

## *II. RESÚMENES*



## TESIS DOCTORALES

JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ

### LA ARQUITECTURA ARAGONESA DEL QUINIENTOS. TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN TIEMPOS DE HERNANDO DE ARAGÓN (1539-1575)

2 de julio de 2004 (Directora: Dra. María Isabel Álvaro Zamora).

*Miembros del Tribunal.* Presidente: Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza); Secretario: Dr. Jesús Criado Mainar (Universidad de Zaragoza);

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

Dr. Agustín Bustamante García (Universidad Autónoma de Madrid),

Dr. José Manuel Latorre Ciria (Universidad de Zaragoza).

*Facultad de Humanidades de Teruel).*

El origen de esta tesis doctoral debe situarse en el trabajo de investigación realizado para la elaboración de nuestra memoria de licenciatura, consagrada al estudio de la labor de promoción artística desarrollada en la archidiócesis cesaraugustana durante los años de gobierno eclesiástico de Hernando de Aragón (1539-1575), analizada en relación con la desplegada durante los mandatos de sus predecesores inmediatos —los prelados zaragozanos de la Casa Real— y apoyada, en buena medida, en las referencias exhumadas en el Registro de Actos Comunes, una fuente tan apenas explorada a partir de la que, de manera combinada con las visitas pastorales, se han podido fechar con cierta precisión la mayor parte de las actuaciones de carácter artístico llevadas a cabo en todo el arzobispado de Zaragoza, una extensa demarcación eclesiástica que, hasta 1577, estuvo conformada por la práctica totalidad de las actuales provincias de Zaragoza y de Teruel, así como por algunas localidades de nuestras comunidades limítrofes.

Inmediatamente después se entendió que la tesis doctoral debía centrarse en el estudio de una manifestación artística concreta y se optó por la arquitectura en tiempos de Hernando de Aragón por varias razones pero, sobre todo, porque resultaba evidente que el número y la importancia de las noticias recogidas ofrecían un campo de investigación tan novedoso como atractivo.

La consecución de este objetivo nos ha obligado a elaborar, en primer lugar, una sistematización de la arquitectura aragonesa del siglo XVI, para la que se ha seguido la organización en tres fases —*renovación e indefinición estilísticas, la continuidad cuestionada de mediados de siglo y hacia el clasicismo pleno*— utilizada en los modélicos trabajos consagrados en los últimos años al estudio de la arquitectura española del Quinientos. Sólo desde esta visión de conjunto se ha podido abordar el estudio de la arquitectura aragonesa del segundo tercio de la centuria, un lapso de tiempo dominado en todos los sentidos por la figura de Hernando de Aragón en el que se asiste a una eclosión de propuestas arquitectónicas de carác-

ter renovador, todas ellas muy ricas e interesantes, diferentes entre sí y con respecto a las articuladas en otras regiones peninsulares, como las que se plantean desde la tradición arquitectónica aragonesa por maestros como Charles de Mendibe o Martín de Miteza; las de los artistas italianos o *italianizados* que tratan de introducir una novedosa concepción de la arquitectura basada en la preeminencia del *disegno* que, de momento, no encuentra un eco suficiente en estas tierras; o las que llegan de la mano de profesionales como Pierres Vedel, sustentadas tanto en la práctica constructiva como en el conocimiento de la tratadística arquitectónica.

Desde el punto de vista metodológico, el trabajo se ha construido sobre un profundo estudio bibliográfico, una intensa labor de archivo y un entretenido trabajo de campo. En el primero, se ha partido de lo particular —la arquitectura y otras manifestaciones artísticas del Quinientos en Aragón— para poder ir profundizando de manera paulatina en el conocimiento de la arquitectura desarrollada en otros ámbitos peninsulares, en Italia y en Francia durante todo el siglo XVI. También se ha prestado una atención especial a las fuentes, tanto a la tratadística artística clásica y del Renacimiento como a los textos en los que quedaron recogidas las directrices que habría de adoptar la arquitectura religiosa: los cánones y decretos conciliares de Trento, las disposiciones de los sínodos diocesanos o los postulados recogidos en obras como las *Instrucciones* de San Carlos Borromeo.

El trabajo de archivo se ha desarrollado en distintas instituciones zaragozanas, aragonesas, de otras comunidades e incluso en otras de ámbito nacional atendiendo a distintos aspectos.

Así, la aproximación al fenómeno del encargo artístico y el seguimiento de la materialización de los proyectos arquitectónicos en el contexto del arzobispado de Zaragoza en tiempos de Hernando de Aragón nos han exigido, en primer lugar, analizar la personalidad del prelado y de sus colaboradores más inmediatos —todos ellos cistercienses— a partir del estudio de los textos que nos dejaron. Así, se han analizado los manuscritos del arzobispo conservados en el Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza y en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid, las memorias de fray Lope Marco —que ya tuvimos ocasión de publicar hace unos años— o la documentación de la Orden de San Bernardo en Aragón depositada tanto en el Archivo Histórico Nacional de Madrid como en el Archivo General de Navarra.

También se ha revisado el Registro de Actos Comunes del Archivo Diocesano de Zaragoza entre 1539 y 1575, contrastando las referencias exhumadas con las noticias recogidas en las Visitas Pastorales, con lo que se ha podido obtener una visión bastante ajustada del proceso de ejecución de la mayor parte de las empresas arquitectónicas estudiadas de manera monográfica.

Para aproximarnos a los contextos en los que los maestros desarrollaron su actividad constructiva ha sido necesario consultar los tomos del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza comprendidos entre 1530 y 1545 y realizar catas en protocolos de años anteriores y posteriores para completar los

estudios de algunas de las obras analizadas. También ha sido preciso revisar los volúmenes del siglo XVI de la Sección de Protocolos Notariales del Archivo Histórico Provincial de Teruel correspondientes tanto a la capital bajoaragonesa como a las de las diferentes poblaciones en las que Pierres Vedel ejerció su actividad profesional, como Mora de Rubielos o Santa Eulalia del Campo. Con motivo de otros estudios paralelos, como el consagrado a la figura del maestro guipuzcoano Miguel de Altué, también se han realizado catas en la Sección de Protocolos Notariales del Archivo Histórico Provincial de Huesca que han arrojado datos de incuestionable valor para completar la visión de la arquitectura desarrollada en el Alto Aragón a lo largo del Quinientos.

El trazado de los perfiles biográficos y profesionales de los maestros estudiados nos ha exigido acudir a otras fuentes documentales. Sus discursos vitales se han podido perfilar gracias a las referencias recogidas en distintos archivos parroquiales zaragozanos, turolenses y de otros puntos de la geografía nacional, mientras que la definición de sus respectivas actividades profesionales nos ha obligado a consultar otros fondos. Así, por ejemplo, para valorar la actuación de Charles de Mendibe en el contexto de la ampliación de la catedral cesaraugustana se ha revisado la sección de fábrica del Archivo Capitular de La Seo desde 1490 hasta 1560; para comprender el papel desempeñado por Miteza al frente de la obra de Aula Dei hemos necesitado estudiar la documentación conservada en el archivo de la cartuja zaragozana, y para determinar en qué consistió la participación de Vedel en las distintas obras que se le venían adjudicando se han tenido que revisar, entre otros, los archivos municipales de Daroca, Mora de Rubielos, Rubielos de Mora, Santa Eulalia del Campo, Teruel y Albarracín, así como los capitulares y diocesanos de estas dos ciudades.

De manera simultánea se ha llevado a cabo el trabajo de campo, el estudio directo de las fábricas, la realización de reportajes fotográficos de todas ellas y el levantamiento de sus planimetrías en los casos en los que ha sido preciso.

Los resultados obtenidos en la investigación se han presentado de acuerdo a un esquema organizado en seis capítulos. El primero constituye esa visión general de la arquitectura aragonesa del Quinientos de la que carecíamos al comenzar nuestra labor. Inmediatamente después, nuestro discurso se ha centrado en el análisis del segundo de los tres periodos en los que la hemos sistematizado, que coincide con el segundo tercio del siglo y los años en los que Hernando de Aragón ostenta la mitra arzobispal zaragozana (1539-1575), y en el que, como ya se ha señalado, coexisten diferentes propuestas arquitectónicas de carácter renovador.

La singularidad de todas ellas nos ha inclinado a estudiarlas en profundidad en el segundo apartado, y a dedicar el tercero y el cuarto al análisis de aquellas dos de carácter verdaderamente arquitectónico que, desde nuestro punto de vista, constituyen las aportaciones más valiosas y originales de *lo aragonés* al panorama general de la arquitectura hispánica del siglo XVI: la revolución de la arquitectura de tradición local —cuyo estudio se ha abordado a partir del análisis de la labor desarrollada por los maestros del prelado Charles

de Mendibe y Martín de Miteza—, y la propuesta de renovación sustentada tanto sobre la praxis constructiva como sobre el empleo de la tratadística arquitectónica clásica y renacentista, ejemplificada a la perfección por la figura y la obra de Pierres Vedel, un personaje que, por otra parte, nos ha permitido introducir el estudio de alguna de las obras de ingeniería civil más importantes del Quinientos hispano.

Tras presentar sus respectivos perfiles biográficos y profesionales, se han analizado de manera monográfica todas sus obras documentadas, incorporándose al final la bibliografía utilizada en su elaboración y el pertinente apéndice documental.

\* \* \* \* \*

En la actualidad, el estudio de la arquitectura del siglo XVI tiende a valorar cada vez más las aportaciones peculiares de la arquitectura inmediatamente anterior, y no se concibe la existencia de un Renacimiento sin contaminaciones y uniforme en sus manifestaciones. El trabajo realizado permite comprender la enorme complejidad de la arquitectura aragonesa del Quinientos, un término escogido, laxo, cuyos límites comprenderían desde los últimos años del siglo XV hasta las primeras décadas del siglo XVII.

Tal y como sucede en otras zonas peninsulares, la arquitectura bajomedieval aragonesa se enriquece muy pronto con elementos propios del nuevo lenguaje de corte italianizante. Son motivos que, integrados sin estridencias en el *corpus* decorativo de tradición *moderna* y *morisca*, se despliegan sobre estructuras arquitectónicas de corte tradicional mediante la aplicación de programas pictóricos de naturaleza anticuarria o trabajos de ornamentación escultórica realizados fundamentalmente en yeso.

Las más tempranas manifestaciones de este tipo aparecen en ámbitos privilegiados como el palacio de la Aljafería o La Seo de Zaragoza, dos edificios singulares que, como en otros momentos de su historia, se erigen en centros de irradiación de nuevas formas, soluciones y modelos.

Sin embargo, hemos podido comprobar que ya desde fecha muy temprana se adquiere conciencia de que este tipo de labores no respondía a los verdaderos fundamentos del Renacimiento. Resulta muy significativo que Alonso de Aragón decida enlucir los tramos de las naves de la catedral zaragozana en los que se había comenzado a disponer este sistema decorativo y apueste por recubrir todas las superficies con un falso despiece isódomo, un tipo de trabajo que terminará generalizándose en la arquitectura aragonesa del Quinientos y que resulta mucho más acorde con la *venusta species*, el alma de la belleza definida por Vitruvio.

De manera paralela, los trabajos en yeso se benefician, por un lado, de la renovación de la escultura y, por otro, de la capacidad de los mazoneros de aljez, que comienzan a ordenar muy pronto sus trabajos desde una cierta lógica de los órdenes, introduciendo en sus composiciones soportes, capiteles y entablamentos de aceptable corrección clásica.

La apuesta por la modernidad que se percibe en los proyectos impulsados tanto por las instituciones civiles como por la emergente burguesía funcionarial, comercial y financiera, y las valiosas aportaciones realizadas por profesionales foráneos como el florentino Giovanni Moreto y locales como Gil Morlanes *el Joven* permitirán afrontar la tercera década del siglo con nuevas inquietudes.

Es entonces cuando, como sucede en otras zonas de la Península, comienzan a desarrollarse diferentes propuestas de aproximación a los postulados del Renacimiento que ofrecen resultados muy dispares y que, en esencia, varían en función de los puntos de partida de cada una: de las inclinaciones y objetivos de los comitentes, del tipo y grado de formación de los maestros y del medio en el que se desenvuelven todos ellos.

Los primeros cambios se perciben en la arquitectura de tradición local, tanto en la que se levanta en el valle medio del Ebro con aljez y rejola como en la que se realiza en otros puntos de la geografía aragonesa utilizando la piedra como material constructivo básico. Sin embargo, nosotros hemos abordado el estudio del fenómeno a partir de la labor desarrollada en el foco artístico zaragozano por los maestros que se suceden al servicio de Hernando de Aragón, Charles de Mendibe y Martín de Miteza que, a pesar de su origen norteño, demuestran conocer —por formación o adaptación— la tradición constructiva local y participan en el proceso de renovación que experimenta en estos años gracias a la aplicación de importantes avances técnicos y a la incorporación de la estética renacentista a las obras que acometen.

El proceso resulta perfectamente perceptible en la arquitectura religiosa, en la que se emplean tipologías conocidas desde antiguo como la de iglesia de una sola nave con capillas entre los contrafuertes o la de planta de salón, que ahora se modernizan y transforman por completo. La generalización y el perfeccionamiento del sistema de bóvedas tabicadas modifica de manera sustancial la práctica constructiva al permitir la progresiva simplificación de las estructuras tectónicas de las fábricas, con lo que se obtienen espacios interiores mucho más amplios sobre los que se pueden aplicar diferentes medidas en pos de la proporcionalidad de cada una de sus partes. La ordenación de los interiores depende de la aplicación de distintos elementos realizados en yeso a partir de los que se puede ir siguiendo el lento y complejo proceso de incorporación del sistema italiano de los órdenes clásicos apoyado, en buena medida, en el manejo de la tratadística arquitectónica, utilizada casi siempre como simple repertorio de modelos formales. Si a todo esto se suman los efectos proporcionados por el sistema de iluminación desde lo alto y la generalización del falso despiece isódomo en los paramentos, se ha de convenir en que los resultados que se obtienen permiten distinguir con nitidez estos nuevos edificios de los modelos tipológicos de raíz medieval de los que parten. Convertidos en expresión inequívoca de la concepción que del espacio clásico pudieron compartir tanto comitentes como maestros constructores, estos templos tienen la virtud de responder a la perfección a las exigencias del culto católico, lo que les asegura un éxito considerable y la

supervivencia de la fórmula —con ligeras modificaciones— a lo largo de los años.

De manera paralela, algunos maestros tratan de introducir nuevos sistemas de producción arquitectónica. Son profesionales italianos como Tomás Peliguet y Pietro Morone, o *italianizados* como Alonso González y el propio Jerónimo Cósida que, apoyados en sus habilidades como tracistas y entendiendo el proyecto arquitectónico como un acto de creación artística, se sienten capacitados para tomar parte en empresas de naturaleza constructiva, circunscribiendo su labor, eso sí, al diseño artístico —que no técnico— o a la ordenación de los organismos a construir o ya levantados. En realidad, son pintores que, de igual manera que facilitan trazas para retablos, bordados o rejas, se animan a extender rasguños más o menos elaborados para obras de arquitectura cuya materialización dependerá, única y exclusivamente, de que encuentren a los profesionales capaces de convertirlos en realidades tangibles.

Cuando dan con ellos, los resultados suelen ser espectaculares, porque la realidad es que todos estos maestros manejan un lenguaje artístico mucho más evolucionado que el declinado por estos pagos. Quizás baste recordar actuaciones como la redefinición arquitectónica de la parroquial de Fuentes de Ebro, diseñada por Peliguet y realizada por Vedel, o la construcción de la escalera del palacio episcopal de Tarazona, ideada casi con total seguridad por Morone y ejecutada muy probablemente por Alonso González. Mientras que la primera nos ofrece un tempranísimo ejemplo de la llegada a tierras aragonesas de las libérrimas lecturas sobre la arquitectura romana del primer *Cinquecento* realizadas por artistas como Giulio Romano, la segunda descubre el conocimiento de la mejor arquitectura que se estaba levantando al otro lado de los Pirineos por esas mismas fechas.

Sin embargo, no siempre será fácil encontrar a los profesionales capaces de ejecutar estos diseños y es en esta dependencia en la que hay que buscar el escaso desarrollo de esta vía. Frente a ella se sitúa la seguida por otro tipo de profesionales que, formados en distintas tradiciones constructivas, demuestran conocer tanto los resortes de la producción arquitectónica como las novedades ofrecidas por la tratadística contemporánea, a la que acuden para dar forma a los elementos con los que organizar los interiores de sus edificios.

Es el caso de Pierres Vedel, un maestro de origen francés que combina su bagaje formativo y su propia cultura visual con las tradiciones constructivas aragonesas y que utiliza la tratadística arquitectónica como fuente de inspiración formal para definir los miembros de las fábricas en las que interviene, introduciendo en estas tierras una nueva concepción del *ornatum* que por vez primera se construye sobre el empleo del sistema italiano de los órdenes clásicos y no sobre el empleo de repertorios decorativos de naturaleza superficial.

A pesar de que no logra conferir a todos estos elementos la preceptiva proporcionalidad clásica, el modelo de iglesia que articula en Santa Eulalia del Campo actualiza el panorama arquitectónico del Bajo Aragón turolense. De una sola nave con capillas entre los contrafuertes, cabecera poligonal, abovedamientos de crucería estrellada de terceletes rectos e interior ordenado en dos niveles



mediante un entablamento que recorre la nave a media altura apoyado sobre los soportes de orden clásico —excesivamente elongados— que se adosan a las embocaduras de las capillas, esta iglesia se impone como modelo para otras de la zona y constituye el punto de partida de las reflexiones que se realizan en torno a la tipología en el Sur del reino y en las comarcas del Bajo Ebro y la Plana castellonense hasta bien entrado el siglo XVII.

Frente a las novedades planteadas por los arquitectos-artistas, el proceso de redefinición a la clásica de tipologías de raíz medieval que se aborda desde distintos posicionamientos por la tradición constructiva local y por maestros como Vedel es el único que experimenta un cierto desarrollo en el tiempo. De hecho, sigue ofreciendo interesantísimos frutos aún después de que el clasicismo hubiese comenzado a difundirse a partir del epicentro escurialense, un argumento que refuerza la idea de que los jalones en los que se ha sistematizado el proceso de asimilación del Renacimiento no son sino fases abiertas cuyos límites, definidos pero flexibles, permiten la coexistencia de distintas soluciones a un mismo tiempo.

Sin embargo, la realidad es que, al igual que sucede en otras zonas de la Península, la diversidad de las respuestas articuladas en el territorio aragonés durante el segundo tercio del siglo XVI cede paso de manera paulatina a una cierta homogeneización cuyas causas deben buscarse en la generalización del lenguaje clasicista. No obstante, debemos hacer hincapié en que este proceso no obedece en exclusiva a la influencia arrolladora de los postulados arquitectónicos de Juan de Herrera —que llegan por diferentes vías, pero sobre todo a partir de las actuaciones llevadas a cabo por los prelados contrarreformistas, las nuevas órdenes religiosas y sus propios maestros—, sino que tiene un componente local muy importante, puesto que muchos de los cambios que se operan hubiesen resultado inviables de no haberse realizado una profunda reflexión sobre la tratadística arquitectónica más moderna y el propio pasado romano desde la realidad artística aragonesa.

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ

**EL PINTOR VICENTE BERDUSÁN (1632-1697) Y ARAGÓN:  
CATÁLOGO RAZONADO, CLIENTELA Y FUENTES GRÁFICAS,  
LITERARIAS Y DEVOCIONALES DE SU PINTURA**

Junio de 2004 (Directora: Dra. M.<sup>a</sup> Isabel Álvaro Zamora)

*Miembros del Tribunal:* Presidente: Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza). Secretario: Dr. Juan F. Esteban Lorente (Universidad de Zaragoza).

Vocales: Dra. M.<sup>a</sup> Concepción García Gainza (Universidad de Navarra), Dr. José I. Gómez Zorraquino (Universidad de Zaragoza) y Dr. Ismael Gutiérrez Pastor (Universidad Autónoma de Madrid)

Vicente Berdusán (Ejea de los Caballeros, Zaragoza, 1632-Tudela, Navarra, 1697) es un artista de origen aragonés que vivió y trabajó en Tudela y desarrolló su actividad, centrada en la pintura religiosa al óleo sobre lienzo, en un amplio territorio que comprende básicamente las actuales comunidades de Navarra, Aragón, País Vasco y La Rioja.

Las desigualdades existentes en el conocimiento de la producción pictórica en estas regiones —con un claro déficit en el caso aragonés— nos llevó a iniciar un trabajo de investigación centrado en las relaciones artísticas entre el pintor y Aragón cuyo primer objetivo era la realización del catálogo crítico y razonado de su obra —el único realizado hasta la fecha de un pintor aragonés del seiscientos—. Este trabajo se hacía también necesario por la relevancia que Berdusán habría tenido en la recepción aragonesa de la pintura del pleno barroco de filiación madrileña, y por extensión en el devenir de la pintura barroca en nuestra región.

Además del objetivo general enunciado, nuestro trabajo ha pretendido la fijación de la personalidad artística de Berdusán, así como la profundización en el conocimiento de todos los factores que conforman el hecho artístico. Y todo lo anterior, y a pesar de la obligada limitación geográfica, sin olvidar la consideración global del artista y su contextualización en unas determinadas coordenadas espacio-temporales: la España del reinado de Carlos II. En este sentido, nuestra aportación ha tenido muy presente, como no podía ser de otro modo, los datos ya conocidos, y ha pretendido completarlos, enriquecerlos y matizarlos con las miras puestas en una biografía integral del artista que está todavía por hacer.

Todas las obras han sido minuciosamente catalogadas y estudiadas con el fin de reconstruir los pormenores de su encargo y ejecución, concediendo especial importancia al tema de la clientela y a la identificación de las fuentes (gráficas, literarias y devocionales) que sirvieron para la definición de los asuntos y de los programas iconográficos.

*Sobre la fortuna crítica de Vicente Berdusán*

La recuperación crítica e historiográfica de Vicente Berdusán ha tenido que esperar, tras un olvido de casi tres siglos, al último cuarto del s. XX. Dicha recuperación, sin embargo, no ha conseguido por el momento situar al artista en el lugar que le corresponde en el contexto español, a pesar de que los valores que atesora su pintura son comparables —y en ocasiones superiores— a los de otros artistas coetáneos de mayor fama. En este sentido, tal vez el haber desarrollado su actividad en una localidad periférica como Tudela, alejada de la Corte y de otros centros de influencia y decisión, ha sido factor decisivo para esa falta de reconocimiento. A este motivo, que consideramos fundamental, pueden añadirse otros: el desconocimiento y las dudas acerca de su origen, perpetuados hasta el año 1990, que han generado históricamente problemas y ambigüedades en su adscripción a una escuela regional determinada, impidiendo de paso su adecuada valoración artística; ciertos equívocos cometidos en la lectura de las fechas de sus lienzos, que hicieron pensar durante varios decenios y hasta 1982 en la existencia de dos pintores de igual nombre, a los que se adjudicaron, casi de forma aleatoria, las obras que en realidad pertenecían a uno solo; la ligereza atribucionista, que ha engrosado artificialmente la producción de Berdusán, lo que ha impedido la correcta definición de su personalidad artística; y finalmente, ciertos vicios historiográficos, vigentes sobre todo en los ss. XVIII-XIX, como son la repetición de noticias y la perpetuación de datos sin corroboración documental, que han provocado que la fortuna del artista dependiera, en buena medida, del acierto y criterio de la fuente primera.

Ausente en la literatura artística de su siglo, Berdusán apenas tuvo sitio en el *Parnaso* (1724) de Palomino, pozo inagotable de noticias del que bebieron muchos otros autores, lo que originó en torno al ejeano un largo silencio bibliográfico que se prolongó hasta 1866, año de la edición de los *Discursos* de Jusepe Martínez preparada por Valentín Carderera. A dicha mención le siguieron otras noticias esporádicas y puntuales, no siempre acertadas, que vieron la luz durante los cien años siguientes. El año 1978 constituye un nuevo punto de inflexión, marcado por la aparición del extenso artículo de Esteban Casado Alcalde en la revista *Príncipe de Viana*. Este espléndido trabajo, junto con las publicaciones posteriores de Pedro L. Echeverría Goñi y Ricardo Fernández Gracia, la tesis doctoral de Isidro López Murías (1990) y, de manera especial, el magnífico catálogo de la exposición que tuvo lugar en 1998 en el Museo de Navarra, de la que fueron comisarios los profesores M.<sup>a</sup> Concepción García Gainza y Ricardo Fernández Gracia, constituyen los hitos historiográficos que han jalonado los últimos decenios del s. XX. El estado de la cuestión sobre el conocimiento de la obra de Berdusán en Aragón fue finalmente sustanciado por el profesor Gonzalo M. Borrás, quien ya había abordado el tema en el tomo cuatro de la *Enciclopedia Temática de Aragón* (1987). Esa revisión actualizada formó parte del citado catálogo de 1998, y es el documento que marca el punto de partida de nuestra investigación y constituye la referencia obligada para determinar y valorar los resultados del trabajo que presentamos.

*El talante artístico*

Berdusán, a la vista de los datos de que disponemos, fue un hombre de vida familiar y carácter tranquilo, de cuya formación intelectual e inquietudes poco o nada podemos decir. Dotado de un buen oficio —aunque limitado a la técnica del óleo sobre lienzo— y de un modo de pintar abreviado, aprendidos con toda seguridad en el contacto con obras y artífices de la escuela madrileña, este «practicón» de la pintura conectó bien con el gusto y la sensibilidad de la época que le tocó vivir, lo que le permitió asumir abundantes encargos en un extenso territorio artístico. Encargos de muy variada entidad, que van del gran retablo de altar al cuadro de caballete, en todos los casos de temática religiosa y con un estilo personal y maduro al que fue fiel, por lo que no se observan grandes variaciones o saltos en su quehacer artístico. Y todo ello, al parecer, sin un taller excesivamente numeroso, al que tradicionalmente se le ha venido achacando la calidad desigual de sus obras, si bien ésta no parece tan grande una vez depurado su catálogo y, en todo caso, podría explicarse por otros motivos: entidad del encargo y del encargante, honorarios, complejidad de la obra, etc.

Ajeno, hasta donde sabemos, a los movimientos reivindicativos de los pintores para conseguir el reconocimiento de la liberalidad, ingenuidad y nobleza de su arte, Berdusán da sin embargo algunas muestras del valor y consideración que atribuía a su trabajo al firmar con asiduidad sus cuadros —incluso con letras mayúsculas, en algunos casos especiales— y al prescindir, en la mayoría de las ocasiones, de notarios que protocolizasen los encargos, optando seguramente por el contrato privado y el contacto directo con el cliente en el caso de cuadros de caballete, o bien subcontratando con los escultores en el caso de pinturas para retablos.

*Técnica, estilo y estilemas*

El análisis organoléptico de algunas obras de Berdusán que han sido sometidas a procesos de limpieza y restauración nos revela que el artista solía utilizar como soporte lienzos de lino tejidos en tafetán de trama y urdimbre bastante tupidas; para los cuadros de gran formato hacía uso de varias piezas unidas por gruesas costuras, que en ocasiones son visibles por el anverso. Las preparaciones, de yeso y cola animal, son de naturaleza grasa, ligeras y están coloreadas en tonos rojos-marrones-terrosos; a veces, esta imprimación se aprovecha como fondo para construir las sombras, los claroscuros y las figuras centrales. Sobre la preparación aplicaba una base de temple y las veladuras de óleo. La película pictórica, a base de pigmentos naturales aglutinados con aceite y algún tipo de resina natural, suele ser fina y con pocos empastes (reservados para las luces), de tal forma que a veces se transparenta la capa subyacente y se hace evidente la trama de la tela. La pincelada normalmente es larga y arrastrada, nerviosa y zigzagueante, pero siempre aplicada con criterio, visible en algunos casos pero muy diluida y difusa en la mayoría.

Berdusán, como la mayoría de los artistas, hubo de realizar dibujos preparatorios para sus obras, y de hecho hay constancia documental de su existencia, aunque lamentablemente sólo conocemos un ejemplar, correspondiente a la cúpula de la capilla de San Joaquín en la catedral de Huesca. Por cierto que esta obra oscense constituye un caso único en su producción de pintura monumental, especialidad en la que no debía de desenvolverse con demasiada soltura; así lo indica también la extraña solución dada a esta falsa cúpula, compuesta de lienzos de bastidor plano y forma trapezoidal en torno a un tondo central igualmente plano.

Aferrado pues a la técnica más tradicional de la pintura, Berdusán muestra su dominio del medio encarando formatos medianos y grandes, idóneos para desarrollar su estilo de pintura y muy adecuados a la estética del barroco pleno, con el que adquieren gran protagonismo visual los grandes cuadros de altar y los ciclos historiados. Estas generosas dimensiones se compadecen bien con su modo de pintar y confieren un valor añadido a sus obras.

En cuanto al estilo, en la dicotomía dibujo-color, omnipresente en la literatura artística del momento, Berdusán se alinea decididamente por el segundo, llegando a descuidar el primero; la crítica más academicista tal vez se haya centrado excesivamente en este hecho a la hora de valorar su pintura, a pesar de que esa imprecisión en el dibujo queda hábilmente enmascarada por una pincelada valiente y suelta, por el uso de armonías cromáticas claras de tonos predominantemente cálidos y por variados efectos lumínicos y atmosféricos (contraluces, gradaciones, figuras «transparentes»...). El sabio manejo de todos estos recursos plásticos hace que su pintura sea, en términos generales, vistosa y espectacular, dinámica y sugerente, vibrante y jugosa, no exenta de un cierto impresionismo, y así se mantuvo, sin apenas altibajos, hasta fines de la década de 1680, para iniciar entonces un ligero retroceso que vuelve a poner de manifiesto las incorrecciones que nunca llegó a superar.

Si en sus primeras obras se dan, como es lógico, ciertos rasgos arcaicos en el modo de componer y en el tratamiento pictórico (pincelada apretada, modelados duros, colores saturados y sin matices, sequedad y rigidez en las figuras), a partir de los últimos años de la década de 1660 sus cuadros comienzan a dar cabida, de manera progresiva, a todas las características de la escuela madrileña, crisol de elementos venecianos y flamencos: riqueza y brillantez cromática, escenarios de exuberancia teatral, disposición de las figuras en grupos animados y activos, formas huidizas y ritmos diagonales, valoración de lo externo y aparential, rapidez y abocetamiento de la pincelada, contornos difuminados, etc. Esta forma de pintar, que se había iniciado en la Corte durante la década de 1640 y se prolongó hasta las primeras décadas del s. XVIII, fue impulsada por los grandes maestros (Camilo, Rizi, Carreño, Coello, Cerezo...) y continuada por una pléyade de discípulos, los llamados «*dii minores*», generación malograda por la muerte temprana de muchos de sus integrantes. Por estilo y calidad, Berdusán ha de ser incluido sin reservas en este grupo de artistas, con cuyos planteamientos pictóricos comulga plenamente.

Dentro de esas pautas estilísticas y ese modo de hacer, la pintura de Berdusán ofrece también rasgos individualizadores, tanto desde el punto de vista expresivo como a través de ciertos estilemas muy personales. Así, se aprecia en sus cuadros una cierta contención expresiva. Muchas de sus figuras, de canon largo, presentan un cierto amaneramiento en las actitudes y en los gestos, con cuerpos retorcidos, torsionados y en *contraposto*, rostros fugados en escorzo que llegan incluso al «perfil perdido», mantos agitados, disposición variada de las manos y acusada gestualidad; en ocasiones los personajes producen la sensación de actores sobreactuados que teatralizan las escenas y marcan, como en una instantánea, el momento álgido de la historia. Las ambientaciones arquitectónicas, animadas por cortinajes llamativos, se disponen siempre en perspectivas forzadas que buscan la profundidad espacial, de tal forma que lo constructivo deviene decorativo y se pone al servicio de la representación que en ellas tiene lugar. Cuando se trata de glorificaciones o escenas de ubicación imprecisa, los fondos se vuelven dorados, o se tornan traslúcidos, simbolizando la infinitud y eternidad de lo divino. El mismo papel metafórico desempeñan los efectos lumínicos, ya como expresión de sentimientos interiores, ya como elemento asociado a lo sobrenatural.

Los rostros de sus figuras responden a unos prototipos humanos que, por un lado, sintonizan con los de sus coetáneos de la escuela madrileña, pero incorporando unos estilemas que los identifican. Son rostros lánguidos que, aunque lejanamente, recuerdan la sensualidad y *morbidezza* (blandura, delicadeza, ternura sentimental) de Correggio, artista que en algunas obras se convierte, tal como expresó Weisbach (1942), en un «*manierista de su propio estilo*», al igual que lo es Berdusán. Las cabezas suelen presentar frentes abultadas, narices rectas y aguileñas pero siempre prominentes, cabellos muy perfilados por delante y abultados por detrás, bocas reducidas pero carnosas, etc. Muy característicos son los angelotes y niños, de piel rosácea o nacarada, contundentes en sus anatomías desnudas, de mofletes hinchados y pelo rubio ensortijado.

#### *Asuntos y temas de su pintura*

Hasta donde conocemos, en su producción aragonesa Berdusán cultivó exclusivamente la temática religiosa, si bien en sus cuadros es habitual la presencia de elementos integrados pertenecientes a otros géneros (pequeños bodegones, paisajes, arquitecturas...) e incluso en algunas ocasiones plantea las escenas con una retórica propia de la pintura de historia o muestra un marcado interés por los tipos humanos.

Al igual que ocurre con otros muchos pintores de su generación, Berdusán rehuye la representación de episodios sangrientos o violentos, pero a cambio sabe dotar a sus obras de un notable aliento dramático y grandilocuente cuando éstas lo requieren, valiéndose para ello de los recursos del lenguaje pictórico (luz y color) y de ciertos convencionalismos gestuales y posturales de amplia tradición representativa. Sus personajes, en cualquier caso, adoptan siem-

pre actitudes que les confieren gran dignidad, sea cual sea su condición social y su papel en la historia.

Omnipresente en sus cuadros está el elemento sobrenatural, bien se trate de glorificaciones y vidas de santos, episodios místicos, apariciones, asuntos bíblicos o escenas de carácter atemporal. Dicha presencia puede ser explícita, con espectaculares rompimientos de gloria, pero también puede tratarse de una evocación metafórica a través de un resplandor, un haz de luz dirigida cuyo foco se localiza fuera del cuadro, un cielo denso con relámpagos... La separación entre los mundos terrenal y celeste tiende a desvanecerse, de tal forma que en algunas obras es difícil saber donde termina lo «real» y donde comienza lo «visionario».

En la producción aragonesa encontramos, como es lógico, asuntos que pertenecen al «mustrario» de Berdusán, de los que éste realiza versiones en las que, sin embargo siempre introduce alguna variación, pero también hay asuntos inéditos que obedecen a devociones locales o particulares.

Desentrañar las motivaciones que justifican la elección de un tema determinado —lo que nosotros hemos denominado las «fuentes devocionales»— ha sido otro de los aspectos que consideramos más interesante y enriquecedor, pues nos ha proporcionado informaciones que han ayudado a completar y contextualizar el hecho artístico.

En todas las obras analizadas, Berdusán parece conectar plenamente con la sensibilidad contrarreformista y pone su arte al servicio de la Iglesia triunfante con programas que o bien ensalzan a las órdenes religiosas y a sus fundadores, o bien refuerzan los dogmas puestos en entredicho por los movimientos protestantes. Hemos de suponer, no obstante, que el pintor no hizo sino dar forma, con sus conocimientos técnicos y sus habilidades plásticas y expresivas, a ideas o conceptos doctrinales y pautas de representación que le vendrían dadas por los correspondientes mentores iconográficos, o bien que se limitó a aplicar soluciones ya probadas con éxito que no planteaban problemas en su contenido ni amenazaban el necesario «decoro». En uno y otro caso, el recurso a referentes pictóricos ajenos y a modelos gráficos formaba parte del método habitual de trabajo de casi todos los artistas, pues hacía más llevadera la tarea de inventar y componer y, en función de la capacidad del pintor, aseguraba en parte el éxito de la empresa.

#### *Referencias pictóricas y modelos gráficos*

En el s. XVII el uso total o parcial de composiciones y motivos ajenos fue moneda corriente entre los pintores, y Berdusán no fue una excepción. En absoluto ha de pensarse en ello como un salvavidas «*para remediavagos*» —en palabras de Francisco J. Sánchez Cantón—, y menos todavía en el caso del ejeano, en el que casi nunca se observa una copia servil, un «hurto» —término usado por Palomino—, sino más bien un aprovechamiento o inspiración a partir de un modelo que se asimila o transforma en algo propio, es decir, lo que

el mismo autor de las *Vidas* denomina «*tomar ocasión*». No obstante, en momentos puntuales, las pinturas de Berdusán parecen haber sido construidas a partir de la suma de elementos de variada procedencia, lo que incide negativamente en el resultado final, que ofrece el aspecto de un *collage* desintegrado. También se aprecia una especial querencia por ciertos motivos repetidamente utilizados. La localización de referentes y modelos, que en nuestra investigación comenzó siendo un tema transversal, ha ido cobrando fuerza al compás de los hallazgos, y se ha convertido, a nuestro juicio, en una de las aportaciones principales, pues no sólo ayuda a comprender los modos de trabajo del artista y la manera en que se producía la transmisión de influencias y de préstamos artísticos, sino que también nos da idea de las imágenes que conformaban su universo visual.

Cabría diferenciar, no obstante, lo que denominamos referencias pictóricas, que requieren, por tratarse de obras únicas, un conocimiento directo, y lo que son modelos grabados, que por su carácter múltiple permiten una circulación y uso público mucho más amplios. Entre las primeras, las mayores afinidades las encontramos en cuadros pintados por Francisco Camilo y Juan Carreño de Miranda, lo que al menos hace suponer, si no una relación maestro-discípulo —para la que no existe por ahora ningún aval documental—, un conocimiento amplio de la obra de estos pintores.

En cuanto al grabado, medio principal —aunque no exclusivo— de difusión masiva de modelos, observamos cómo Berdusán hace uso, indistintamente, de estampas obtenidas a partir de originales renacentistas, de otras de tono manierista o clasicista, y de las más novedosas de origen flamenco, sin que apreciemos una clara predilección o una determinada evolución. Nuestro artista opta pues por instrumentalizar los diseños para adaptarlos a sus necesidades, sin que en la elección parezcan intervenir otros criterios. Otra cuestión es el tratamiento pictórico «moderno» que aplica a los préstamos iconográficos, que —salvo en algunos casos fallidos— terminan por integrarse y diluirse en la composición general.

Sabemos por la documentación que Berdusán disponía de un archivo de dibujos y grabados, de los que se serviría como inspiración, pauta o primera idea para sus cuadros, aunque la falta de relaciones o inventarios detallados impide profundizar en la cuantía y composición de ese *corpus* de imágenes, donde únicamente conocemos de la existencia de obras de Carreño de Miranda. Tampoco sería descabellado que, en ocasiones puntuales, los modelos le fueran aportados por el propio encargante o por el mentor iconográfico, en cuyo bagaje cabría incluir también muchas de las fuentes literarias que hemos ido citando a lo largo del trabajo.

### *La clientela*

La dedicación del ejeano al género más común en la época no impidió que acaparara un gran número de encargos en un territorio bastante extenso.



En este sentido, la decisión de instalar su taller en un lugar de provincias resultó acertada, pero no basta para explicar su fama y el éxito que alcanzó a nivel local. Aunque mucho más reducida y dura que en otras poblaciones de mayor entidad, la competencia artística le habría impedido desarrollar una actividad tan frenética si no hubiera sido por la calidad y modernidad de su arte, digno emulador de la mejor pintura española del momento, y por las relaciones personales con otros artistas que, por vínculos familiares, cultivó desde muy temprano.

Por lo demás, la clientela aragonesa de Berdusán no tiene características singulares y responde en su diversidad a la pauta general, aunque un porcentaje significativo de su producción respondió a encargos de la alta nobleza destinados a ornamentar iglesias y conventos. También la baja nobleza, representada por algunas familias que gozaron de buena posición social, quisieron emular a los anteriores en su función de comitentes de obras artísticas, e incluso algunos miembros de la burguesía mercantil que aspiraban a ascender en la pirámide social vieron en la promoción y mecenazgo artísticos un buen medio — bien visible— para conseguir los méritos necesarios.

Otro aspecto no menos interesante que tiene que ver con la clientela es el de las razones de la elección de Berdusán para ejecutar un determinado encargo, más allá de su propia fama como pintor y de las habituales colaboraciones profesionales con los principales retablistas del momento. En este sentido, la casuística es tan amplia como el número de obras, pero en nuestra investigación hemos podido constatar que en muchos casos las motivaciones responden a circunstancias coyunturales que tienen que ver, sobre todo, con contactos personales que no suelen trascender el ámbito privado, y que por tanto son difícilmente detectables, pues apenas dejan huella documental. También sucede que la realización de una obra de cierta entidad propicie encargos posteriores de similar relevancia, o bien de lugar a encargos más modestos para satisfacer la devoción privada. A veces, lo que se produce es una concurrencia de motivos.

#### *Berdusán en la pintura barroca aragonesa*

A lo largo del trabajo hemos hecho patente nuestro escepticismo acerca de la existencia de una escuela aragonesa de pintura en el s. XVII, debido fundamentalmente a la ascendencia que en el arte local parecen tener, por encima de los rasgos propios, las influencias asimiladas o importadas de otros lugares. A ello se suma la llegada de artistas y de obras foráneas, nada despreciable en número y calidad, así como la circulación de modelos en forma de dibujos y grabados; factores todos ellos que contribuyen a diluir las posibles características peculiares —cuya existencia no negamos— en un arte cuyo resultado final no es sino una suma de elementos de variada procedencia que, en cualquier caso, resultan idóneos para satisfacer una necesidad comunicativa y expresiva.

En este sentido, Berdusán es para la pintura aragonesa el artista que da carta de naturaleza a la pintura del pleno barroco, con su estilo de raigambre

madrileña perfectamente asimilado en el contacto con algunos de sus mejores representantes (los ya citados Camilo, Carreño de Miranda y Rizi). Tal vez el artista ejeano no pueda ser considerado el introductor de ese tipo de pintura en esta tierra, pues al menos desde la década de 1640 hay ya algunas obras y autores que apuntan en esa dirección, pero desde luego sus trabajos en Huesca, que se inician h. 1668 en la capilla de San Joaquín, constituyen el aldabonazo definitivo para que en la ciudad altoaragonesa —no así en Zaragoza, más reacia a la novedad por el fuerte arraigo del naturalismo— se produjera el salto hacia la opción más avanzada de la pintura española del periodo. Berdusán no estuvo sólo en esta aventura, pues otros artistas como Bartolomé Vicente o Pedro Aybar, formados en los mismos planteamientos estilísticos, iniciaron su actividad en la década de 1670 y lo hicieron precisamente en Huesca. Esa última fecha resulta crucial para el cambio generacional, pues con la excepción de Juan Pérez Galbán, que muere en 1658, Francisco Jiménez Maza fallece justo en aquel año y Jusepe Martínez abandona los pinceles poco después, coincidiendo con el momento en el que Berdusán acumulaba importantes encargos en Huesca y en Veruela.

Son pues esos tres artistas (Berdusán, Vicente y Aybar —el menos conocido, pero merecedor de mayor atención—) los mejores representantes de la tercera generación de la pintura barroca aragonesa; de ellos, Berdusán acaparó gran número de encargos en las tres provincias aragonesas, con una especial concentración en el entorno de la ribera del Ebro (Tarazona y lugares próximos). Sin duda, su manera de hacer se convirtió en una buena opción local, por asequible y accesible, reflejo de la mejor y más innovadora pintura del momento, lo que explica su amplia demanda. No es exagerado, por tanto, otorgar al ejeano el primado artístico de su generación, y tal vez tampoco lo sea considerarle, por encima de cualquier prejuicio vigente en el pasado y en función de la cantidad y calidad de su obra cierta, el título de mejor pintor aragonés del s. XVII, aunque la falta de estudios y catálogos razonados sobre el resto de artistas nos obliga a plantear con las debidas cautelas esta última afirmación.

Resulta complicado establecer la incidencia directa que pudo tener el arte de Berdusán en otros artistas, pues parece que no tuvo muchos discípulos y ayudantes; por otro lado, su modo de pintar responde a un estilo que fue frecuentado —con mayor o menor acierto— por otros muchos artífices de la segunda mitad del s. XVII y las primeras décadas del s. XVIII, y por ello es arriesgado determinar, si no existe constatación documental, una influencia concreta. Sin embargo, no cabe ninguna duda de que la pintura de Berdusán generó un fenómeno de imitación superficial de sus obras en copias donde son perfectamente reconocibles sus estilemas, sobre todo la peculiar manera de trabajar los rostros y las poses y gestos de las figuras; a este fenómeno, que denominamos «berdusanism», corresponden una serie de piezas de calidad mediocre que se concentran en el ámbito turiasonense y pueden ser fechadas a partir de 1690, coincidiendo con los últimos años de actividad del ejeano. El único nombre que

podemos asociar, por el momento, con esta corriente berdusanesca, es el de Carlos Berdusán, hijo y discípulo de Vicente, cuyas virtudes artísticas, sin parangón con las de su progenitor, no hacen sino poner en evidencia las altas cotas alcanzadas por éste y lo difícil que resultó seguir su estela.

#### *Valoración de las aportaciones*

De acuerdo con los objetivos que nos fijamos al comienzo de esta investigación, nuestra principal aportación ha consistido en la elaboración del catálogo crítico y razonado de Berdusán, lo que ha exigido, entre otras tareas previas, un costoso trabajo de campo. El resultado ha sido muy satisfactorio, pues si comparamos la situación actual con la que reflejaba el profesor Borrás en su estado de la cuestión del año 1998, veremos que se ha incrementado notablemente el número de piezas de sólida atribución. En concreto, las nuevas obras incorporadas al catálogo llegan casi a la treintena, correspondiendo la tercera parte a retablos y el resto a cuadros de caballete; si consideramos las pinturas de los retablos como obras individuales, la cifra se eleva al medio centenar, es decir, un tercio del total de obras de atribución firme. La revisión de las atribuciones anteriores ha llevado a un expurgo riguroso de las mismas, de tal forma que este apartado ha quedado compuesto por veinte obras de autoría rechazada, a las que tal vez se pueda incorporar alguna de las dos que consideramos dudosas. Con todo ello, las desigualdades cuantitativas existentes entre la producción navarra y la aragonesa han disminuido, y se han equilibrado las de carácter cualitativo. Pensamos que con todo ello se ha conseguido fijar la personalidad artística del pintor ejeano, eliminando todo aquello que en el pasado la adulteraba, lo que permitirá de ahora en adelante afinar las atribuciones y, al mismo tiempo, facilitará un conocimiento más ajustado de su destacado papel en el devenir de la pintura barroca aragonesa, cuya historia está todavía por escribir. En este sentido, los desplazamientos realizados nos han puesto en contacto con una realidad compleja —en parte reflejada en nuestro trabajo— que, en comparación con lo publicado hasta el momento, parece reclamar una profunda revisión y una mayor dedicación investigadora, a las que esperamos poder seguir contribuyendo.

JAVIER MADERUELO RASO

## EL PAISAJE. HISTORIA DE UN CONCEPTO

Mayo de 2004 (Director: Dr. Manuel García Guatas)

*Miembros del Tribunal:* Presidente: *Dr. Agustín Sánchez Vidal (Universidad de Zaragoza)*. Secretario: *Dra. Carmen Morte García (Universidad de Zaragoza)*.

Vocales: *Dr. Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense)*,  
*Dra. María Luisa Sobrino Manzanares (Universidad de Santiago de Compostela)*,  
y *Dra. Antonia Raquejo Grado (Universidad Complutense)*.

En esta tesis se investiga sobre los orígenes y evolución del concepto «paisaje», lo cual supone embarcarse en un periplo a través del tiempo, por lo que se ha recurrido a las metodologías propias de la historiografía, que son las más pertinentes para este tipo de indagación. Aquello sobre lo que se quiere saber su origen y gestación es el paisaje, un término y un concepto que surgieron en el ámbito de la pintura, pero en esta tesis se entiende el término paisaje no como un mero género pictórico sino como una de las ideas generales sobre las que se apoya nuestra cultura.

Este trabajo parte de dos hipótesis previas que se han adoptado como puntos de partida. La primera de ellas se basa en la afirmación de que la noción de paisaje no ha existido siempre ni está presente en todas las culturas. Es decir, que el concepto paisaje es una construcción cultural y no un producto de la naturaleza. Esto induce a pensar que, como tal constructo conceptual, ha tenido un tiempo de gestación y un momento de alumbramiento.

La segunda hipótesis es que en la cultura europea ese concepto se empezó a gestar en el mundo romano con la poesía pastoril y el cultivo de jardines pero que durante la Roma Imperial no se logró destilar una palabra concreta para nombrarlo y que esa palabra no surge hasta bien entrado el Renacimiento.

Partiendo de estas dos hipótesis se ha pretendido, si no demostrar, si al menos mostrar una serie de hitos históricos que permiten trazar el largo itinerario que ha tenido que atravesar la cultura occidental hasta conseguir asentar plenamente este concepto, cosa que sucedió cuando los arquitectos construyeron villas y jardines de recreo, los poetas superaron las convenciones de los *loca amoena* para empezar a describir lugares, los pintores crearon paisajes autónomos tomados de parajes reales y cuando surge, por fin, una palabra nueva y distinta para referirse a esa actividad de describir y recrear lo que «se ve a lo lejos».

En la estructura metodológica de la tesis son reconocibles técnicas específicas de algunas de las diferentes escuelas historiográficas, tales como la iconologista o la hermenéutica, sin que ello signifique que se trata de una tesis que surge en el ámbito de una escuela determinada. La convicción de que no existe ya un único discurso capaz de contener y articular el conjunto de los conocimientos generales sino que, por el contrario, el conocimiento actual se configura por una serie de fragmentos dispersos que interaccionan en múltiples direcciones, ha conducido a plantear una tesis multiforme y abierta que pretende

acercarse a los conceptos de la historia del arte y de la teoría del paisaje sin atavismos ni prejuicios, pero manifestando un respeto al conjunto y a la singularidad de cada una de las opciones posibles.

Aunque el método utilizado en esta indagación es la historiografía y lo que se rastrea en el tiempo y en el espacio se encuentra en aquellas manifestaciones que llamamos arte, ésta no es una tesis restringida a los límites disciplinares de lo artístico, sino que se ha necesitado desbordar e incluso superar algunas de las convenciones «sectoriales» para poder acceder a la idea más general de lo que se llama «historia de la cultura», en el sentido utilizado por Michel Baxandal, Frederick Antal y, sobre todo, por Peter Burke, quienes establecen las conclusiones desde el contexto de la reconstrucción de lo que debió ser la vida cotidiana, el medio social y el ámbito más general de la cultura, entendida ésta como el conjunto de creencias religiosas, saberes filosóficos, conocimientos prácticos, comportamientos cívicos, experiencias vitales, etcétera.

La otra vía de investigación ha partido de la relación con los conocimientos de otras ciencias como la filosofía, la lingüística, la antropología, la cartografía, la perspectiva, la geometría,... que me han servido para aclarar y situar más precisamente los fenómenos en su justo punto de interpretación.

En este sentido, no sólo se ha indagado en la pintura y la arquitectura, en cuanto actividades artísticas que ayudaron a configurar la idea de paisaje, sino que se ha extendido la investigación al campo de otras artes, como la poesía, la literatura y la jardinería; a ciertas técnicas, como la cartografía y la agricultura; a determinados hábitos culturales y antropológicos, como la religión; y al mundo más general de las ideas abarcando el campo de la especulación filosófica.

En realidad, esta tesis se plantea como una historia de la mirada, es decir, como una historia del lento aprendizaje visual y de la evolución en las interpretaciones que el hombre ha tenido que experimentar a lo largo de muchos siglos para comprender el mundo que le rodea, superando los tabúes de la mitología y la religión hasta llegar a entender y representar empírica y gnoseológicamente el entorno en el que habita.

La comprensión del mundo como paisaje, como entidad de disfrute intelectual, aparece así como una meta que tuvo un largo periplo que recorrer unida a otras experiencias culturales. El análisis y conocimiento de estas otras experiencias son necesarios porque ayudan a la comprensión del concepto pleno de paisaje.

En los procesos de elaboración de la historia aparecen muchos hechos que se ofrecen a nuestros ojos con una realidad verdadera, ya que determinado poema o cierto cuadro están ahí y fueron creados en una fecha que, una vez documentada, es incuestionablemente concreta, pero lo que se pretende buscar y establecer a través de esta tesis no es cuál fue la primera manifestación artística que muestra algún tipo de interés por la naturaleza, la vegetación, el entorno o que trata sobre un lugar concreto, sino determinar cuándo llega a existir una consciencia plena de paisaje, cuándo y cómo el concepto de paisaje aparece indiscutiblemente maduro en la cultura occidental.

Se parte de la idea que el paisaje es un constructo, es decir, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura. El paisaje, entendido como fenómeno cultural, es una convención que varía de una cultura a otra, esto nos obliga a imaginar cómo es percibido el mundo en otras civilizaciones, en otras épocas y en otros medios sociales diferentes de los nuestros.

Las cuatro condiciones necesarias que Augustín Berque ha establecido empíricamente y que exige para que se pueda considerar que una civilización posee una cultura paisajista son: primera, que en ella se reconozca el uso de una o más palabras para decir «paisaje», segunda, que exista una literatura (oral o escrita) describiendo paisajes o cantando su belleza, tercera, que existan representaciones pictóricas de lugares, y cuarta, que posean jardines cultivados por placer.

Ciertamente algunas culturas no reúnen ninguna o casi ninguna de estas condiciones; es el caso de una cultura muy refinada, como la griega clásica, que, desarrollando una actitud esencialmente humanista, ha relegado a un segundo término todas aquellas cosas físicas que no son humanas, como la naturaleza y sus creaciones. En otras culturas se han llegado a alcanzar dos o tres de estos criterios, como sucedió con el Imperio Romano que disfrutó de una literatura pastoral, en la que se menciona el encanto de los lugares, y que construyó hermosos jardines creados para el placer y no para obtener de ellos alguna utilidad, pero sin embargo la cultura romana no llegó a generar una auténtica pintura autónoma de paisaje y, lo que es más importante, no poseyó una palabra específica para nombrarlo. El que una cultura no llegue a necesitar poseer una palabra es algo más que una mera cuestión lingüística, es algo que afecta a su concepción del mundo.

En la tesis se comienza partiendo de la filología para rastrear de qué manera han evolucionado algunos términos de raíz latina, que provienen de *pagus* y *paganus*, de los que derivan palabras *pago*, *payés*, *paisano* y *país*, evolucionando hacia *paesaggio* en italiano, *paysage* en francés, *paisagem* en portugués y *paisaje* en español; así como los de raíz germánica que dan: *landschaft* en alemán, *landskip* en holandés o *landscape* en inglés. Esta evolución muestra que los conceptos no surgen de una forma ni inmediata ni espontánea, los términos para nombrarlos tampoco. En esta génesis del concepto paisaje tiene también algo que decir la manera de ser representados esos pagos y países en los cuadros.

Tras el estudio de la evolución filológica, se analizan algunos hechos y acontecimientos para confirmar cómo se forjó históricamente el concepto paisaje. En el ámbito geográfico europeo los primeros atisbos de una delectación de las «amenidades de la naturaleza» se va a detectar en la Roma de principios del Imperio, cuando se empiezan a construir villas suburbanas y rurales para el placer.

Por medio de una extensa serie de ejemplos, que jalonan un itinerario, se va mostrando la lenta sedimentación de muy diversos estratos que desde la percepción, el lenguaje, las prácticas religiosas, los descubrimientos científicos y la evolución de artes como la pintura, la arquitectura, la literatura y la jardinería,

han ido forjando una idea que poco a poco se ha convertido en el concepto de paisaje.

Si se compara la pintura bizantina y medieval con los cuadros renacentistas se ve inmediatamente cómo se ha pasando de la representación de unas figuras sin ninguna ambientación, cuyas siluetas aparecen recortadas sobre fondos dorados con simbólicas imágenes aisladas, a intentar ubicar estas mismas figuras en lugares que pretenden mostrar un carácter de cuyo contexto emana parte del mensaje.

A finales del siglo XVI los síntomas de estas nuevas actitudes y actividades u ocupados son claros en muy diferentes lugares de Europa y, en los primeros años del siglo XVII, la palabra «paisaje» da carta de naturaleza a este concepto y empieza a formar parte de los vocabularios cultos, mientras que la nueva idea cala en la pintura, la arquitectura y la literatura, destilando en la primera de estas artes un género autónomo que logrará inmediatamente una próspera fortuna crítica dando origen a otros subgéneros, como la *marina* o la *vedutta* urbana.

Lo que aquí se presenta es el intento de esbozar un método de trabajo multidisciplinar y de contemplar la historia desde una pluralidad de enfoques por medio de diferentes vías: filológicas, analizando el lenguaje; historiográficas, ordenando la evolución de los sucesos; hermenéuticas, interpretando los fenómenos; junto a las relaciones establecidas entre arquitectura, literatura, pintura y jardín, con respecto a la mirada y el paisaje.

PILAR IRALA HORTAL

**APROXIMACIÓN AL TEMA DEL ARTE VISUAL.  
LA FOTOGRAFÍA DIGITAL.  
CINCO FOTÓGRAFOS ZARAGOZANOS**

Junio de 2004 (Director: Dr. Ángel Azpeitia Burgos)

*Miembros del Tribunal. Presidente: Dr. Francisco Javier de la Plaza Santiago (Universidad de Valladolid). Secretario: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente (Universidad de Zaragoza). Vocales: Dr. Antonio Ubieta Artur (Universidad de Zaragoza), Dra. María Teresa Ortega Coca (Universidad de Valladolid), Dr. Fernando Alvira Banzo (Universidad de Zaragoza)*

La presente tesis doctoral se ha aproximado al mundo de lo visual en tanto que manifestación primera y primordial de las nuevas tecnologías. Una de las ideas clave apunta a que el arte, las imágenes que percibimos y el sentido que les damos están estrechamente relacionados y condicionados por nuestra forma de percepción sensorial, acomodada, a su vez, a nuestra formación intelectual y

cultural. Por supuesto, esta percepción ha cambiado a lo largo de los siglos y está supeditada a los devenires científicos, culturales e históricos.

Muchos son los cambios que las nuevas tecnologías han introducido en todos los ámbitos, tanto en el social como en el cultural, económico, político, legal y, por supuesto, artístico. Los cambios en todos estos espacios pueden ser rastreados a partir de las propias transformaciones del ente artístico y todo lo que le rodea.

Los cambios en el mundo del arte han sido extraordinariamente rápidos con la llegada de las nuevas tecnologías. De un lado la formación del artista es más rápida e intuitiva. Su metodología de trabajo es más *generosa* en tanto que comparte sus conocimientos e incluso sus materiales de trabajo con otros artistas.

En muchas ocasiones las obras de arte digitales son colectivas y colaborativas, bien con otros creadores o grupos de artistas, bien con el espectador. Esta nueva relación con el *observador* conlleva a su vez cambios en el público que, no sólo se encuentra con la obra de arte en un nuevo medio, sino que, incluso, él mismo la completa con su intervención.

El ámbito de la crítica, a pesar de que lo que cabría pensar en un primer momento, avanza muy lentamente en su adaptación a los nuevos tiempos. Teniendo en cuenta que arte, artista, formación, medio y espectador han cambiado, y que, nuevas tecnologías y terminologías se han introducido en el mundo artístico, los críticos deberían, de un lado proporcionar los instrumentos de comprensión necesarios para abarcar estas nuevas circunstancias y, de otro lado, utilizar estos cambios en su trabajo sirviéndose de estas revoluciones técnicas. Esto sólo sucede parcialmente con los críticos electrónicos, en determinados portales de arte digital, pero no en los medios más públicos como son la prensa escrita, radio y televisión. Esto ralentiza sobremanera la llegada y comprensión del arte digital al público.

Entre los aspectos que han cambiado, el de la difusión de un lado, y el de la exposición y el mercado por otro, son los más complejos de estudiar pues son los más difíciles de controlar. La difusión que los nuevos medios como Internet hacen de las obras de arte no estudian las características del espectador y visitante, con lo que no es fácil diseñar estrategias de difusión apropiadas, como podría hacer un museo físico.

De otro lado, la exposición y el mercado de la obra de arte digital no han alcanzado unos niveles mínimos para realizar un estudio de mercado. Esto es así por varios motivos, entre ellos el hecho de que el público no conoce este tipo de arte ya que los museos y salas de exposición habituales no han apostado de una manera clara por este tipo de manifestaciones y, cuando lo hacen, suelen presentar las obras en su forma *física*, y no en su modo original, esto es, virtualmente.

Los cambios necesarios para la exposición del arte de nuevas tecnologías, la necesidad, en la mayoría de las ocasiones, de ordenadores conectados a la red de redes y, quizás el miedo al fracaso de la exhibición, no ayudan a aventurarse



en estas nuevas manifestaciones. Si sumamos esta situación al hecho de que la crítica de arte no da instrumentos adecuados de conocimiento y valoración de estas obras, la exposición y mercado permanecen todavía casi inertes.

Esto sucede a pesar de que la primera imagen generada por una máquina electrónica fue el *ocillons* o *abstracciones electrónicas* realizadas por el matemático Ben F. Laposky en 1950, a partir de las cuales continuaron las experimentaciones. Posteriormente, hacia 1960, John H. Whitney, utilizando un computador similar al de Laposky, animó una serie de dibujos y gráficos abstractos. Así, ya en 1953, las exposiciones del llamado *computer art* comenzaron en los museos americanos. Hacia la mitad de los setenta y ochenta los gráficos de ordenador evolucionaron de una manera increíble y se consiguieron nuevos tipos de imágenes, como las visualizaciones de funciones matemáticas completas, gráficos tridimensionales e imágenes fractales.

En lo que se refiere al medio fotográfico, la fotografía digital conlleva todos los cambios a los que se han hecho referencia *supra*, aunque con excepciones y rasgos muy particulares propios de la propia historia y técnica fotográficas. Quizás por esa razón la fotografía realizada con medios digitales ha sido muy criticada por los más conservadores y por aquellos que no defienden la introducción de las nuevas tecnologías en el arte. Jean Baudrillard afirma *but no matter which photographic technique is used, there is always one thing, and one thing only, that remains: the light. Photo-graphy: The writing of light.*

La lectura hoy del célebre libro *On Photography* de Susan Sontag, proporciona una clara idea de lo que la fotografía ha cambiado en los últimos años, sobre todo en lo que se refiere a la fotografía como imagen y no como pura técnica. El texto es mucho más que una serie de artículos completados y emparejados. Hace sutil referencia a algunos de los más importantes y difíciles temas en lo que se refiere al arte fotográfico como arte visual.

La fotografía inauguró una nueva forma de mirar el mundo, de detenerse en él, de fragmentarlo, congelarlo y de separar el sentido de la vista del resto de los sentidos del cuerpo humano hasta concluir en la sociedad eminentemente visual a la que pertenecemos. Desde el momento en que la fotografía abandona su función social deja de tener un uso exclusivamente de representación social y comienza a *interpretar* la realidad comienza a adentrarse en el mundo de la creación artística.

Con la llegada de las nuevas tecnologías digitales al medio fotográfico algunos llegaron a afirmar que la fotografía está muerta, como Anne-Marie Willis. Pero lo cierto es que la fotografía digital es fotografía. Y lo es porque, como la propia definición del término afirma, parte de la luz. Todos aquellos productos que no tengan origen en la luz captada y grabada no son fotografía.

Por su parte, Akira Kasai, ahondando aún más en la problemática del medio afirma que el flujo de la historia de la fotografía ha sido interrumpido por la evolución de las técnicas de tratamiento de la imagen que, no sólo han alterado y aumentado las posibilidades estéticas, sino también la importancia cultural del medio en sí mismo.

El arte y la fotografía digitales han encontrado un nuevo aura, la que le había sido arrebatada por Walter Benjamín. La idea de artesanía, como algo hecho a mano, tal y como Sontag explica, ha regresado con las nuevas tecnologías digitales con las que se construye un mundo línea a línea sobre la pantalla del ordenador, pero también se da el caso de volcar las imágenes tomadas del mundo que se sitúa enfrente de la cámara sin más manipulaciones. Todas las combinaciones entre estos dos extremos son posibles en la fotografía digital.

La sociedad en la que vivimos, eminentemente visual hasta hace unos pocos años, avanza inexorable hacia el *metasentido*, una suerte de percepción múltiple que aúna imagen, sonido, texturas, gráficos, movimiento, etc. Avanzamos hacia la obra de arte total, una obra en que la diferencia entre original y copia, entre tema o técnica noble o innoble, información, imaginación, vida, producción, reproducción e imitación son una serie de variables con las que se puede jugar y formar infinitas combinaciones. Ese es el futuro del arte, un futuro inminente.

MÓNICA VÁZQUEZ ASTORGA

**JOSÉ BOROBIO OJEDA (1907-1984): FORMACIÓN,  
ACTIVIDAD ARTÍSTICA Y CONTRIBUCIÓN A LA  
ARQUITECTURA ARAGONESA CONTEMPORÁNEA**

Enero de 2005 (Directora: Dra. María Isabel Álvaro Zamora)

*Miembros del Tribunal:* Presidente: Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza). Secretaria: Dra. Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza).

Vocales: Dr. Pedro Navascués Palacio (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid), Dra. Sofía Diéguez Patao (Universidad Complutense de Madrid), y Dr. Miguel Ángel Ruiz (Universidad de Zaragoza).

Esta tesis doctoral, dedicada al arquitecto zaragozano José Borobio Ojeda (1907-1984), recupera una figura casi inédita y polifacética que no sólo cultivó la actividad de arquitecto sino también otras muchas facetas como la de dibujante humorista, ilustrador, pintor o proyectista de amplias decoraciones murales, cartelista y publicista, fotógrafo, diseñador con variados intereses, maquetista o creador de escenografías ceremoniales de aparato político.

Para el estudio completo de la obra de este arquitecto zaragozano, la investigación se estructura en dos grandes bloques: el primero de *Estudio*, en el que se trata de toda la producción gráfica de José Borobio y de su actividad arquitectónica hasta el final de la Guerra Civil, y el segundo de *Catálogo*, en el que se inventaría y analiza, de acuerdo a una ficha catalográfica, toda su obra gráfica conservada en el archivo familiar (Pilar Borobio). En concreto, el *Estudio* se divide en dos apartados que engloban sus dos grandes facetas artísticas: el *de José Boro-*

*bio dibujante* en toda su evolución vital, desde 1910 —cuando datan sus primeros dibujos— hasta 1984 —fecha de su fallecimiento—. De esta manera se muestra su evolución técnica, temática y formal, se le valora dentro de las corrientes artísticas de su época y del contexto cultural en el que se movió, y se establecen paralelismos y relaciones con la obra de otros artistas, así como con sus propios diseños coetáneos de arquitectura; y el *de José Borobio arquitecto*, entre sus primeras colaboraciones con su hermano mayor Regino en el Estudio de Arquitectura Borobio siendo estudiante, desde 1924, y hasta el final de la Guerra Civil. El *Estudio* se termina con un apartado de Conclusiones y se incluye además un Anexo en el que se hace una relación de los encargos más importantes recibidos por el Estudio Borobio entre 1919-1939, resultado de la consulta de su Archivo, y un apartado bibliográfico.

Con este trabajo se ha inventariado y catalogado su obra completa como dibujante (compuesta por 2.100 dibujos conservados en el archivo familiar que recogen toda su trayectoria como dibujante en forma de dibujos realizados en diferentes técnicas y soportes, cuadernos de temas monográficos, bocetos de carteles, publicidad o decoraciones murales, que se incluyen en el DVD que se adjunta al *Catálogo*); se ha localizado y reunido para su estudio toda su obra gráfica en publicaciones periódicas —como son las revistas de humor *Buen Humor* y *Gutiérrez* y también la correspondiente a su colaboración como ilustrador en la revista *Agricultura*—; se ha investigado sus años de estudiante de Arquitectura en Madrid (1923-1931), reconstruyendo el ambiente cultural, arquitectónico y artístico en el que se movió y analizando cómo fue su aprendizaje de la Arquitectura en la Escuela o qué influencia ejercieron los arquitectos de la generación de 1925 en la configuración de su «modo de hacer Arquitectura» posterior; y se ha revisado de manera completa el Archivo y la Biblioteca del Estudio Borobio con el fin de conocer la arquitectura que allí se proyectó y seleccionar entre ella aquellas obras que muestran la evolución sufrida y el modo arquitectónico de José, diferenciándolo del de su hermano Regino, todo esto entre las primeras obras del mayor de los Borobio (1919) y las realizadas hasta el fin de la Guerra Civil española, y de este modo se ha analizado su aportación como arquitecto en la etapa que entendemos fue la más importante y de mayor modernidad del Estudio Borobio, la comprendida entre los años veinte y el fin de la Guerra Civil (1919-1939).

La obra gráfica de José Borobio se comporta como una especie de «organismo vivo» que evoluciona y se adapta a la situación de cada momento. Así, los dibujos realizados durante la infancia plasman aquellos aspectos de su ciudad natal que más le llamaron la atención (trenes, automóviles, etc.), y en los que ya se ponen de manifiesto no sólo sus grandes dotes de dibujante sino también su capacidad por aprehender todo lo nuevo que surge a su alrededor. Esta curiosidad encuentra un importante campo de cultivo en Madrid, donde se dirige José, con apenas dieciséis años, a estudiar Arquitectura (1923-1931). La estancia en la capital de España marca el inicio de una nueva etapa que imprimirá un giro importante en su trayectoria artística, pues durante la misma no sólo estu-

dia Arquitectura y colabora con algunos arquitectos de la generación de 1925 sino que también entra en contacto con el dinámico panorama artístico-cultural madrileño del momento, colaborando como dibujante en los semanarios de humor *Buen Humor* y *Gutiérrez* y en la revista agropecuaria *Agricultura*, participando en los *Salones de Humoristas Madrileños* y entrando a formar parte de la Unión de Dibujantes Españoles. El contacto con este ambiente cosmopolita hace que su obra gráfica supere los parámetros locales y que opte por temas en boga como fueron los del humor, la «Eva moderna» o los medios de transporte (símbolo de los tiempos modernos), que plasmó recurriendo a las últimas técnicas artísticas (*gouache* y aerógrafo —que también empleará a principios de los treinta—) y mediante un lenguaje que es deudor de la cultura audiovisual de la época (marcadas perspectivas y angulaciones) y que se vincula, en un principio, con la estética Déco y, más tarde, con presupuestos en la línea del cubismo.

A finales de 1931 se asienta en su ciudad natal para trabajar como arquitecto en el Estudio de Arquitectura de su hermano Regino y continúa con su actividad gráfica que sigue dando muestras de modernidad. En la década de los treinta, José Borobio define su estilo personal con la geometrización, rotundidad y síntesis de los elementos compositivos y evoca, entre otros temas de actualidad, el mundo femenino, la música y el baile o el mundo del cine y de las estrellas cinematográficas. Asimismo, da cuenta de las actividades desempeñadas por los exploradores zaragozanos (de los que formó parte) durante su acampada en el Parque Nacional del valle de Ordesa, en la segunda quincena de julio de 1936, donde fueron sorprendidos por el estallido de la Guerra Civil, convirtiéndose a partir de este momento en cronista gráfico de la misma con cuatro álbumes que dejan testimonio del período transcurrido por Borobio como teniente provisional del ejército nacional en los frentes de Aragón y Cataluña, con imágenes en las que no pierde su sano sentido del humor y en las que evita cualquier elemento de propaganda política. Paralelamente, se desarrollan otras facetas de este artista como la de decorador y cartelista ejercidas, por ejemplo, mientras realizaba el servicio militar en el cuartel de Hernán Cortés de Zaragoza (donde realizó dos murales) o la de creador de escenificaciones conmemorativas políticas (como las del «Día/Desfile de la Victoria», celebrado en mayo de 1939) coincidiendo con su actividad como arquitecto en el Departamento de Plástica del Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio del Interior (1938-1940).

Una vez finalizada la contienda, José Borobio regresa definitivamente a Zaragoza, continúa su actividad profesional en el Estudio de Borobio y contrae matrimonio con Dora Enciso, situación que imprimirá un cambio importante en su trayectoria vital y, por tanto, en la obra gráfica, puesto que ésta, en la década de los cuarenta y cincuenta, adquiere un carácter íntimo (su familia se convierte en la principal protagonista de la misma) y se centra en el ámbito zaragozano. En las décadas de los cincuenta y sesenta su obra encuentra referentes en la de otros artistas zaragozanos del momento vinculados con la abstracción, con algunos de los cuales mantuvo una gran amistad como es el caso de Santiago Lagunas. En estos años prima la temática navideña y, en especial, los *christmas*, abriendo

así una línea temática que tendrá continuación hasta la década de los ochenta. Por tanto, dado que no podía seguir las orientaciones artísticas novedosas marcadas por ciudades como Madrid, José Borobio se inclina por seguir las tendencias de vanguardia de su ciudad natal.

Por su parte, en las décadas de los setenta y ochenta su obra gráfica evoluciona hacia un lenguaje más sintético y si bien su familia sigue siendo una de sus temáticas predilectas no pasan desapercibidos a su lápiz otros aspectos de la actualidad como pueden ser las últimas tendencias en moda o la nueva situación de la mujer en la sociedad.

Por tanto, la producción gráfica de José Borobio nos muestra una personalidad incansable y con grandes dotes de observación, singularidad que le llevó a aprovechar cualquier momento para dibujar y fijar sus impresiones, sin tener en cuenta el tipo de soporte (servilletas de bar, tarjetas de invitación, etc...). A lo largo de las ocho décadas participó siempre, en la medida de sus posibilidades, de la modernidad tanto desde el punto de vista temático, como de la técnica empleada y se vinculó con las tendencias artísticas del momento. El estudio de su obra gráfica se convierte en herramienta imprescindible para poder abarcar el posterior análisis y valoración de su actividad arquitectónica.

Por su parte, cuando afrontamos el estudio de la producción arquitectónica de José Borobio, entendimos que ésta era inseparable de la de su hermano Regino con quien compartió en la mayoría de las ocasiones tablero, y de ahí, que hayamos realizado un recorrido por la producción del Estudio Borobio, centrándonos en el período de 1919-1939, que fue el más significativo en la actividad de estos arquitectos, y que nos ocupemos de la arquitectura y cultura zaragozana de los treinta primeros años del siglo XX para contextualizar sus proyectos. A lo largo de estos años han quedado definidas las personalidades arquitectónicas de José y de Regino Borobio, y se ha valorado la verdadera aportación de José al Estudio. Una aportación que no se reduce, como algunas veces se ha dicho, a lo meramente dibujístico, sino que supuso la introducción de nuevas ideas, deseos de cambio y de renovación con aires cosmopolitas procedentes de Madrid. En relación con esto, debe recordarse una vez más la formación madrileña de José, en unos años de fervor cultural e intelectual y de apertura hacia Europa, que le permitió no sólo entrar en contacto con el panorama arquitectónico madrileño y europeo sino también descubrir, gracias al magisterio de profesores como Teodoro de Anasagasti, la arquitectura popular (de la que dejan constancia seis álbumes de apuntes conservados en el archivo familiar) como fundamento de renovación para la nueva arquitectura y colaborar, realizando perspectivas, con los arquitectos de la generación de 1925 (Fernando García Mercadal, Rafael Bergamín y Luis Blanco Soler, entre otros), que iniciaron el movimiento de renovación de la arquitectura española. Y también, la formación madrileña le enseñó a concebir la obra arquitectónica como un todo a la manera vanguardista, es decir, la Arquitectura como disciplina integradora de las demás artes en la línea de los ideales propuestos por la Bauhaus. De ahí, que los proyectos surgidos del Estudio Borobio a partir de finales de la década de los veinte

(en los que está constatada su colaboración), planteen una concepción completa de la obra que no sólo tiene presente la traza arquitectónica sino también el diseño del mobiliario —que responde a principios de funcionalidad, sencillez y movilidad— y todos los elementos relacionados con la construcción (manillas de puertas, lámparas,...), que luego eran ejecutados por artistas zaragozanos como el escultor Burriel o los forjadores Tolosa. A estas actividades cabe sumar la de decorador mural, faceta que desarrolló conjuntamente con los hermanos Codín (quienes continuaban el oficio paterno de decoradores y escenógrafos), destacando entre sus obras la decoración mural del café-restaurant «Salduba» (hoy desaparecido), de Zaragoza, que fue considerada por la prensa local de la época como vanguardista.

Cuando José regresa a Zaragoza, en 1931, su hermano Regino era un arquitecto asentado a nivel local y con un pensamiento arquitectónico ya definido que, aunque en ciertas ocasiones, se muestra receptivo a las propuestas de José, en la mayoría de los casos, opta por una arquitectura más tradicional enraizada en la tierra en la que se ubica. Sin embargo, la presencia de José en el Estudio tiene lugar antes de la fecha de obtención del título de arquitecto y aprovechando los períodos de vacaciones. Así, desde el año 1924 se constata la presencia de José en el Estudio de su hermano, siendo estudiante de Arquitectura; colaboración que se acentuará a partir del año 1928 cuando su pensamiento arquitectónico se va definiendo, y es en este momento cuando se datan las obras más europeas salidas del Estudio Borobio y que han sido citadas en los manuales de arquitectura como «racionalistas». Una vez analizada su obra gráfica, se observa la colaboración de José en estos proyectos, evidenciada en la traza del dibujo, en la inserción de figuras humanas muy de su estilo animando la composición y, principalmente, en la moderna concepción arquitectónica de los edificios proyectados que responde a las enseñanzas recibidas en Madrid y a su relación con arquitectos de la generación de 1925.

Este giro que el Estudio Borobio da a finales de la década de los veinte y principios de los treinta hacia la nueva arquitectura únicamente puede explicarse con la incorporación de José al Estudio, tras haber asimilado las propuestas de la modernidad en Madrid, puesto que —como ya hemos señalado— la «manera de hacer y concebir la Arquitectura» de su hermano Regino se hallaba vinculada con la tradición aragonesa. De hecho, estas dos «maneras de hacer» quedaron reflejadas/contrastadas en el zaragozano paseo de Sagasta, donde convivieron la «casa Faci» (demolida) proyectada por Regino Borobio en 1924 dentro de un estilo tradicional y la «casa para José Calvo», concebida por José Borobio en 1931, en la que se recurre a un lenguaje arquitectónico (principalmente, en el tratamiento de la fachada) completamente diferente en la línea de la arquitectura moderna. En relación con esto, cabe decir que los Borobio proyectaron otras viviendas dentro de esta misma orientación moderna que constituyeron magníficos ejemplos que han sido calificados como prototipo de la arquitectura racionalista aragonesa, tal como sucede con la antigua «vivienda para Pedro Hernández Luna» (paseo de Ruiseñores, nº 20, 1931).

En un momento determinado, hacia mediados de los años treinta, las dos «maneras de concebir la Arquitectura» de los hermanos Borobio se funden, constituyendo un buen ejemplo de ello el edificio para la «Confederación Hidrográfica del Ebro» en Zaragoza (paso de Sagasta, nº 24-26, anteproyecto fechado en marzo de 1933 y proyecto de marzo de 1936). A partir de esta obra paradigmática, los Borobio extraen principios fundamentales de la arquitectura tradicional para su aplicación a la arquitectura del presente, es decir, su obra funde tradición y modernidad, orientación que podría entenderse como una particular visión del regionalismo, y retoman soluciones planteadas en obras anteriores. Por tanto, el Estudio Borobio llega a un momento de *impasse*, en el que deja la línea de la innovación emprendida.

En la etapa de la primera posguerra se produce, en el Estudio Borobio, la continuidad de la trayectoria arquitectónica mantenida durante los años previos al estallido de la Guerra Civil. Son muchas las obras zaragozanas que, como la antigua «Feria de Muestras» (levantada junto al parque Primo de Rivera), reflejan una trayectoria homogénea, de formas más intemporales y anclada en la tradición local (en consonancia con las exigencias del momento político que se vivía). Es más, esta «manera de hacer» fue ya la constante que definió la evolución del pensamiento arquitectónico de los Borobio hasta el final de su actividad profesional.

Para concluir me gustaría incidir una vez más en el hecho de que el estudio de la figura de José Borobio es inseparable de la de su hermano Regino, es decir, ambas se complementan y no pueden ser estudiadas de manera independiente. Y, además, conviene recalcar que José sentía un profundo respeto y cariño hacia su hermano Regino y que incluso en los momentos en los que tuvo que ausentarse «físicamente» del Estudio siempre estuvo presente colaborando conjunta y complementariamente con él.

Tras este análisis de la obra de los Borobio, hay que considerar a José Borobio como el verdadero renovador del Estudio y, por tanto, de la arquitectura zaragozana del momento pues fue él quien se formó en Madrid, en un ambiente de vanguardia (tal como pone de manifiesto su obra gráfica y sus proyectos arquitectónicos), con arquitectos pertenecientes a la generación de 1925. En contrapartida, el propio Regino Borobio se autoproclamó en más de una ocasión continuador de la obra del arquitecto aragonés Ricardo Magdalena y Tabuenca y, en una ponencia leída en la reunión de La Cadiera celebrada el 28 de abril de 1964 con el título «Cincuenta años de arquitectura española», se autodefinía de la siguiente manera:

«En aquellos años del 20 al 36 no estábamos todos los arquitectos en el grupo de los innovadores, ni mucho menos».

Esta frase, desde mi punto de vista, es clarificadora de su pensamiento y posicionamiento arquitectónico.

Por tanto, si Fernando García Mercadal es el introductor, el iniciador del nuevo lenguaje racionalista en Aragón, José Borobio es quien se encargó de difundirlo. De aquí podría afirmarse que el «racionalismo» aragonés hunde profun-

damente sus raíces en la madrileña generación de 1925. En este punto quiero realizar nuevamente una puntualización de carácter terminológico y es que, en caso de hablar de racionalismo, no habría que denominarlo «racionalismo ortodoxo», puesto que se trata de una arquitectura que media entre la pervivencia de los estilos históricos y la tradición regionalista y las realizaciones más vanguardistas de lo moderno. Aunque, si atendemos a los términos que José Borobio empleaba cuando aludía a su «manera de hacer» Arquitectura, él decía que hacía «cubos». Por tanto, al igual que otros arquitectos como García Mercadal, José Borobio denominaba a la nueva arquitectura caracterizada por el racionalismo, por su valor plástico y por la ausencia de decoración, como «cubismo arquitectónico».

Espero que con esta investigación la figura y obra de José Borobio ocupe el lugar que se merece en la historia de la arquitectura aragonesa y española contemporánea.