Además, ha resultado de gran importancia para el estudio, la documentación y bibliografía de las joyas pilaristas que hoy se encuentran tanto en la *Blythe House* como en el *Metalwork Department* del *Victoria & Albert Museum*. En el transcurso de la tesis naturalmente se insertan otras cuestiones variadas a partir de las fuentes documentales, a modo de “regestas”: noticias de actas capitulares, cartas, pliegos sueltos, protocolos y testamentarías, etc.

Nuestra principal aportación a la historia de la joyería, además del estudio o análisis de las piezas conservadas a día de hoy tanto en el Museo Pilarista como en el *Victoria & Albert Museum*, reside en compilar y transcribir toda la información inédita que aquí sale a la luz. La documentación y el estudio de todas las piezas que conformaron el Joyero, inmersas en su contexto cultural e histórico-artístico, supone sin lugar a dudas la revalorización de la joyería española y la autentificación y correcta interpretación de algunas alhajas renacentistas hoy dispersas en colecciones nacionales y europeas, que estaban erróneamente catalogadas, e incluso que se han considerado en las últimas décadas por la historiografía europea como historicismos.

ANA PUYOL LOSCERTALES

**EL PERIODO FORMATIVO DE MAN RAY. HISTORIA CULTURAL,
TÉCNICA E IDEOLOGÍA. BASES PARA SU CONCEPTO ESTÉTICO
Y CINEMATOGRAFICO**

Septiembre de 2015 [Directores: Dr. Agustín Sánchez Vidal
y Dra. Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dra. Ascensión Hernández Martínez (Universidad de Zaragoza)*
Vocales: *Carmelo Vega de la Rosa (Universidad de La Laguna)* y *Esther Almarcha
Núñez-Herrador (Universidad de Castilla la Mancha)*

La presente Tesis fue realizada partiendo de la investigación desarrollada en la Université Paris I, Panthéon-Sorbonne, dirigida por los doctores Patrick de Haas y Nicole Brenez, y en el CNAC Georges Pompidou, bajo tutela de Jean-Michel Bouhours o Alain Sayag, accediendo a los archivos del fondo documental, fotográfico, cinematográfico, y plástico de Man Ray y relacionado con él. Fue el punto de partida para trasladar nuestro foco de interés a los Estados Unidos. Man Ray era oriundo de Filadelfia, y vivió y creó en varios enclaves de la bullente Costa Este norteamericana. Cuando llegó a París, en una edad madura, la base

conceptual de su obra estaba ya configurada, y materializada en piezas claves para la lectura de su lenguaje artístico.

En consecuencia, aquí analizamos el periodo formativo del artista, que situamos entre su nacimiento en 1890, y su traslado a París, en 1921, dos hitos que acogen la confluencia de elementos constituyentes de su discurso: la historia cultural y biográfica, el contexto ideológico y filosófico, y las huellas de toda una revolución técnica, científica e industrial, acontecida en un área paradigmática. En su convergencia se sitúa el vórtice generador del pensamiento creativo de este autor.

La adopción de esta óptica como vector para valorar las realizaciones y la personalidad de Man Ray, se imponía con clamorosa necesidad para reubicarlo dentro de la Historia del Arte y del Cine, siendo nuestro principal objetivo. Habían de ser trascendidas restricciones que lo limitaban al campo de la fotografía, y su ámbito de acción tardó al París del Surrealismo más programático. Man Ray mantuvo latente su identidad original como pionero del Dadá, fenómeno que eclosionó en Nueva York, donde compartió su vida con la intelectual y anarquista belga Adon Lacroix, cuya huella en él es imponderable. Además, la actividad de Man Ray como pintor, editor, poeta, constructor de objetos, fotógrafo, o *directeur de mauvais movies*, eclosionó en Norteamérica, donde la utopía de lo posible se entrelazaba con el pragmatismo técnico.

Conclusiones

Historia cultural: La identidad de Man Ray surgió en 1912, fruto del afán de integración familiar en Norteamérica; la original, Emmanuel Radnitsky, enlaza con el periplo de sus padres, emigrantes llegados a América en la década de 1880, desde la convulsión reinante en el Imperio Ruso. Los elementos biográficos, o la literatura de autores como Dostoievski o Evreinov, marcaron la herencia cultural del artista y su pensamiento en torno al azar, al objeto, o al valor de la fotografía como *imagen óptica*.

La condición política del padre, insumiso y exiliado, pudo incidir en el proceso de ideologización de Man Ray, quien escapó al reclutamiento en la Primera Guerra Mundial. La huida paterna a América respondió a su condición cultural y religiosa perseguida ligada a sus orígenes judíos, que el artista reafirmó con su *bar mitzvah*, y plasmando su conocimiento de la doctrina, costumbres, y libros sagrados de la religión hebrea en su discurso artístico. La procedencia del padre definió las condiciones de su establecimiento en la Costa Este, destino de los inmigrantes del oriente europeo trabajando en el sector textil. Las piezas producidas por Man Ray, o su concepción del cine, acusaron la fragmentación y seriación proveniente del textil, y su familiaridad con el ámbito del maniquí, el uniforme, y la fábrica de las apariencias.

En paralelo al hacinamiento de inmigrantes en las fábricas de la costa, se consolidaron movimientos sociales de cariz anarquista a los que Man Ray fue afín, siendo parte activa desde el Ferrer Center, donde nada casualmente eclosionó su voluntad artística. Esto aporta a su primer periodo una idiosincrasia en la que

había que profundizar, pues concreta la valoración del artista en su vínculo con el primer Dadá.

Fundamentos políticos e ideológicos: Man Ray llegó al Ferrer Center en un doble impulso político y artístico indisociable.

La vertiente política enlazaba con su historia familiar, traducándose en un modelo de pensamiento que unió su individualismo con la voluntad de transformación social y vital. La vertiente artística fue reforzada por artistas, anarquistas como Georges Bellows o Robert Henri, dejando un poso en su pensamiento, patente en el cuestionamiento permanente, la negación de una realidad unívoca, el rechazo hacia la mimesis, y el abrazo al anarquismo individualista. El posicionamiento de Man Ray en torno a las artes, nació durante su temprana experiencia en el centro, cuya *alma mater*, Emma Goldman, clamaba contra los *ismos*, y por la simbiosis entre arte y vida. Se reafirma así la fuerte influencia de las bases filosóficas y literarias adquiridas en su juventud, sustentadas en las teorías de Stirner, Kropotkin, Whitman, Thoreau, o Adolf Wolff, prolongándose en su interés por la exaltación de la libertad y la potencia del deseo enarbolada por el Marqués de Sade, nexo entre pensamiento, arte, e ideología.

El Ferrer Center fue epicentro de toda una crítica en torno a la máquina y la técnica, que enlazaba con la situación socioeconómica familiar del artista. En contraste con la amenaza de la mecanización, las teorías fluentes en el centro, ejemplificadas en Kropotkin, la reconducían hacia una visión positiva y creativa, garante de libertad e integración con el hombre. Este razonamiento halló su correlato en el Dadá neoyorkino, que rompió los límites de la máquina. La liberación del caudal de lo posible dentro del universo objetual y técnico, como trasuntos del arte, ligaba en lo social con la superación de la realidad dada, para construir otras. Man Ray, desde su conexión con el pragmatismo americano, y con el ejercicio de utopía como desencadenamiento de potencialidades, proveniente de su cultura e ideología, ostentó un papel básico que era prioritario definir, al personificar esa tendencia dentro del Dadá.

Man Ray participó en la colonia artística creada por anarquistas en Ridgefield, cuyo objetivo era pergeñar nuevos marcos, conectados con la naturaleza y autogestionados. Una detonación de alternativas generadoras de propuestas, vinculada con la meta del Dadá en su regeneración de las ideas, y en la construcción de realidades-otras tanto en la estética y la cultura como en la realidad social o política. Éste era el verdadero sentido de la destrucción, de la *tabula rasa*. Man Ray secundó esta práctica de signo libertario, y fue en este contexto donde su teoría de las artes progresó, contra el arte representativo, y favoreciendo el tratamiento del soporte como lugar donde gestar realidades alternativas.

En su ejercicio de utopía, Man Ray aunó razón y poesía, pragmatismo y deseo, ideal social y práctica creativa, hacia la asunción de un individuo nuevo que, en su caso, respondía a su historia familiar, a su ideología, a la realidad de un país tecnificado, y que incidió en su plástica y en su cine. En ello fueron cruciales algunos autores responsables de utopías, proyectadas o imaginarias, militantes políticos, y la literatura pseudo-científica y de anticipación, creadores

de universos poéticos y lingüísticos como Alfred Jarry o Raymond Roussel, cuya influencia se ha revelado de primer orden.

Técnica y máquina: Man Ray gestó un lenguaje que exponía la inserción de la máquina en la vida, en el imaginario, configurando una estética nueva, e integrándola en el proceso artístico. Llegó a erigir a la máquina como trasunto de la creación, manifiesto con especial contundencia en la cámara de cine. Bajo esta ecuación, el hombre recupera el dominio de su entorno y el estatuto de creador, parodia divina en su función generadora, superando así a la máquina.

Las obras de Man Ray y las del primer Dadá, son reflexiones filosóficas, productos conceptuales donde contenido y diseño, llenos de sarcasmo e ingenio, añaden identidad a esa operación de crítica de su estar en el mundo, yendo más allá de la *re-presentación*, para erigir la producción de universos regidos por distintas leyes como actividad máxima. Con esta dinámica enlazan con la construcción poética de la realidad más allá de la lógica, donde el hombre recupera su lugar, tras ser desplazado, modificado y fragmentado por las técnicas. Este proceso, privativo del universo artístico, se materializó en la gestación de *machines célibataires*. Liberada la máquina, *fille née sans mère*, de su servidumbre utilitaria y productiva, en los dominios infinitos del azar, liberado el hombre esclavizado a ella. Así, la fragmentación connatural al fin productivo de la cadena de montaje, se abrió a una finalidad imaginativa con el *assemblage*, el *collage*, o el montaje fílmico. El Dadá entendió esta sugestiva proposición, y Man Ray —único americano en el núcleo duro neoyorkino—, tuvo un rol primordial en la conceptualización de esta tendencia.

Bases estéticas: Man Ray operó en el campo de la plástica como sucesión lógica y progresiva de su exploración intelectual de la relación entre el arte y la vida, el cuestionamiento de la mimesis y el estudio del alcance del fenómeno de la visión.

En 1913, se alejó de los presupuestos naturalistas, y se orientó hacia un arte plenamente conceptual. Hizo de la realidad ingrediente de sus obras, trascendiendo las propuestas cubistas al incluir el devenir de la realidad circundante, dinámica, como parte de la pieza. Avanzó incluyendo objetos que, acorde al entorno tecnificado y a su proyecto de simbiosis entre arte y técnica, eran de naturaleza industrial, un producto *afuncional* de la máquina. Esa conexión con la vida también se amplió con referencias a fenómenos científicos como el electromagnetismo, la cuarta dimensión, el desarrollo de la óptica, o los estudios de análisis del movimiento, fusionados con los materiales propiamente artísticos. Por esta razón, la literatura pseudocientífica y de anticipación, encontraron gran eco en las piezas de Man Ray. Su producción es indisoluble de los contenidos literarios que le sirvieron de armazón filosófico y crítico, autores americanos, y europeos más progresivos, que conoció en 1914 vía Adon Lacroix.

La incorporación de mecanismos derivó en la producción artística mediante máquinas, desde el aerógrafo hasta los dispositivos de fotografía o cine, que superó al prescindir de ellos, incluso. Con la *rayografía*, Man Ray gestó *imágenes ópticas* sin intermediarios, el objeto imprime su presencia mediante el haz de luz, acto del pensamiento. Son *imágenes potenciales*, huellas de presencias, universos posibles.

En la galería de Alfred Stieglitz, Man Ray enriqueció su discurso filosófico en torno de la fotografía y la imagen, siendo referentes para él autores como Benjamin de Casseres, Marius de Zayas o Alvin Langdon Coburn, que también encontraron un inefable eco en el Dadá. El automatismo de la imagen producida por la cámara, su estatus no decorativo, y la naturaleza mental de sus realizaciones, en un país donde el predicamento de la máquina y de la técnica era imperativo, supusieron un pilar para el precoz cuestionamiento de las artes en Man Ray. La fotografía fortaleció su revolucionaria visión del objeto, como materialización en imagen de esos universos alternativos liberados, que su autor propuso ante la crisis del mundo, ante la crisis de los objetos, reflexión candente en las vanguardias históricas que él solventó con precisión.

Man Ray se insertó en la estela de inventores de máquinas maravillosas, ámbitos de lo posible, ideas hechas materia como retratos de la mente. Fusionaba lo literario, científico y artístico, impulsando a los conceptos a descender a la superficie, para hacer de ellos posibilidades factibles, y aportándoles estatuto de realidad mediante su huella en el soporte, o su manifestación cinematográfica.

Cine y concepto: El cine supuso para Man Ray un avance hacia la gestación de imágenes por medios mecánicos, cuyo fin era crear poesía. Por ello incluye en sus películas piezas artísticas de su universo proyectadas en continuidad, hechas eternas, reafirmando su filmografía como obra de arte global, que integra incluso técnicas fotográficas para tratar la película, en una contaminación interdisciplinar de medios que impulsa su teoría artística. Para Man Ray, el cine era un medio para investigar el estatuto de la visión, según una estética del concepto que utilizaba la materialización en forma de *imagen óptica* como esencia de un proceso intelectual.

Sus filmes acogen sus referentes literarios, culturales, ideológicos, junto a la asociación de elementos dispares de Lautréamont, los juegos del lenguaje de Jarry o Roussel, el juego técnico de Villiers de l'Isle-Adam, y las estructuras del relato sadiano. Se libera así la esencia poética en la manifestación de un pensamiento enlazado con el ámbito de lo posible. En última instancia, su cine construye un espacio intelectual, sede de nuevos universos en forma de utopías, pobladas por *imágenes ópticas* que atentan contra la vacuidad representativa e imitativa. El cine actúa como *locus* donde la utopía se torna realidad por medio de la técnica; mediante ésta, Man Ray propuso la utopía como posibilidad autónoma e independiente, pero eludiendo la dependencia con lo real.

El artista llegó a este género en Estados Unidos, en conjunción con Duchamp, como dispositivo para investigar la naturaleza óptica, no-retiniana de las imágenes, la cuarta dimensión, y la maquinaria del deseo como lenguaje, prolongando su actividad en París. También en el área de la cinematografía, Man Ray se erigió como creador máximo que supo traducir las líneas de acción del primer Dadá.

El predicamento de Man Ray ha de medirse desde su reveladora etapa formativa americana. En ella se localizan los engranajes que otorgan sentido a un autor para el que se imponía una revisión partiendo de la trascendencia que el universo de las ideas —ideología y pensamiento— ostentan en su fusión con el ámbito creativo, para construir el armazón conceptual que fundamentó su producción.

JOSÉ JAVIER RAMOS

¿UNA AUTOPSIA AL ARTE SONORO? ANÁLISIS DE SU TEORÍA Y CRÍTICA

Febrero de 2016 [Director: Dr. Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dr. Miguel Molina Alarcón (Universidad Politécnica de Valencia)*

Secretario: *Dra. Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza)*

Vocales: *Dr. Javier Ariza Pomareta (Universidad de Castilla-La Mancha)*

El propósito de formular este estudio alrededor de una pregunta, una bastante controversial, pretende encontrar tierra firme hacia la consolidación de los procesos intelectuales que dieron origen e impulsaron al arte sonoro. La historia y la teoría del arte jugaron un importante papel como protagonistas principales de esta primera catalogación y valoración crítica del entorno cultural que le permitió al arte sonoro darse un lugar en el siglo XX. La definición de este como disciplina artística ha sido tratada brevemente por algunos de sus artistas y creadores más relevantes pero nunca de una manera directa más allá de su componente científico, desde en su experiencia estética y acto creativo.

En una primera parte se ofrece un acercamiento historiográfico a esos primeros años y momentos que rodearon al arte sonoro buscando que el lector se familiarice con los eventos cronológicos que, en su etapa más relevante, estuvieron ligados a las vanguardias del siglo XX y al período concreto de la consolidación de las llamadas *interdisciplinas* en los años 1950's. El conocimiento técnico que se ofrece alrededor del sonido, aunque es básico, plantea transmitir al lector información que le será de útil para diferenciar los diferentes estilos y tendencias. Entre tanto, a medida que se avanza en el documento, la crítica aflorará como instrumento para describir y comparar diferentes posturas que se han establecido dentro del arte sonoro. Los principales compositores y mentores serán debatidos en sus postulados más elocuentes para poder ofrecer, con el pasar de los capítulos, una visión panorámica sobre los hitos, la cronología y la relación del arte sonoro con otras disciplinas artísticas.

En uno de sus apartes, *¿Una autopsia al arte sonoro?* explora el porqué del desinterés de galeristas y coleccionistas de arte en esta disciplina artística buscando en últimas que el lector se cuestione sobre su manifestación artística como un evento casi académico que poco se relaciona con las dinámicas de valoración del arte social, cultural y de mercado que lo hacen tomar distancia frente a las llamadas *industrias creativas y culturales*.

La cronología dentro de este estudio permite intimar con los paradigmas que reinan sobre el arte sonoro cuando este se relaciona con la mayoría de sus oyentes. Al mismo tiempo, atada a dicha cronología, se ofrecen las principales nociones técnicas necesarias para la comprensión de sus características más relevantes.

También, se pretende evidenciar que es posible partir de una reconstrucción de la *intención artística* para llegar a la recreación de una *experiencia estética*, muy

necesaria para el sonido como medio. Así, aunque no se realicen descripciones suficientemente extensas sobre *la experiencia estética sonora*, eje central de la materialización del arte sonoro, se espera que la reconstrucción de sus intenciones y valores puedan dar cuenta de su carácter emotivo y de su relación con el oyente. Esta simbiosis se propone como punto de confluencia clave para entender cómo el mensaje del arte sonoro se relaciona con sus oyentes, y cómo su *medio* (el objeto sonoro) puede ser analizado más allá de los decibeles y de las ondas sonoras.

Desarrollo de la investigación

Se utiliza lo ya escrito sobre el arte sonoro no como un camino para entender el proceso de composición de piezas sonoras sino para utilizar a estas como herramienta investigativa, como las pruebas forenses que evidenciarán o no el deceso del arte sonoro. Para llevar a cabo esta auscultación se analiza el cuerpo del delito, el *objeto sonoro*. Es solo a través de él que será posible contener y responder a los posibles ataques que vendrán después de que se decreta la muerte de una disciplina artística, así sea como una hipótesis. Utilizaremos los registros *realizados por el hombre* como algo que nos ayudará a investigar la conducta humana en vez de inclinarnos por investigar los registros sonoros en *sí mismos* para entender al Sonido, como lo haría un curador.

Nos ubicamos del lado de los coleccionistas y académicos para intentar delimitar la contribución del arte sonoro al mundo del arte, buscando también solidarizarnos con el oyente desprevenido que después de 100 años sigue visitando museos y galerías para escuchar una y otra vez piezas de arte sonoro que se ponen de pie para ser ignoradas e incomprendidas. El ataque que se le hace al arte sonoro a lo largo de esta primera investigación nace de un profundo aprecio, interés y fascinación por este, solo desde la emotividad que justifica el gusto por él será posible comprender la abismal indiferencia que lo afecta y que lo segrega al nivel de un accidente musical.

Para no proponer al autor de esta tesis como una autoridad por encima de los textos y trabajos que se han escritos a lo largo de 100 años de arte sonoro, la relación con la teoría se plantea desde ideas ya consolidadas al rededor de la crítica del arte. Esta mirada utilizará las voces de críticos de los años 1950's 1960's y 1970's que como: Clement Greenberg, Harold Rosenberg o Jorge Romero Brest, siempre buscaron en el arte una explicación general a los fenómenos sociales que afectaban el entorno. Nos valdremos de la personificación de nuestra hipótesis en la obra de estos tres críticos para describir y valorar la sensibilidad natural del oyente que, como un subproducto de su cultura material, puede ayudarnos a tomarle el pulso al arte sonoro.

Nuestra hipótesis intentará evidenciar cómo el arte sonoro no ha podido engranarse con los procesos intelectuales que se derivan de otras disciplinas artísticas debido a su condición *aún* científica los cuales insisten en analizar los fenómenos naturales que lo llevan a ser descartado por una mentalidad positivista que cierra cualquier camino para que este pueda retroalimentarse, madurar y explicarse a sí mismo. En otras palabras, controvertiremos su incapacidad para

convertir la manera en la que su pasado y presente lo han consolidado como un hecho científico y sintético.

La elaboración de un catálogo sonoro o de una crítica directa a las obras sonoras no se plantea como objetivo, ya que desviaría los esfuerzos por conocer el núcleo conceptual que incitó al arte sonoro a separarse de disciplinas artísticas ya existentes provocando una lucha inédita por un espacio vital donde pudiera capitalizar sus propios métodos de exhibición, evaluación, curaduría y colección.

Aportes

Habiendo concluido en este estudio que la riqueza del arte sonoro se encuentra en la evidente relación que este establece con el espacio y no necesariamente en la experiencia que su sonido ofrece en sí mismo; se acepta ampliamente que su carga emotiva ve potencializada gracias a su capacidad para capturar pequeños detalles convirtiéndola en una de sus grandes cualidades artísticas. Esta ventaja, nos enfrenta con un ejercicio de lectura que, utilizando al sonido, nos permite acortar el recorrido entre la intención y la experiencia cuando nos referimos a un objeto de arte. No existe un elemento más poderoso para la conexión emocional que una experiencia estética inteligentemente guiada por la nostalgia.

Llegado este punto, las más de 150.000 palabras escritas en esta tesis doctoral alrededor de la vigencia o no del arte sonoro, nos animan a resumir en una frase esta exploración que convocó al sonido, a las artes y a la crítica: el arte sonoro es capaz de moldear el tiempo ejerciendo su poder sobre el pasado y el futuro gracias a su dominio sobre la ansiedad y la nostalgia; aunque por otro lado, puede también alterar la condición del espacio gracias a la condensación de este en un medio portátil y universal como es el sonido.

El arte sonoro debe ser capaz de condensar al tiempo y al espacio en una misma experiencia alrededor de un propósito casi metafísico que es necesario y oportuno para el arte de hoy, uno que nos permitirá navegar en ellos utilizando nuestros sentidos y nuestra imaginación en un mismo instante estético.

DELIA SAGASTE ABADÍA

**ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LAS COLECCIONES DE ARTE DE
ASIA ORIENTAL EN LOS MUSEOS PÚBLICOS ESPAÑOLES (1771-1948)**

Enero de 2016 [Directoras: Dra. Elena Barlés Báguena
y Dra. Concha Lomba Serrano (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

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

Secretaria: *Dra. Pilar Cabañas Moreno (Universidad Complutense de Madrid)*

Vocal: *Dr. Miguel Beltrán Lloris (Museo de Zaragoza)*

Esta tesis doctoral, para cuya realización nos fue concedida en 2005 una Beca de Investigación Predoctoral del Gobierno de Aragón, tiene por objeto reconstruir la historia de las colecciones de objetos de Asia Oriental originadas en el Real Gabinete de Historia Natural (R.G.H.N.) de Carlos III y que hoy se encuentran en distintos museos de titularidad estatal. Aunque el germen de las colecciones se inició en 1771 en el R.G.H.N., estas se integraron en 1867 en el Museo Arqueológico Nacional, donde se incrementaron en las décadas siguientes. Después de la Guerra Civil, los fondos se distribuyeron entre dos centros donde se conservan en la actualidad: el Museo Nacional de Artes Decorativas y el Museo Nacional de Antropología.

La historia de estas colecciones tan sólo se había abordado de forma parcial y fragmentada por la historiografía y, dado su carácter inédito e interés, tanto desde el punto de vista de la museología como de los estudios de arte asiático, nos planteamos la resolución de cuatro objetivos principales: El primero de ellos fue reconstruir la historia de la adquisición e incremento de estas colecciones asiáticas entre 1771 y 1948, ofreciendo un relato ordenado y exacto para identificar la procedencia y la naturaleza de los objetos, así como los principales agentes implicados en el proceso. El segundo objetivo era entender el contexto del gusto artístico y la práctica coleccionista —pública y privada— de España, atendiendo a las claves museísticas, culturales e históricas de las sucesivas etapas del estudio. En tercer lugar, se ha atendido al discurso generado en torno a los objetos asiático-orientales presentes en las exposiciones permanentes de estos museos, en las que estos exóticos bienes culturales servían como referencia de la cultura asiática a ojos de los visitantes. En cuarto lugar, buscábamos subrayar el rol de estos fondos asiáticos en el seno de sus museos, de los que hemos ofrecido una visión general.

Nuestra metodología de trabajo ha seguido cuatro fases: en primer lugar, la búsqueda, lectura y estudio de la bibliografía relativa al tema; la localización, transcripción y análisis de la documentación; las tareas propias del trabajo de campo, que nos han permitido conocer la realidad de los museos analizados. Posteriormente, hemos redactado nuestra tesis doctoral, estructurándola en los capítulos que exponemos a continuación:

Un primer capítulo, dedicado a la *Introducción*, en la que se presenta nuestro trabajo, justificándolo y señalando los límites del mismo, así como los objetivos perseguidos y la metodología y la sistematización del mismo. Dedicamos el segundo capítulo al *Estado de la cuestión y comentario de las fuentes*. En él hemos recogido de manera cronológica las publicaciones en que las que otros autores habían abordado previamente las colecciones de nuestro estudio, con el fin de determinar sus contribuciones y fijar nuestro punto de partida. En este mismo capítulo hemos analizado la documentación localizada, los archivos en los que se ubica y, en fin, sus peculiaridades como fondos documentales museísticos. El tercer capítulo se titula *Las colecciones asiáticas del Real Gabinete de Historia Natural de Madrid (1771-1815)*. Se distinguen dos etapas fundamentales: una primera etapa de origen y configuración, en torno a la figura de Pedro Franco Dávila (1711-1786), primer director del R.G.H.N. hasta su fallecimiento, en 1786. El segundo apartado abarca la evolución de las colecciones de arte asiáticas desde esta fecha hasta 1815, cuando cambia la denominación del centro y su programa. Hemos de destacar en esta etapa germinal la importancia de Dávila en el origen y configuración de los fondos de arte de Asia Oriental del R.G.H.N. La fuente definitiva para entender este periodo es el *Catalogue systématique et raisonné des curiosités de la nature et de l'art, qui composent le cabinet de M. Davila (1767)* y que recogía todo el contenido del gabinete de curiosidades que Dávila había reunido en París. En este sentido, hemos señalado su contribución a la génesis de nuestros museos públicos, así como su decisiva intervención en el establecimiento de unos criterios muy claros para la recolección de objetos asiáticos. Hemos datado la fecha de 1776 como el punto de arranque de recepción en el R.G.H.N. de “curiosidades del arte” chinas llegadas por vía diplomática y procedentes de Manila a través de la Real Compañía de Filipinas. Entre aquella fecha y 1794, hemos cuantificado en 787 el total de artículos asiáticos que ingresaron en el museo madrileño. Además, en este apartado se analiza la secuencia completa de la adquisición en Asia de estos objetos, introduciendo a dos personajes clave en esta cadena de adquisiciones y comercio transoceánico: Juan de Cuéllar (*ca.* 1739-1801), botánico de la Real Compañía de Filipinas en Manila y el marino ilustrado Manuel de Agote y Bonechea (1755-1803), comisionado de la Compañía en Cantón, a quien consideramos el eslabón clave de esta cadena de compras, como “conseguidor” de estos objetos. En cuanto a la tipología de objetos asiáticos que ingresaron en el R.G.H.N., constituyen una muestra muy representativa de la producción de “arte chino de exportación” del reinado de Qianlong, objetos surgidos en el contexto pre-industrial y comercial del *Canton System*, muy distintos a los realizados para el mercado doméstico chino. Se caracterizaban por su carácter seriado, la asimilación de criterios estéticos y convenciones formales europeas o la hibridación de modelos de ambas culturas; rasgos que poseen muchos de los objetos que llegaron al R.G.H.N. Destacan las “pinturas de exportación” en distintos formatos, indumentaria, instrumentos musicales, bronces, objetos con filigrana de plata, tallas en distintos materiales, figuras antropomorfas representando tipos chinos, así como algunos modelos o maquetas de edificios, barcos y torres/pagoda, especialmente marfil. Además de ser valorados por sus valores decorativos, estos objetos eran

una fuente de información acerca de las costumbres y creencias de las culturas asiáticas. El cuarto capítulo está dedicado a *Las colecciones asiáticas en el Museo de Ciencias Naturales. Desde su creación (1815) hasta el fin de su sección etnográfica (1867)*. Es una etapa que coincide con la transición del modelo de los gabinetes ilustrados al de los primeros museos etnográficos, que incluían artefactos de otras culturas dentro de un discurso colonial que justificaba su hegemonía política y comercial. Se analiza la exhibición permanente de la denominada *Sala de las Alhajas* (h. 1844), la primera exhibición de tipo etnográfico en España. Asimismo, se aborda la disolución, como parte de un amplio programa cultural del periodo isabelino, de esta sección etnográfica. Se encargó su primera catalogación científica por el Oficial de Museos Florencio Janer y Graells (1831-1877), que incluía los objetos asiáticos. Su catálogo es una fuente clave para constatar el estado en el que se encontraban las colecciones o qué cantidad de objetos pasaron al nuevo Museo Arqueológico Nacional en 1867. En el capítulo quinto, abordamos *Las colecciones asiáticas del Museo Arqueológico Nacional*, reconstruimos la historia de la colección de Asia Oriental de dicho museo entre 1868 y 1936, en paralelo a la de su sección Cuarta o Etnográfica. Hemos clarificado la presencia de objetos asiáticos entre las colecciones fundacionales del nuevo museo, procedentes del Museo Nacional de Ciencias Naturales, pero también del Museo de Antigüedades de la Biblioteca Nacional, antigua Real Biblioteca. A continuación, se analiza el incremento de los fondos asiáticos de la Sección Cuarta o Etnográfica entre esta fecha fundacional de 1867 hasta década de los años veinte, que se produjo en el contexto del orientalismo *fin-de-siècle* en Europa, con un destacado papel de los museos en el coleccionismo etnográfico. Fue un fenómeno favorecido por las nuevas vías y espacios de conocimiento, de comercialización y de contemplación de objetos asiáticos, como las exposiciones universales. A modo de epílogo, dedicamos un sexto capítulo a *La disolución de la Sección Etnográfica del M.A.N. tras la Guerra Civil*. Sus colecciones se dispersaron entre varios centros y los fondos asiáticos se repartieron entre el Museo Nacional de Artes Decorativas y el Museo Nacional de Antropología. Analizamos las circunstancias de esta reordenación y realizamos una aproximación al desarrollo de las colecciones asiáticas hasta el momento presente. En el séptimo capítulo de nuestra tesis ofrecemos las *Conclusiones* extraídas tras la realización de nuestro estudio. Finalmente, reunimos la Bibliografía utilizada y concluimos con un bloque de tres *Anexos*, en los que hemos recogido todas las referencias documentales consultadas a lo largo de nuestro estudio, así como transcrito una selección de los documentos originales e inéditos más relevantes. Asimismo, detallamos el total de los fondos asiáticos que ingresaron en el Real Gabinete a finales del siglo XVIII y ofrecemos la relación de los artículos que hemos conseguido localizar en museos actuales.

En definitiva, es cierto que la apropiación cultural de lo asiático ha tenido una menor carga histórica y simbólica que el coleccionismo americano en la construcción de los museos nacionales españoles. Sin embargo, hemos podido constatar en el desarrollo de estos museos una preocupación por construir —a través de estos objetos— un discurso global sobre Asia y, específicamente, sobre China y su cultura artística. A lo largo de este estudio insistimos en el carácter sincrético de

estos objetos asiáticos como producto de un momento de encuentro estético, comercial y cultural; eran y son “objetos frontera”, fueron vehículo de comunicación entre dos mundos y tuvieron la capacidad de despertar imágenes y valores diferentes en sus sucesivos museos de acogida. Museos en los que vivieron, realmente, una “vida social” pública. Pese a que habían sido concebidos para un consumidor occidental, fueron la única imagen del arte asiático en nuestros museos y se aceptaron como canon de la tradición artística asiática. Su consumo y coleccionismo a finales del siglo XVIII y buena parte del XIX fue un fenómeno internacional, encontrando paralelos en otras colecciones contemporáneas.

CARLOTA SANTABÁRBARA MORERA

**CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.
HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA**

Enero de 2016 [Directora: Dra. Ascensión Hernández Martínez
(Universidad de Zaragoza)]
Doctorado con mención europea

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dr. Claudio Varagnoli (Università degli Studi Chieti-Pescara. Italia)*

Secretario: *Dra. María Pilar Biel Ibáñez (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dra. Beatriz Mugayar Kühl (Universidade de São Paulo. Brasil)*

La presente tesis doctoral, realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, tiene como objetivo analizar lo sucedido en el campo de la restauración del arte contemporáneo desde 1960 hasta 2014, con la finalidad de contrastar la teoría y la praxis, y comprobar la validez de la teoría tradicional de la restauración en este campo, para así reconstruir este proceso histórico en toda su complejidad. La perspectiva de la tesis se sitúa desde la historia del arte, como instrumento metodológico para poner en conexión la teoría del arte contemporáneo, la estética, la teoría y la praxis de la restauración. Esta tesis se enmarca en el área disciplinar de teoría e historia de la restauración del patrimonio cultural, una línea de creciente relevancia en el ámbito de la historia del arte en las últimas décadas. Se trata de un tema inédito, puesto que ha sido una materia afrontada hasta la fecha desde un punto de vista técnico y material, desde las bellas artes, pero nunca desde una perspectiva histórica, con la metodología propia de la disciplina de la historia del arte, con la intención de analizar una evolución del pensamiento en la teoría de la restauración, sintetizando en un mismo análisis de manera global el panorama internacional del último medio siglo.

La metodología utilizada ha sido el análisis bibliográfico para así poner en valor las aportaciones de investigadores y profesionales de la materia en congresos

internacionales y publicaciones de gran relevancia. Este análisis se completa con una parte práctica: el estudio de una serie de casos, con el objetivo de confrontar teoría y praxis.

La estructura de la tesis presenta tres bloques temáticos muy diferenciados. En primer lugar se realizó el análisis histórico de la evolución del pensamiento contemporáneo respecto a la teoría de la restauración. En este apartado se pudo observar cómo a lo largo de los últimos cincuenta años se han desarrollado numerosas reflexiones de manera diseminada en artículos y congresos internacionales cuestionando la validez de los principios de la restauración crítica planteados por el teórico italiano Cesare Brandi (1906-1986), en relación a las nuevas manifestaciones artísticas desarrolladas en la actualidad. Se trata de un proceso de reflexión metodológica y teórica de gran complejidad, donde surgen personalidades del ámbito de la restauración y la conservación que plantean nuevas líneas de pensamiento. Resulta muy interesante analizar cómo estas aportaciones se desarrollan en los diferentes países de manera muy diferente. Así, el inicio del debate se origina en Alemania, en concreto en el *Restaurierungszentrum Düsseldorf* (Centro de Restauración de Düsseldorf), de la mano del historiador y restaurador Heinz Althöfer (1925, Niederaden), motivado por su conocimiento y cercanía del que fuera su profesor, Cesare Brandi en el *Istituto Centrale per il Restauro*, y por otro lado por su experiencia profesional que le llevó a enfrentarse a la problemática que encerraba la restauración de la pintura neoexpresionista alemana. A partir de estas circunstancias, Althöfer comenzó en 1960 a reflexionar a nivel teórico sobre estas nuevas manifestaciones proponiendo un cambio metodológico y trasladando posteriormente el debate al ámbito internacional. En la década de los ochenta, el debate teórico se extiende desde Alemania hasta el mundo anglosajón, para poco después tomar mayor importancia a finales de dicha década en Italia, motivados por la búsqueda de respuestas ético-filosóficas a una problemática ya existente y latente en este ámbito profesional. Es en la década de los noventa cuando Italia adquirió un gran protagonismo en el panorama europeo, realizando sobre todo el planteamiento de los problemas que presentaba la restauración del arte contemporáneo desde el ámbito museístico y universitario, como fruto de una tradición histórica caracterizada por la reflexión teórica, desde Camilo Boito (1836-1914). Pero fue ya en los primeros años del siglo XXI cuando el debate se reanudó liderado desde Holanda y dirigido por la red internacional INCCA (*International network for the conservation of contemporary art*) y el ICN (*Netherlands Institute for Cultural Heritage*), aunque se extendió a todo el ámbito europeo y a los principales museos de EEUU, como el MOMA de Nueva York o la Fundación Getty de Los Angeles. El segundo bloque temático de la tesis presenta el análisis de la teoría de la restauración del arte contemporáneo diferenciándose claramente tres líneas de pensamiento: en primer lugar la desarrollada en Alemania, en segundo lugar, en Italia, cuyas reflexiones están enraizadas en el pensamiento de Cesare Brandi, y por último el pensamiento centroeuropeo, fundamentalmente holandés, con el desarrollo de un modelo de toma de decisiones, planteado desde el *Netherlands Institute for Cultural Heritage* (ICN),

dentro de la red de colaboración e intercambio de pensamiento del *International Network for the Conservation of Contemporary Art* (INCCA). Podemos afirmar que, a pesar de que no se puede hablar de una teoría de la restauración del arte contemporáneo unitaria, a lo largo de las últimas décadas han surgido conceptos comunes en casi todas las líneas de pensamiento. Ya desde las primeras aportaciones teóricas de Heinz Althöfer, donde se manifestó la necesidad de preservar la intención del artista, conociéndola a través de las entrevistas a los artistas y la documentación exhaustiva de la obra, se subraya la importancia a nivel simbólico de los materiales y del mensaje que se quería preservar para mantener viva la obra de arte. En este sentido es importante ver cómo todos los teóricos otorgan un gran valor a la documentación, considerándola que ésta completa el valor de autenticidad y es depositaria de la historia de la obra. Sin embargo, no existe el mismo consenso respecto a los procesos de sustitución y repetibilidad de las obras en relación al valor otorgado a la materia constitutiva de la obra de arte. Por un lado, los italianos se sienten más ligados al concepto brandiano de valor histórico del material, mientras que en el ámbito germano y anglosajón se acepta la sustitución y la renovación de la materia por encima del valor histórico. En líneas generales se percibe una visión unitaria en cuanto al compromiso que hay que realizar entre la imagen, la historia y el mensaje conceptual de la obra. El último bloque temático de la tesis abarca el análisis de la praxis de la restauración del arte contemporáneo, donde se realiza la crítica y confrontación teórico-práctica a través de sesenta y ocho casos prácticos de restauraciones realizadas en instituciones museísticas de gran prestigio internacional y que han sido expuestos en congresos internacionales, hecho que avala su importancia y validez dentro del panorama artístico contemporáneo.

Para finalizar la investigación, se han realizado varias entrevistas videográficas a teóricos de la restauración del arte contemporáneo, pudiendo así obtener una información de primera mano, muy valiosa para esta investigación, que se ofrece asimismo como documento histórico para futuros investigadores. En suma, esta tesis, tal y como refleja su título, presenta tres bloques temáticos diferenciados pero estrechamente relacionados entre sí: la historia, la teoría y la práctica en el ámbito de la restauración del arte contemporáneo. Desde esta triple perspectiva, se han confrontado los criterios con la praxis. Entre las conclusiones a las que he llegado con esta tesis, cabe destacar que:

- Se ha puesto en valor a diferentes teóricos y pensadores del ámbito internacional que permanecían prácticamente en el anonimato y que merecen investigaciones más exhaustivas, por lo que esta tesis abre nuevas líneas de investigación.
- En relación a la teoría de la restauración de Cesare Brandi se ha verificado que se trata de una línea de pensamiento metodológica y crítica que permite su adaptación a los cambios producidos en el arte actual.
- Se ha constatado la existencia de diferentes líneas teóricas: una alemana, más proclive a la recuperación del pensamiento de Alois Riegl que

plantea la recuperación del *Kunstwollen*, otra italiana, entroncada en la tradición brandiana, y la anglosajona centrada en la recuperación de la intención artística y el mensaje conceptual.

- En relación a la praxis, se ha observado cómo en este caso, la práctica ha ido por delante de la teoría y no ha sido sino años después cuando se ha visto la necesidad de reflexionar sobre el contexto profesional desde una perspectiva ontológica.

MÁXIMO MANUEL SAZ MARTÍN

ICONOGRAFÍA MUSICAL EN EL ARTE MUDÉJAR DE LA CORONA DE ARAGÓN

Febrero de 2016 [Director: Dr. Pedro Luis Hernando Sebastián
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal

Presidente: *Dr. Gonzalo Máximo Borrás Gualis* (Universidad de Zaragoza)
Secretario: *Dra. María Rosario Álvarez Martínez* (Universidad de La Laguna)
Vocal: *Dr. Joaquín Tomás Cánovas Belchi* (Universidad de Murcia)

El propósito esencial de esta tesis se ha encaminado a profundizar en la iconografía musical reflejada en los programas pictóricos de diversas obras conservadas en el ámbito de la Corona de Aragón y ligadas al arte mudéjar o, cuanto menos, vinculadas a su técnica o a su estética. El principal soporte material donde hemos contemplado esta temática es el de las techumbres policromadas, tan representativas de este singular fenómeno artístico, social y cultural. No obstante, pese a esta primacía absoluta de la madera como soporte de representaciones figuradas, no hemos podido obviar otros soportes, también significativos y relacionados con este estilo artístico, como lo fue la cerámica.

Las obras iconográficas estudiadas pertenecen, por un lado, a un ámbito geográfico, histórico y cultural determinado: la Corona de Aragón, y, por otro, a un ámbito cronológico que abarca desde el siglo XII al XV. No es necesario aclarar que, en un conjunto tan amplio, la vinculación técnica o estética entre las distintas obras compendiadas no ha presentado el mismo grado de intensidad. No obstante, todas ellas aportarán luz al propósito de entender la significación y el papel del elemento musical presente las mismas. De este modo, un elemento común permitirá conectar repertorios que de otra manera podrían permanecer inconexos.

En cuanto a los objetivos esenciales de este trabajo, una mira primordial ha sido la de profundizar en todo el material musical encontrado en los programas iconográficos de las fuentes estudiadas, incluyendo, en esta tarea, no sólo

la identificación organológica, sino también la descripción y clasificación de los personajes y de las escenas musicales. Además de ello, hemos dirigido nuestros esfuerzos a clasificar todo este material organológico-musical obtenido para establecer analogías y divergencias entre los elementos musicales presentes en las diferentes fuentes. Ello ha permitido, a su vez, conectar y vincular las creaciones artísticas de diversos territorios de la Corona de Aragón desde el siglo XII al XV. Tras este estadio de la investigación, ha sido posible ahondar en la significación musicológica, estética o simbólica de los elementos musicales estudiados, poniéndolos además en relación con el programa iconográfico general de cada fuente. La concreción de objetivos de este trabajo no ha podido tampoco eludir determinar qué grado de plasmación de la realidad musical, tanto árabe-andalusí como cristiana, existía en las obras artísticas recogidas. Todo lo anterior ha posibilitado ofrecer una visión más amplia e integradora de un tema tan significativo dentro del arte mudéjar como es el de la presencia de representaciones musicales dentro del mismo.

Por último, desde el inicio de nuestra labor se ha perseguido el objetivo general de poder estudiar *in situ* las fuentes artísticas seleccionadas, no sólo para poder documentar fotográficamente todo el material musical presente en ellas, sino para poder también apreciar tanto los detalles como la dimensión de conjunto de las mismas.

Fuentes iconográficas estudiadas

En esta investigación se ha apostado asimismo por un equilibrio entre los elementos musicológicos, artísticos e históricos que caracterizan a las fuentes estudiadas, todas ellas contextualizadas con un amplio estudio previo.

Las fuentes iconográficas que, por la importancia y la abundancia del material musical presente en ellas, han sido objeto de un análisis exhaustivo, se concretan en: la techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel, el *soffitto* del Palazzo Steri o el de la Capella Palatina del Palazzo dei Normanni, ambos en Palermo, así como la techumbre mudéjar de la Iglesia de la Sangre de Lliria. El resto de fuentes analizadas en profundidad son: la techumbre turolense, probablemente procedente del Palacio de los Sánchez Muñoz, ubicada, en la actualidad, en Villa Schifanoia (Florencia), la Ermita de la Virgen del Consuelo de Camañas, las tablas procedentes del Santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñarroya de Tastavins, actualmente visitables en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), los fragmentos de una techumbre del siglo XIV de una casa del Carrer Lledó de Barcelona, unas pinturas profanas y murales del Monasterio de Santa María de Sigena del siglo XII, ambos también formando parte de la colección permanente del MNAC, el alfarje mudéjar ubicado en el Palacio de Villahermosa de Huesca, la decoración del sotocoro de la Catedral de Tarragona, las imágenes del *plafond* del Palacio Arzobispal de Capestang (Francia), la techumbre de la Cambra Daurada de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia y fragmentos cerámicos de Teruel y Paterna del siglo XIV.

Conclusiones sintetizadas

Tras la elaboración de esta tesis se ha constatado que abundantes y variadas representaciones de naturaleza musical están presentes en la práctica totalidad de las techumbres de madera policromadas vinculadas con el arte mudéjar, siempre que éstas alberguen un programa iconográfico lo suficientemente nutrido con abundante presencia de decoración figurada o antropomorfa. A partir de esta evidencia, podemos concluir que:

1. Gran parte de las escenas a las que hemos tenido acceso a partir de este trabajo muestran realidades musicales coetáneas al momento de su realización. Tal es el caso de las escenas del “alicer de los músicos” de la techumbre de la Catedral de Teruel —con su estilizada “fiesta de primavera”—, de los conjuntos instrumentales que aparecen en el *soffitto* de la Sala Magna del Palazzo Steride Palermo —los que acompañan las Bodas de Paris y Helena, la graciosa danza farandola o el encarnado por las tres bellas *suonatrice*—, de las escenas cortesanas de los frisos de la Iglesia de la Sangre de Lliria, con sus variadas parejas de instrumentistas o danzantes, o de las parejas de instrumentistas tanto del Sotocoro de la Catedral de Tarragona como de las pinturas profanas del Monasterio de Sigena.
2. En todos los casos descritos en el punto anterior los instrumentos musicales representados reflejan realidades organológicas plenamente ubicadas en el marco cronológico en los que las obras fueron creadas. Ello permite sugerir que estos, complejos en muchos casos, programas iconográficos incluían, además de elementos ornamentales y decorativos, motivos figurados que, con bastante seguridad, pudieron extraerse de una realidad más o menos directa. No obstante, también hemos asistido a la representación de elementos estereotipados que pudieron haber sido empleados de manera más descontextualizada e inconexa con unas prácticas musicales más o menos reales. Es el caso del Rey David que aparece en la techumbre de la Catedral de Teruel, de los seres fantásticos tocando cuernos diseminados tanto por la superficie del *soffitto* de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo, o del alfarje mudéjar del Palacio de Villahermosa de Huesca.
3. Es posible constatar la abundante presencia de elementos musicales manifiestamente profanos en entornos religiosos, tal y como se observa en las techumbres de la catedral turolense, de la Capella Palatina del Palazzo dei Normanni palermitano, de la Iglesia de la Sangre de Lliria o del Sotocoro de la Catedral de Tarragona.
4. Por otro lado resulta paradójico comprobar cómo, en un entorno profano como es el de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo, las representaciones musicales de su *soffitto* sí que cuentan con la presencia de personajes musicales ligados claramente al mundo de lo sagrado como son los diversos ángeles músicos que en él podemos encontrar.

5. Varias de nuestras obras contienen una presencia musical que refleja esta importancia del elemento musical islámico como es el caso de la Techumbre de la Catedral de Teruel o del Sotocoro de la Catedral de Tarragona.
6. Es curioso comprobar cómo dentro de un material gráfico tan importante y relacionado con la techumbre mudéjar de la Catedral de Teruel como es el de la cerámica turolense y de Paternade los siglos XIII y XIV, tan solo se han encontrado, hasta el momento, cinco piezas en las que aparezcan representados instrumentos musicales. Se trataría además del mismo instrumento: unos crótalos o unos cascabeles, y esto sólo si aceptamos la tesis interpretativa de que los elementos en cuestión que toman las figuras humanas en sus manos cuentan efectivamente con una utilidad musical, y no responden a otro tipo de cometido.
7. Se ha constatado la presencia de la danza en la mayoría de las fuentes estudiadas, tanto de forma autónoma como acompañándose por pequeños instrumentos de percusión como tejoletas o crótalos, o por instrumentos como la vihuela de brazo o los añafiles. En la mayor parte de los casos los danzantes son mujeres como en el caso de las techumbres de la Catedral de Teruel y del Palacio de Villahermosa de Huesca o en las piezas de cerámica de Paterna y Teruel del siglo XIV, aunque también encontramos parejas masculinas como en el sotocoro de la Catedral de Tarragona o mixtas como en el *plafond* del Palacio Arzobispal de Capestang. Así mismo existen escenas de baile grupal como la farandola representada en el *soffitto* del Palazzo Steri de Palermo o en un plato cerámico del siglo XIV.
8. Los intérpretes musicales pueden aparecer individualizados —como en el caso de las tabicas de la catedral turolense o en el de la Capella Palatina del Palazzo dei Normanni de Palermo—, formando parejas como es el caso de la Iglesia de la Sangre de Lliria constituyendo conjuntos más nutridos. Los principales conjuntos instrumentales detectados han sido los del “alicer de los músicos” de la Catedral de Teruel, las tres *suonatrice* o el conjunto de añafil, *darbuka*, salterio y viola de brazo que acompañaba las Bodas de Paris y Helena, ambos en el *soffitto* de la Sala Magna del Palazzo Steri de Palermo, y el conjunto instrumental formado por dos añafiles, tambor y flauta que acompañaba un cortejo en uno de los frisos de la Iglesia de la Sangre de Lliria.
9. Encontramos varias combinaciones instrumentales o dancísticas que aparecen análogamente en diversas fuentes. La combinación de sonador de vihuela de brazo acompañando a bailarina con tejoletas se encuentra en la Iglesia de la Sangre de Lliria y en las “Pinturas profanas de Sigena” (encontramos otra bailarina con tejoletas en la Catedral de Teruel). La combinación en el mismo instrumentista de flauta y pandero aparece representada en cuatro ocasiones en la Iglesia de la Sangre de Lliria y en otra ocasión en las tablas del Carrer Lledó de Barcelona. Encontramos además la representación de bailarinas contorsionistas

en la Catedral de Teruel y en el Palacio de Villahermosa de Huesca, ambas acompañadas por una vihuela de arco, además de otra en las tablas del Carrer Lledó de Barcelona, en este caso acompañada por flauta y tambor. La combinación de laúd y rabel que encontramos en el Sotocoro de la Catedral de Tarragona aparece ya en la Cantiga 170 del código E1 de las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio. En esta obra también encontramos la combinación de vihuela de arco y guitarra presente en la Techumbre de la Catedral de Teruel.

La suma de manifestaciones artísticas de distinta naturaleza siempre enriquece la experiencia estética y anímica de quien las disfruta. Imaginémosnos situados en cualquiera de los incomparables entornos descritos en este estudio pudiendo escuchar, por un momento, la música procedente de las escenas que en ellos se representan. Hemos de pensar que la música es un arte efímero que, en este caso, gracias a su plasmación iconográfica puede, de alguna manera, ser recuperado. No tenemos que entender estas representaciones musicales como algo inerte, sino como una oportunidad para rescatar el espíritu de belleza sonora que descansa en ellas.

CRISTINA SIGÜENZA PELARDA

**LOS ORNAMENTOS SAGRADOS EN LA IGLESIA DE SANTIAGO
EL REAL DE CALAHORRA, LA RIOJA (SIGLOS XVI AL XVIII).
ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y DOCUMENTAL**

Febrero de 2016 [Directoras: Dra. M^a Carmen Lacarra Ducay (Universidad de Zaragoza) y Dra. Begoña Arrúe Ugarte (Universidad de La Rioja)]

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dr. Aurelio Ángel Barrón García (Universidad de Cantabria)*

Secretaria: *Dra. Dña. Ana M^a Ágreda Pino (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dr. D. Manuel Pérez Sánchez (Universidad de Murcia)*

El estudio de la colección de ornamentos litúrgicos custodiados en el templo de Santiago el Real de Calahorra (La Rioja) se emprendió con un fin muy concreto: inventariar, catalogar y analizar desde el punto de vista histórico-artístico y documental un ajuar textil de extraordinaria calidad que, sin embargo, resultaba prácticamente desconocido para los propios estudiosos del arte. Las conclusiones extraídas de su análisis ponen de relieve la importancia de la colección objeto de estudio, tanto por la calidad de las piezas, como por su valor artístico y su magnífico estado de conservación, al tiempo que se insta a revalorizar esta parcela del arte riojano que es el textil litúrgico.

No cabe duda de la importancia que el arte textil al servicio del culto religioso alcanzó durante los períodos Renacentista y Barroco en tierras riojanas, con la implantación de talleres autóctonos y foráneos, y su relación con otros centros de creación periféricos, como Aragón, Navarra y el País Vasco, justificada por razones históricas y comerciales. Sin olvidar la presencia en Santiago el Real de destacadas piezas textiles de origen castellano, particularmente del taller toledano de Miguel Molero, que nos hablan de la labor de mecenazgo y del interés de los preladados calagurritanos por el enriquecimiento de los actos litúrgicos en las iglesias de su jurisdicción.

A lo largo del proceso de investigación se han catalogado un total de setenta y cuatro piezas textiles, entre vestiduras y paños de altar, cuya cronología data de los siglos XVI, XVII y XVIII. Este amplio periodo cronológico, junto a la diversidad de tipologías y estilos que presentan las obras, nos ha permitido estudiar la colección desde un punto de vista material y comprobar que en los ornamentos sagrados de las iglesias riojanas se produce una constante renovación de las prendas, los tejidos, los diseños, los colores y sus adornos a lo largo de los siglos. Su análisis formal se ha llevado a cabo realizando un estudio comparativo con el apoyo de otras obras coetáneas custodiadas en templos de toda la provincia, de manera que se ofrece a través de esta tesis doctoral un recorrido cronológico por el ornamento litúrgico riojano, en paralelo al del templo de Santiago el Real de Calahorra, durante los siglos de la Edad Moderna.

El bordado litúrgico de la iglesia de Santiago el Real debe ser considerado labor artística culta, lo que los historiadores dan en llamar *bordado erudito*, que se distingue del bordado popular por el uso de materiales nobles, desde el tejido utilizado como base de las prendas, a los hilos de seda, oro y plata destinados a sus ornamentaciones. En ellas se emplean técnicas universales y sus diseños responden y evolucionan de acuerdo a unos modelos que son tomados como referente, siguiendo la percepción estética que impone cada época. En este sentido, el bordado riojano no difiere en líneas generales del de otras regiones españolas, pues reproduce los patrones que las sucesivas modas fueron ofreciendo y no desmerece en absoluto de la producción del resto de la Península.

Una observación minuciosa de los motivos decorativos de la colección objeto de estudio pone de relieve que el ornamento litúrgico riojano evoluciona estilísticamente a lo largo de la Edad Moderna en paralelo al resto de las manifestaciones artísticas contemporáneas, adaptando los repertorios decorativos de tejidos y bordados a los gustos y modas que se fueron sucediendo. Así, durante la primera mitad del siglo XVI encontramos piezas desde el Gótico tardío al Renacimiento que se renueva con el Manierismo a partir de 1550; el siglo XVII se inaugura con las tendencias del Barroco que se prolongan hasta el siglo XVIII, primero con el pleno Barroco, para dejar paso a su versión más ornamental con el Rococó a partir de 1750.

Hay que subrayar, sin embargo, que la adopción de los modelos estéticos se realiza en los ornamentos sacros riojanos quizá algo más tardíamente que en otras disciplinas, pues el tejido y sobre todo el bordado se mantuvieron apegados a las fórmulas tradicionales que tan buena acogida habían tenido por parte de

la Iglesia, por lo que en las labores de aguja se tuvo una actitud de reserva hacia la innovación y las novedades fueron asimiladas paulatinamente.

A juzgar por la cronología de las obras conservadas y las frecuentes noticias documentales, la época dorada del bordado litúrgico en La Rioja fue la segunda mitad del siglo XVI y las primeras décadas del XVII. Técnicamente, se alcanzan grandes logros y los bordadores se convierten en artistas de prestigio, como es el caso de Pedro del Bosque, responsable de uno de los más importantes talleres del momento y autor de una de las principales series de ornamentos de la parroquia de Santiago el Real. La reconstrucción de la biografía de este bordador, afinado en Logroño, desvela cuán fluidas fueron las relaciones entre los artistas de ésta y otras disciplinas, así como la posición social privilegiada de la que disfrutaron, similar a la de los pintores, imagineros, plateros y otros artífices.

Como era habitual en los trabajos de la época, el oficio del bordado en La Rioja estuvo en manos de artífices masculinos, aunque tenemos noticia de la colaboración de mujeres, desempeñando un papel activo en las empresas familiares que eran los talleres. A menudo son citadas en los documentos como fiadoras de los contratos firmados por sus esposos o al ser herederas de sus bienes al enviudar, y responsables de un negocio donde la endogamia fue norma habitual, hasta que era posible transmitirlo de padres a hijos.

En la formación de los bordadores, además del conocimiento de los materiales y las técnicas propias del oficio, era imprescindible el dominio del dibujo, lo que les distinguía de otros profesionales del artesanado. En general, los maestros de los distintos gremios consideraron prescindible su aprendizaje, puesto que la práctica del taller era la mejor escuela, pero con la difusión de las ideas reformistas ilustradas y la revalorización de los oficios artesanales, en el siglo XVIII se reivindica la liberalidad del arte del bordado, incluyéndose éste entre las referencias riojanas del Catastro del Marqués de la Ensenada (1749) como oficio propio de artistas, antes que de artesanos. A pesar de que los bordadores no tuvieron conciencia de su condición de artistas, sí lo hicieron de su situación privilegiada, como maestros de un oficio exclusivo, dada más por el estatus económico alcanzado gracias a su desempeño que por la especialidad profesional en sí.

Los bordadores establecieron sus talleres en muy diversos puntos de la geografía riojana, aunque era en Logroño donde se localizaba el grupo más nutrido. Sorprendentemente, a diferencia de lo que ocurrió en otras parcelas artísticas como la platería, conocemos la existencia de obradores dispersos por numerosas poblaciones de la región sin que esto les restara importancia o les redujeran los encargos. A juzgar por las noticias escritas, los talleres de bordado fueron de muy diversa entidad: desde los sencillos negocios familiares atendidos por el maestro y su propia familia, instalados en pequeñas poblaciones donde atendían a la parroquia local y otros templos del entorno más cercano, hasta las grandes manufacturas asentadas en importantes núcleos urbanos como Logroño o Santo Domingo de la Calzada, en las que participaban aprendices y oficiales a las órdenes del propietario, con una diversificación de tareas remuneradas conforme a su valía, asumiendo numerosos proyectos.

Aunque no se tenga constancia de la existencia de ordenanzas del oficio hemos de suponer un corporativismo gremial en forma de cofradías o hermandades, como hubo en otros gremios, para la ciudad de Logroño, que contó con un número nutrido de bordadores en activo. En poblaciones pequeñas, la ausencia de normas propias del oficio encuentra su justificación en el escaso número de miembros pertenecientes al mismo, por lo que se atendrían a lo dispuesto en las ordenanzas municipales y al régimen particular de su profesión. La organización interna fue igual que la de tantos otros trabajos, con una jerarquía definida entre maestros, oficiales y aprendices. De las cartas de aprendizaje y los contratos asumidos por los maestros se encuentran ejemplos diversos, aunque más escasos de lo deseable, que ofrecen luz sobre un tema hasta ahora inédito.

Las fronteras administrativas no fueron óbice para asumir encargos fuera del territorio riojano y lo mismo se encuentran a bordadores riojanos trabajando para parroquias de provincias del entorno, como Navarra o Álava, que a artistas foráneos, afincados en el País Vasco, Burgos o Soria, contratados para trabajar en las iglesias de La Rioja. La gran extensión de la diócesis de Calahorra y La Calzada durante los siglos de la Edad Moderna propició los intercambios culturales de artistas de distinta procedencia que, a menudo, compartieron encargos o delegaron labores.

El hecho excepcional de que la colección de la iglesia de Santiago el Real se encuentre perfectamente documentada en sus *Libros de Fábrica* y aún en los escasos protocolos notariales conservados, ha hecho posible reconstruir la secuencia histórica del ajuar textil de esta parroquia, conocer la autoría de las principales prendas y datarlas con precisión. A través de las fuentes escritas sabemos del vasto patrimonio textil que la iglesia atesoró; surge en este punto la reflexión obligada acerca de la pervivencia hasta nuestros días de algunas de las más importantes colecciones de ornamentos que formaron parte de aquel conjunto, descartando la causa del azar en el hecho de su permanencia en el templo. Antes bien, su valor artístico debió de jugar un papel determinante en su conservación a través de los siglos, de tal manera que muy probablemente gracias a él contamos hoy con tan bellas piezas en su sacristía. Por otro lado, el estudio de la colección textil de la iglesia de Santiago el Real desde un punto de vista documental nos ha permitido abordar cuestiones secundarias que de otro modo pasarían inadvertidas al tratar el tema como son los usos y cuidados que se seguían con los ornamentos en el propio templo, reconstruyendo a partir de las fuentes escritas una parcela de la vida cotidiana de las parroquias riojanas durante la Edad Moderna.

Las fuentes escritas empleadas en la elaboración de este estudio nos han permitido recopilar, a través de una selección de 300 documentos, un novedoso repertorio de noticias relacionadas con el estudio del ornamento de Santiago el Real de Calahorra, así como un glosario de términos textiles elaborado a partir de los manuscritos consultados. Ambos apéndices pueden tomarse como referencia en futuras investigaciones, para lo cual se proporcionan unos detallados índices que facilitan la consulta de los mismos. De igual modo, se ofrece un amplio y variado catálogo de láminas, con una selección de 185 imágenes alusivas al tema, que ilustran los aspectos comentados a lo largo del estudio. Por último, las fichas

catalográficas que se presentan en el capítulo dedicado al catálogo de prendas, pueden también servir de referente para labores de inventariado en colecciones de ornamentos sacros.

JOSÉ-TOMÁS VELASCO SÁNCHEZ

**BUSCANDO UN LUGAR PARA LAS MUSAS. HISTORIA DEL MUSEO
PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE SALAMANCA, 1846-1936.
LA GESTIÓN DEL MUSEO POR LA COMISIÓN PROVINCIAL
DE MONUMENTOS SALMANTINA**

Junio de 2015 [Director: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal

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

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

Vocal: *Dra. María Teresa Paliza Monduate (Universidad de Salamanca)*

La historia de la historiografía dedicada al Museo Provincial de Bellas Artes de Salamanca, como sucede en el caso de otros Museos Provinciales de Bellas Artes similares, hasta la aparición de este trabajo, es muy limitada. De hecho, Ceferino Sánchez Araujo, en su pionera obra *Los Museos de España* (Madrid, Imprenta Medina y Navarro, 1875) afirma que no creía que el Museo salmantino —que no visitó y que, por tanto, no conocía— tuviera ninguna importancia. Ochenta años después, pasada ya la posguerra, el crítico e historiador del arte Juan Antonio Gaya Nuño dedicó, en su monumental obra *Historia y Guía de los Museos de España* (Madrid, Espasa-Calpe, 1955) un pequeño capítulo de cinco páginas al Museo salmantino. Más recientemente, en concreto, en septiembre de 1999, cabe destacar que la Asociación de Amigos del Museo de Salamanca publicó un número monográfico en la *Revista de Información Cultural*, dedicado al ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo, en el que se aportan datos de interés para la historia del Museo desde el año 1936 en adelante.

Las hipótesis de trabajo, en torno al Museo Provincial de Bellas Artes de Salamanca, se centraban en los siguientes temas y cuestiones planteadas por los mismos:

A. La colección, ya que un museo es su colección permanente. En el caso de la bella ciudad de Salamanca, el estudio de la colección del Museo supone realizar una lectura de la ciudad, a través de su pintura negativa, o no valorada tan positivamente como su arquitectura. ¿Cuál era el origen histórico de la colección? ¿Cuál había sido su evolución histórica? ¿Se habían realizado exposiciones temporales durante el periodo comprendido entre 1846 y 1936 o no?

B. El edificio del Museo, entendido como el lugar en el que se guardan, custodian, conservan y exponen al público, según criterios museográficos, los objetos que forman las colecciones artísticas. Se conocía que la Casa de los Abarca-Alcaraz, actual sede del Museo, era su última sede. ¿Cuáles habían sido las anteriores sedes que habían albergado la colección del Museo? ¿Porqué habían sido abandonadas? Debido a los traslados, ¿la colección había sufrido algún daño o extravío? ¿Cuáles habían sido los criterios museográficos utilizados a la hora de exhibir la colección? Y lo que es más importante, ¿había sido el Museo sólo un templo para las musas, y lugar de recreo y goce artístico para sus visitantes, o se había destinado al estudio de las Bellas Artes y la formación de artistas en la universitaria Salamanca?

C. El personal del Museo. Si la gestión del Museo, durante el periodo 1846-1936, había sido llevada a cabo por la Comisión Provincial de Monumentos de Monumentos de Salamanca, ¿cuáles habían sido los principales componentes y miembros de la misma que se habían implicado especialmente en la administración del Museo? ¿Cuál era su procedencia social y cultural? ¿La política y la Administración, los negocios, la Universidad, las Bellas Artes o su mero status social inalterable a pesar de la revolución liberal, nobleza, grandes terratenientes y clero? ¿Habían existido, en definitiva, Conservadores cualificados en el Museo?

D. Las fuentes de financiación del Museo. ¿Con qué presupuesto contaba el Museo para su mantenimiento? ¿Era sólo de procedencia provincial, a través de la Diputación de Salamanca, o había contado con el apoyo económico de otras ramas de la Administración? ¿En qué se había gastado mayoritariamente el dinero?

Para resolver todas estas cuestiones, convertidas, a través de sus respectivas apriorísticas respuestas, en hipótesis provisionales de trabajo, se tuvo que realizar un sistemático y exhaustivo trabajo de vaciado del fondo de la Comisión Provincial de Monumentos de Salamanca, que se encuentra depositado en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca (AHPSa). Y, por tanto, tras la búsqueda, lectura y estudio de la escasa bibliografía dedicada al tema, la investigación, transcripción y análisis de la documentación contenida en el citado fondo se convirtió en la fase y parte nuclear, y principal, de nuestra metodología de trabajo. A pesar de las limitaciones y dificultades, impuestas por las fuentes consultadas, debidas, en la mayoría de los casos, a la ausencia de información en la documentación consultada o, peor aún, a lagunas en propia la documentación, la historia del Museo Provincial de Bellas Artes de Salamanca de 1846 a 1936, pudo ser reconstruida, como si de un puzle se tratara, encajando, al fin, todas las piezas, durante la redacción.

Todo ello, para defender y demostrar una tesis que, no por sencilla, deja de ser relevante y significativa, a saber, que el Museo Provincial de Bellas Artes de Salamanca y su colección de obras de arte formada durante las desamortizaciones han sido positivos y beneficiosos para la conservación, a través de restauraciones y rehabilitaciones, de los edificios que han albergado su sede consecutivamente (Colegio Mayor de San Bartolomé, de 1846 a 1864; Convento de San Esteban, de 1864 a 1936; Patio de Escuelas Menores, de 1936 a 1946; Casa de los Abarca-

Alcaraz, de 1946 a 1970; Casa de las Conchas, de 1970 a 1974; y, de nuevo, la Casa de los Abarca-Alcaraz, desde 1974 hasta el presente); para la creación y potenciación de nuevos Museos, espacios museísticos y salas de exposiciones en los citados edificios, ocupados por el Museo Provincial con anterioridad; y, para la conservación de la propia colección de obras de arte del Museo, que se ha librado, así, de desaparecer, durante las propias desamortizaciones y otros avatares históricos y políticos, principalmente, las guerras civiles, tres guerras carlitas (1833-1840, 1846-1849 y 1872-1876) y la Guerra “incivil” (1936-1939). En definitiva, para demostrar que, a pesar de las dificultades, las carencias y privaciones económicas y los obstáculos y contratiempos históricos, el Museo Provincial de Bellas Artes ha sido discretamente provechoso para la cultura salmantina.

Las hipótesis de trabajo planteadas, y expuestas con anterioridad, han permitido, tras aplicar la metodología señalada, defender la tesis indicada y llegar a las conclusiones siguientes respecto de las mismas:

- 1°. El origen histórico de la colección de obras de arte del Museo fueron las desamortizaciones.
- 2°. Desde el primer *Inventario*, del que se tiene constancia, de 1835, elaborado por la Comisión Civil de Monasterios y Conventos suprimidos de Salamanca, hasta la actual exposición permanente del Museo, de cuya contemplación pueden disfrutar los turistas en la actualidad, 1.014 obras de arte, procedentes de las desamortizaciones y que formaban parte de la colección del Museo, se han perdido o fueron reintegradas, por parte de la Comisión Provincial de Monumentos, a sus instituciones originarias, o a otras, siendo reclamadas, principalmente, por el Obispado (colección de cuadros de la vida de San Ignacio de Loyola) y la Universidad de Salamanca (colección de retratos de los Reyes de España y la sillería rectoral del Colegio de San Bartolomé).
- 3°. Durante el periodo 1846-1936, se tiene constancia de la realización de dos exposiciones temporales, la Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias de Ciudad Rodrigo, celebrada en mayo del año 1900, y la Exposición de Arte retrospectivo del Círculo de Obreros Católicos de Salamanca, celebrada en septiembre de 1905. En ninguna de ellas, participó, cediendo obras de arte de su colección, el Museo Provincial, debido a la taxativa prohibición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, prohibición motivada en razones de conservación, seguridad e inadecuado nivel cultural de las exposiciones a las que se pretendía concurrir.
- 4°. El abandono de las distintas sedes, por parte del Museo y de su colección, fue motivado por decisiones político-administrativas (no exentas de cierta discrecionalidad), como la Real Orden, de 12 de enero de 1852, por la que acabó siendo desalojado el Museo del Colegio Mayor de San Bartolomé, su primera sede, para instalar allí las oficinas y dependencias del Estado en la provincia, concretamente la Delegación de Hacienda y el archivo de ésta, a partir de febrero de 1864.

- 5°. En cada uno de los traslados, la colección de obras de arte del Museo siempre sufrió pérdidas y daños. Sin embargo, el traslado de la colección de obras de arte del Museo, de su primera sede, el Colegio Mayor de San Bartolomé, a su segunda sede, la planta alta del Claustro de los Reyes del Convento de San Esteban, implicó la restauración y limpieza, entre noviembre de 1860 y junio de 1864, de 54 cuadros por un coste total de 4.276'00 reales, a cargo del Estado.
- 6°. Los criterios museográficos utilizados en la exhibición de las pinturas de la colección del Museo fueron los propios y característicos de la época: las paredes del Museo aparecen recargadas de cuadros, lo cual debía resultar agobiante para el visitante, aunque se siguiese el orden recogido en los distintos *Catálogos*, de 1861 y 1867.
- 7°. El proyecto de que el Museo se convirtiera en un establecimiento destinado a la formación de los artistas y estudiantes procedentes de la Escuela de Bellas Artes de San Eloy fracasó en sus dos intentos, tanto en el año 1865-1866 como a partir de 1940. La Universidad de Salamanca, que podía haber sido pionera en el ámbito de la docencia de las Bellas Artes y, posiblemente, de la museología, si hubiera apoyado desde un primer momento al Museo, pudiendo incluso convertirlo en Museo Universitario, no lo fue.
- 8°. Los principales responsables del Museo, durante el periodo estudiado, vocales todos de la Comisión Provincial de Monumentos de Salamanca, fueron Isidoro de Celaya, profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Eloy, al que puede considerarse como primer Director del Museo, durante su primera etapa y estancia en el Colegio Mayor de San Bartolomé, de 1846 a 1864; Modesto Falcón Ozcoidi (Pamplona, 15.06.1828 - Barcelona, 01.09.1902), reputado jurista, que llegó a ser Catedrático de Derecho Civil de la Universidad de Salamanca, "alma mater" del Museo, Secretario de la Comisión Provincial de Monumentos desde 1863 y primer Conservador del Museo, nombrado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde octubre de 1866 hasta su renuncia al cargo en mayo de 1876; y, el historiador y erudito local Manuel Villar y Macías (Salamanca, 04.01.1828 - 26.06.1891), que sustituyó a Modesto Falcón como Conservador del Museo hasta la fecha de su fallecimiento.
- 9°. La Comisión Provincial de Monumentos contó con la asignación de 200 pesetas anuales, de los presupuestos de la Diputación Provincial, para obras de reparación y conservación del Museo, desde, como mínimo, el año 1868 hasta 1916, en que dicha partida fue eliminada de los presupuestos y para los años sucesivos. No obstante, la inversión más importante que se realizó en el Museo, a través de la Comisión, fue con la que se costearon las obras de habilitación y restauración del Convento de San Esteban, para segunda y definitiva sede (se pensaba) del mismo, en la que se gastaron un total de 192.242'00 reales, gasto con el que se salvó a aquel excepcional y célebre monumento de la

ruina, abandonado desde el año 1835. Durante siete años, de 1861 a 1867, el Estado gastó 92.783'75 reales en obras de rehabilitación y restauración del Convento; y, durante otros siete años también, en este caso, de 1864 a 1870, la Diputación Provincial gastó 99.458'25 reales en obras de reparación de diversas partes del citado edificio, sede del Museo.

Este trabajo se pretende ampliar cronológicamente, reconstruyéndose, si es posible, la historia del Museo desde el año 1936 hasta nuestros días, y temáticamente, realizándose una investigación de la Comisión Provincial de Monumentos de Salamanca para el periodo en el que ha sido estudiado el Museo, investigación que se antoja necesaria.

CARMEN ZAVALA ARNAL

**ICONOGRAFÍA MUSICAL EN LA PINTURA GÓTICA ARAGONESA
(ca. 1300-1500): CATÁLOGO Y ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.
UNA APLICACIÓN EN LA ENSEÑANZA MUSICAL UNIVERSITARIA**

Diciembre de 2015 [Directoras: Dra. M^a Carmen Lacarra Ducay
y Dra. Susana Sarfson Gleizer (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal:

Presidenta: *Dra. M^a Ángeles Subirats Bayego (Universidad de Barcelona)*
Secretario: *Dr. José María Nasarre López (Universidad de Zaragoza)*
Vocal: *Dr. Rodrigo Madrid Gómez (Universidad Católica de Valencia)*

La realización de la Tesis Doctoral que aquí se resume se ha fundamentado en el estudio de las obras pictóricas con representaciones musicales realizadas en el antiguo Reino de Aragón entre los años 1300 y 1500, a través de su estudio histórico-artístico y catalogación.

El *corpus* material obtenido se ha aplicado al ámbito de la didáctica musical en el marco de las enseñanzas musicales universitarias, dando lugar a un segundo bloque, integrado en el objeto de estudio.

El hallazgo de nuevas representaciones figurativas en el campo de la pintura donde aparecen elementos musicales (instrumentos musicales y sus intérpretes, cantores, danzarines y manuscritos con notación musical) que poder añadir al repertorio iconográfico ya conocido, así como el interés por desarrollar un proyecto de tipo interdisciplinar vinculado con la didáctica de la música en que este repertorio pudiera ser empleado, han propiciado la realización de esta investigación. Además, ha permitido la actualización de las fuentes relacionadas con los temas y tipos iconográficos y los modelos artísticos, su origen y sus vías

de difusión, para una mejor comprensión y estudio de la cultura y la sociedad aragonesa en la Baja Edad Media. El hecho de que esta investigación esté adscrita al territorio del antiguo Reino de Aragón, ha proporcionado la información sobre conjuntos homogéneos de fuentes iconográficas y sobre pintores góticos aragoneses, con la que poder colaborar en la difusión del conocimiento de la cultura aragonesa y de su patrimonio artístico.

Para la realización de esta investigación sobre iconografía musical se ha procurado utilizar un método ordenado, a partir de la revisión del estado de la cuestión, y continuando con la elaboración de argumentos epistemológicos y metodológicos propios, que han dado como resultado la constatación de la importancia del estudio histórico-artístico de las obras con imágenes musicales, así como el diseño de un modelo de ficha para su catalogación que atendiera también a los aspectos iconográfico-musicales y organológicos. Para ello se han utilizado sistemas internacionales de clasificación como *Iconclass* para los temas musicales, y Hornbostel-Sachs para los instrumentos musicales.

La aplicación de la iconografía musical al campo de la didáctica de la música en el ámbito universitario, a través del *corpus* documental y visual recopilado, ha propiciado una experiencia interdisciplinar contextualizada en la enseñanza musical universitaria, con la que se ha tratado de que los estudiantes del Grado en Magisterio en Educación Primaria adquirieran conocimientos y diversas competencias sobre una selección de repertorio artístico aragonés con iconografía musical, contribuyendo a su formación académica y humanística como futuros docentes. Además, se ha revisado la presencia de la iconografía musical como materia en los actuales planes de estudios en España, y se ha reflexionado acerca de su valor en los procesos de enseñanza-aprendizaje de conocimientos relacionados con las ciencias sociales y el patrimonio cultural.

El estudio de la iconografía musical a través de un *corpus* de imágenes, compuesto por nueve pinturas murales y setenta pinturas sobre tabla, ha permitido constatar que en el antiguo Reino de Aragón durante los siglos XIV y XV, es la pintura sobre tabla la que nos proporciona el mayor número de muestras iconográfico-musicales.

Se han estudiado importantes conjuntos murales de temática religiosa con iconografía musical fechados en el siglo XIV, conservados en los ábsides de algunas iglesias, como los de la iglesia de San Esteban en Sos del Rey Católico y San Miguel en Daroca.

Respecto a la pintura sobre tabla realizada con diferentes técnicas de acuerdo con su cronología, fueron los primeros pintores aragoneses de retablos en el siglo XIV los que manifestaron la influencia toscana de Florencia y Siena recibida a través de la ciudad francesa de Aviñón, sede del Pontificado, dando lugar al estilo italogótico en pintura sobre tabla, que perdurará hasta finales de la misma centuria. El pintor catalán Jaime Serra, documentado en la ciudad de Barcelona entre 1358 y 1389, dejó en tierras aragonesas importantes trabajos en los que se encuentran representaciones musicales de gran interés, como se manifiesta en el retablo de San Juan Bautista procedente de la localidad zaragozana de Tobed, hoy conservado parcialmente en el Museo del Prado.

A finales del siglo XIV nació el llamado estilo gótico internacional, formado por las aportaciones norte-europeas sobre la base italiana precedente, que dio lugar al periodo más fructífero de la pintura gótica en el antiguo Reino de Aragón, y en el que encontramos mayor número de representaciones musicales. De transición a esta nueva tendencia estilística con rasgos mudejarizantes es el retablo-relicario procedente del Monasterio de Piedra (1390), hoy en la Real Academia de la Historia, en cuyas puertas figuran ángeles músicos con instrumentos de variada iconografía.

Durante la primera mitad del siglo XV, se desarrolló un estilo genuinamente aragonés dentro del estilo gótico internacional, gracias a la existencia de talleres de pintura localizados en las principales ciudades del antiguo Reino de Aragón. Entre los talleres pictóricos adscritos a este estilo, destaca el dirigido por el pintor Blasco de Grañén, documentado en Zaragoza entre 1422 y 1459, el más importante representante de esta tendencia en tierras aragonesas, y autor de numerosas obras con iconografía musical de gran originalidad. Entre los años 1437 y 1439 realizó, con ayuda de colaboradores, los retablos de advocación mariana de las localidades de Albalate del Arzobispo, Lanaja, Tosos, Ontiñena y Tarazona, en cuyas tablas titulares recreó el tipo iconográfico de María, reina de los cielos, rodeada de ángeles músicos.

A partir de la segunda mitad del siglo XV, el estilo de los pintores aragoneses reflejó el conocimiento de las tendencias naturalistas de origen flamenco y germánico, recibidas a través del comercio de obras y de la llegada de pintores procedentes de los Países Bajos. Entre ellos cabe destacar la figura de Tomás Giner, autor de la tabla titular del retablo de la Virgen de la Corona de Erla (Zaragoza), de 1466, que confirma su conocimiento de la pintura flamenca. Y en el último cuarto de la misma centuria se radicalizaron los modelos septentrionales de origen flamenco y germánico, acompañados de los rasgos estilísticos aragoneses preexistentes, y se reactivaron los talleres pictóricos de la sede oscense que incluían las ciudades de Jaca y Barbastro, y los de las diócesis de Zaragoza y Tarazona, que incluía la Comunidad de Calatayud.

Por último, a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, encontramos notables pintores aragoneses fuertemente influenciados por los pintores flamencos y germánicos que representan el último periodo del estilo hispano-flamenco. Entre ellos, destaca el pintor zaragozano Martín Bernat, documentado en Zaragoza entre 1445 y 1505, autor de pinturas con iconografía musical de gran interés por la presencia de instrumentos musicales representados con gran precisión, como manifiesta en la pintura de Nuestra Señora de Gracia, procedente del antiguo Hospital de Zaragoza, hoy en el castillo de Peralada (Gerona).

Respecto a los temas y tipos iconográficos, se ha constatado que los que con más frecuencia se representan en la pintura gótica aragonesa son el de la Virgen como reina de los cielos con el Niño y ángeles músicos, y el de la Coronación de la Virgen con ángeles músicos. Por otro lado, es también característico de los retablos góticos aragoneses, que en su banco se representen escenas de la Pasión de Cristo, como la del Camino del Calvario, en la que suele figurar un soldado anunciador del cortejo. También hay un significativo número de escenas

dedicadas a la leyenda de Santa Ana, madre de la Virgen María, muy venerada en tierras aragonesas durante la Baja Edad Media, en cuya iconografía no falta la escena de San Joaquín acompañado de pastores con instrumentos musicales.

En relación a los elementos representados, y su parentesco con los temas y tipos iconográficos, podemos deducir que de los veintinueve tipos de instrumentos musicales analizados, los más frecuentes son los de cuerda, encabezados por el laúd, y seguidos por el arpa, instrumento de cuerda preferido por la nobleza aragonesa en el siglo XV, la vihuela de arco y el rabel. Esto coincide con el hecho de que la mayoría de los artífices de instrumentos musicales que se documentan en la Corona de Aragón eran autores de instrumentos de cuerda, así como con la presencia de intérpretes de esta familia instrumental en la Casa Real aragonesa. Por otro lado, estos instrumentos suelen representarse en manos de ángeles, presentes en la escena de la Virgen como reina de los cielos y en su Coronación. Ambas iconografías transcurren en el ámbito celestial, y la prevalencia de los instrumentos de cuerda viene avalada por la simbología que este grupo instrumental posee en las fuentes bíblicas del Antiguo y Nuevo Testamento, y en la literatura sagrada de la época.

