

II. RESÚMENES

TESIS DOCTORALES

PEDRO LUIS HERNANDO SEBASTIÁN

ARTE Y REPOBLACIÓN EN LA EXTREMADURA ARAGONESA: 1120-1348

Diciembre de 2003 (Director: Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis).

Miembros del Tribunal: Presidente: *Dr. José Luis Calvo Palacios (Universidad de Zaragoza)*. Secretario: *Dr. Ernesto Arce Oliva (Universidad de Zaragoza)*.

Vocales: *Dr. Miguel Cortés Arrese (Universidad de Castilla-La Mancha)*,
Dra. María Luz Rodrigo Estevan (Universidad de Zaragoza).

Bajo el término arte y repoblación se pretende estudiar la producción artística llevada a cabo durante el importante proceso político, administrativo y social que supuso la ocupación militar y la colonización de los territorios aragoneses del sur del Ebro.

Se toma como punto de partida el paréntesis cronológico que va desde el año 1120, momento en el que ya está asegurado el control de importantes territorios al sur de Zaragoza, y 1348, cuando puede darse por superado el concepto de sociedad medieval de frontera por circunstancias como el conflicto bélico con la corona de Castilla, la peste negra, o la fuerte apuesta por la política mediterránea.

Tras la conquista de la ciudad de Zaragoza en el año 1118 se produjo un importante punto de inflexión en el proceso de creación del reino de Aragón. Ésta, no sólo se convirtió en el símbolo de la supremacía de las tropas cristianas frente a las musulmanas, si no que permitió la ocupación militar las tierras ubicadas al sur del río Ebro. Borja, Tarazona, Calatayud y Daroca no tardaron en formar parte de las posesiones de Alfonso I, que decididamente, marcó las principales líneas de conquista territorial hacia el Mediterráneo.

A pesar de que tras la muerte de este monarca, se producirá un repliegue generalizado de la línea fronteriza, perdiéndose buena parte de las tierras de la actual provincia de Teruel, la actuación de sucesivos gobernantes como Ramón Berenguer IV o Alfonso II consolidarán algunas décadas después el espacio geográfico aragonés.

A pesar de todos los problemas, la ocupación militar del territorio es relativamente rápida, dando lugar a toda una serie de inconvenientes para su control y administración. Para evitarlos, se utilizó principalmente un modelo de repoblación basado en la existencia de unos pocos establecimientos urbanos de importancia a los que se otorgó un amplio espacio para su gestión, explotación y cuidado. A partir de este sistema, las villas actuarán en el territorio encomendado como un señor feudal sobre sus propiedades, estableciendo con los habitantes de las aldeas de ese territorio relaciones casi vasalláticas. También fueron concedidos territorios a determinados sectores de la nobleza, a las órdenes mili-

tares y a la Iglesia, dando lugar a particularidades puntuales en la administración de los mismos.

La evolución política, económica y social de todo este proceso histórico explica el desarrollo de las distintas manifestaciones artísticas, siendo el principal factor de cambio en las formas, materiales y estilos. De esta manera, se puede analizar el panorama artístico del periodo partiendo de dos cuestiones: en primer lugar la tipología del desarrollo urbano en el ámbito estudiado y en segundo lugar el proceso cronológico de avance de la frontera en sentido Norte-Sur.

Resumiendo la cuestión, en las poblaciones de mayor importancia ubicadas en la zona norte del espacio estudiado, encontramos la pervivencia de modelos y formas reconocibles dentro del lenguaje románico. Los casos más importantes se localizan en la primera obra de la catedral del Salvador de Zaragoza, en la iglesia de Santa María de Tarazona, o en las primitivas iglesias de Mallén y Novillas. En ellas aunque con alguna diferencia particular, predomina el uso de la piedra sillar como material principal de la construcción y la estructura de tres naves con ábside semicircular. La decoración escultórica se concentraba en las portadas principales, aunque apenas se han conservado restos de las mismas.

Compartiendo el mismo espacio geográfico pero ubicadas en aldeas de menor importancia, encontramos un conjunto de edificios que en los que perduran los rasgos principales del mismo estilo, aunque muy mediatizados por la carencia de medios económicos. Estos son los ejemplos de las parroquiales de Litago, la ermita de San Miguel de Calcena, la ermita de San Bartolomé de Bardallur, o de edificios menores levantados dentro de ciudades importantes como la ermita de San Miguel de Borja. En todos ellos, la piedra sillar deja paso a la mampostería irregular, utilizan una estructura de nave única, y se apunta el uso de la techumbre de madera sobre arcos diafragma.

Conforme descendemos hacia el Sur, observamos la inclusión de variedades en el modelo anterior. En el caso de Calatayud o Daroca, se aprecia un mantenimiento de los modelos románicos tanto en los elementos importantes, como el número de naves, la estructura absidial de las cabeceras o la decoración y abocinamiento de las portadas, como en aquellos más accesorios como vanos y aleros, acompañado de una variación en el uso de los materiales, introduciendo el ladrillo como uno más de ellos, sobre todo en el caso de Daroca.

En las aldeas dependientes de estas dos villas, todavía se observan ejemplos de un tímido intento de continuidad formal románica, aunque en unos casos responde a la influencia de los territorios castellanos fronterizos, como ocurre en Bijuesca, Berdejo o Monreal de Ariza, o a la de los monasterios cistercienses aragoneses. Más hacia el sur, todavía aparecen estructuras absidiales en la ermita de la Virgen del Buen Acuerdo de Gallocanta y en la parroquial de Blancas. A partir de aquí, encontramos un pequeño grupo de estructuras similares en Argente, Camañas, Cascante del Río y Escriche, triunfando definitivamente el modelo de planta rectangular cubierta por techumbre de madera a dos aguas sobre arcos diafragma.

La diferencia entre los lugares de mayor importancia administrativa o estra-

tégica y las aldeas se comprueba de manera muy marcada en los territorios del llamado Bajo Aragón, siendo los ejemplos más claros los de Alcañiz o Albalate del Arzobispo. En el primer caso, el castillo de los calatravos, y en el segundo, el de los Obispos, luego Arzobispos de Zaragoza, se erigen como obras clave dentro del proceso de evolución estilística hacia el gótico. En toda esta zona el tipo de poblamiento difiere del resto en la existencia de un número muy escaso de aldeas o establecimientos poblacionales completos, optando por una distribución dispersa de masías o pequeñas unidades de explotación agrícola en las que no es normal encontrar otros edificios o manifestaciones artísticas que las exclusivamente prácticas.

En otro nivel está la cuestión del patrocinio y sostenimiento económico de las obras de este periodo. A pesar de la escasa documentación existente, podemos pensar en la participación de tres factores principales: nobiliar, eclesiástico y popular. La participación de la nobleza explicaría la aparición de obras de cierta calidad artística, puesto que habría un relativo poder económico apoyándolas, como es el caso de la ermita de la Virgen de Cabañas en la Almunia de Doña Godina. La explicación más coherente es que estas obras tuvieran un uso o función expiatoria, de manera que se promocionara la salvación de las almas de los donantes. No podemos olvidar tampoco que algunos de estos nobles pudieran encargarse puntualmente de la recolección de los diezmos de esos lugares.

La participación eclesiástica sería un segundo factor. Éste a su vez, se dividiría en otros tres apartados: las órdenes militares, las órdenes monásticas y la Iglesia. En el caso de las órdenes militares, se observa en un primer momento un claro mantenimiento de las estructuras formales tradicionales románicas, siendo los ejemplos de Mallén y Novillas, los más conocidos. Un hecho interesante posterior será la adopción del estilo mudéjar en muchas localidades pertenecientes a su ámbito de control.

La influencia de las órdenes monásticas en la construcción de iglesias en aquellas aldeas próximas a sus monasterios, sobre todo cistercienses, explica a su vez la aparición de importantes similitudes formales. Edificios como la iglesia de Llumes o Cimballa, en relación con el monasterio de Piedra, las de Añón y Litago, en relación con el monasterio de Veruela, o la de Velilla de Ebro en relación con el de Rueda, son buenos ejemplos del papel que estos cenobios desarrollaron para la difusión de determinados modelos y formas artísticas. No se puede olvidar tampoco el papel desempeñado por otras órdenes como las mendicantes en la preparación de un caldo de cultivo adecuado para la admisión de determinadas iconografías devocionales. El caso de la relación entre el desarrollo de la imaginería de la Virgen con el Niño y la presencia de Franciscanos y Dominicos actuando sobre el territorio es uno de los que mejor ejemplifican esta cuestión.

El problema principal en los primeros momentos de la reconquista fue el de organizar eclesiásticamente un territorio muy amplio y poco habitado, al que se esperaba acudiese un contingente poblacional importante. Se toma como punto de partida de esta organización el sistema urbano de mayor a menor enti-

dad, dándole mayor importancia a las obras de los núcleos principales sobre las de las aldeas en sucesivos niveles de concreción. De esta manera ciudades como Zaragoza, Calatayud, Daroca o Teruel, se levantan un buen número de parroquias, que posteriormente reducirán su número ante la falta de población y la imposibilidad por ello de mantenerse en uso. En la parte inferior de esta organización, en el espacio rural, se observa la existencia de aldeas eclesiásticamente dependientes de otras mayores, en las que no se documenta la construcción de la primera iglesia hasta bien entrado el siglo XIV.

Es en este caso donde se observa la relación entre la situación social y económica de los pobladores y el tipo de manifestaciones artísticas que producen, siendo el tercer factor a estudiar. En muchas de estas obras, se evidencia la participación de los propios vecinos en el proceso constructivo de la mayor parte de los edificios, dejando al trabajo de especialistas labores puntuales en algunos arcos o portadas. Se podría hablar de una arquitectura de subsistencia en la que se responde de manera comunada a necesidades u obligaciones generales como la de disponer de un lugar de culto.

Esta es una cuestión clave para explicar el desarrollo de la arquitectura aragonesa del siglo XVI. Del análisis de la documentación referida a este momento, mucho más abundante, se conoce el mantenimiento en buena medida de las antiguas iglesias medievales. Su reducido tamaño, la pobreza de los materiales utilizados para su construcción o la falta de decoro del ámbito sagrado, son las causas para su demolición en un momento social y económico muy distinto al de la época en la que fueron levantadas.

Lo mismo se puede decir de algunas de las imágenes devocionales analizadas en este entorno, puesto que parecen obras realizadas dentro de las propias aldeas, tanto por su decidida repetición de modelos anteriores, como por la extrema sencillez del trabajo de talla o decoración.

Así pues, la presente tesis doctoral analiza un conjunto de manifestaciones artísticas a través de la recogida de la mayor cantidad posible de datos. Cuestiones históricas, políticas, económicas, sociales, religiosas vienen a suplir la carencia de los datos documentales tradicionales, pero también el mundo de las mentalidades, los símbolos o las creencias con lo que tiende hacia una historia de la arte globalizadora. Otro de los aspectos a los que se ha dado especial valor es a la creación de un catálogo de obras que, pudiera convertirse en un instrumento para la preservación de muchas de estas piezas, que desgraciadamente se encuentran, en muchos casos, en un estado de conservación muy deficiente.

ANA MARÍA GIMENO PICAZO

LAS ARTES EN TERUEL EN EL SIGLO XVIII

Mayo de 2003 (Director: Dr. José Luis Pano Gracia)

Miembros del Tribunal: Presidente: Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza); Secretario: Dr. Ernesto Arce Oliva (Universidad de Zaragoza); Vocales: Dr. Agustín Rubio Semper (Universidad de Soria), Dra. Begoña Arrúe Ugarte (Universidad de La Rioja) y Dr. José Manuel Latorre Ciria (Universidad de Teruel).

Mi primer contacto con la investigación nació —como en tantos otros casos— a partir de un trabajo de curso para la asignatura de Arte Aragonés, que impartía el ya desaparecido profesor Manuel Expósito Sebastián.

Con posterioridad, comenté con el que luego fue y es mi director de Tesis Doctoral, José Luis Pano Gracia, mi interés por estudiar un tema artístico sobre Teruel, en concreto el barroco, ya que pudimos comprobar que esta época estaba carente de estudios histórico artísticos y, por ello, pensamos en un tema general que abarcara distintos aspectos del barroco turolense; asimismo, había que poner a los estudios unos límites temporales, y nos decantamos por el siglo XVIII.

La *restricción espacial* se redujo a la ciudad de Teruel, porque al ser un tema extenso podíamos concentrar en la capital el estudio global de las artes dentro de un marco socio-económico más amplio y, por su importancia dentro de la provincia, era allí donde se podía mejor estudiar los temas que giran alrededor de las manifestaciones artísticas como son los artistas, la estructuración gremial, los encargantes, las obras conservadas, etc., que tan importantes nos parecen para entender el contexto de las obras en sí.

Y en cuanto al *período cronológico*, el siglo XVIII nos pareció una época interesante por su debate entre el lenguaje barroco y el ambiente gremial, herederos de etapas anteriores, y el renovado clasicismo y el incipiente nacimiento de las academias como dos mundos contrarrestados, que en Teruel convivieron tímidamente, dejando paso uno al otro, pero ya hacia 1790, es decir, que sucedió lo mismo que en el resto de la península y Europa, aunque con una cronología diferente.

Por todo ello, los *objetivos* que nos hemos planteado son los siguientes:

1. Estudio del ambiente económico, social y profesional de la época que, basado en estructuras rígidas y jerarquizadas, englobaban a los maestros de muy distintas ocupaciones, pero que se hallaban sujetos a las ancladas normas de los gremios y ciegos a posible cambios, a los que se negaban para no romper con el orden establecido; asimismo, ofrecer unas características generales de las diferentes manifestaciones artísticas, así como diversos aspectos sobre sus creadores. El poder económico de unas clases sociales sobre otras implicaba, asimismo, unos demandantes de obras concretos y, en consecuencia, un carácter casi unitario de las mismas, el religioso.

2. Dar a conocer el nombre y la trayectoria profesional, más o menos larga o conocida, según los casos, de los numerosos artistas que trabajaron en Teruel durante este período y que fueron los protagonistas y los verdaderos transmisores del gusto artístico de la época. (Hemos hallado información de más de 600 maestros trabajando en Teruel o relacionados con ella).

3. Confeccionar un catálogo de las obras realizadas en este período y de las cuales tenemos documentación, tanto si se conservan como si han desaparecido, pero que consideramos de interés para el conjunto del estudio.

Aunque son obras casi exclusivamente que se han conservado o estaban ubicadas en la ciudad de Teruel, hay algún ejemplo localizado en pueblos de la provincia, pero que, por tener noticias acerca de ellas, y ser obras de maestros documentados en Teruel, nos ha parecido interesante incluirlas. Por el contrario, excluimos de él aquellas piezas que, aun siendo de algún maestro, objeto de nuestro estudio, se encuentran fuera de nuestros límites geográficos, ya que además, por lo general, han sido analizadas por otros investigadores.

Por otro lado, este repertorio de obras se refiere únicamente a arquitectura, escultura y pintura, aunque el estudio general trate también de la alfarería, la platería y, dentro del epígrafe «otros oficios», incluimos a campaneros, organeros, relojeros, un ingeniero y un vidriero. Hemos exceptuado en el catálogo estas disciplinas por motivos diferentes; en cuanto a la platería porque tras la estupenda tesis de Cristina Esteras sobre orfebrería turolense no nos parecía correcto repetir el listado de piezas del siglo XVIII que ella proporciona, ya que en este campo nosotros aportamos datos sobre plateros, que no son desdeñables por otra parte, pero ninguno inédito sobre las obras en sí.

En cuanto a la alfarería, el hecho de no haber hallado noticias sobre producciones cerámicas en ninguna de sus manifestaciones nos incapacita para hacer un catálogo de obras, por eso remitimos a la abundante e interesante bibliografía que sobre este tema ha escrito la doctora Isabel Álvaro Zamora. Al igual que en el apartado de platería y otros oficios, hemos tratado de ampliar conocimientos sobre los maestros, el gremio y sobre el ambiente en el que desarrollaron su trabajo pero, repito, no así sobre las obras.

4. Para completar este estudio general, el catálogo de obras y el apartado biográfico de artistas, hemos creído conveniente incluir un apéndice documental con 130 documentos que hemos creído los más relevantes y que pueden clarificar aspectos muy diversos relativos a las obras.

Pero para conseguir todo ello ha sido necesario plantearnos un *método de trabajo* basado, sobre todo, en los siguientes aspectos:

1. El vaciado de muchos archivos, tanto en Teruel, como en Valencia, Zaragoza, Madrid y Barcelona, en busca de noticias acerca de los artistas, sus trabajos, encargantes, etc., que nos ayudaran a perfilar la historia de las obras y su contexto histórico y social.

2. Consulta de la bibliografía existente, tanto a nivel general en cuanto a la historia y las manifestaciones artísticas de esta época como a la propiamente

turoloense que nos acerca al objeto de estudio y, en ocasiones, nos ha permitido completar su conocimiento o identificarlas, en algún caso, a través también de fotografías antiguas (si es que han desaparecido).

3. Con toda esta información había que ir, luego, al objeto de estudio y recorrer cuantos edificios religiosos tenemos en Teruel para catalogar las obras conservadas, para así recoger aquellas que hemos perdido pero que con la documentación existente podíamos recomponer su historia.

Conclusiones

De entrada conviene señalar que Teruel, a lo largo del siglo XVIII, no es una excepción del resto de España, ya que se vio inmerso en unos acontecimientos políticos, sociales y económicos que afectaron igualmente a otras regiones de nuestro país. El ambiente desarraigado que había heredado de la centuria anterior, la guerra de Sucesión con la que comienza el siglo, etc., dieron paso a un período decadente, tras el cual inició su recuperación.

Teruel fue una ciudad media de provincias, más bien aislada tanto de Zaragoza, la capital, como de la Corte, lo que la mantuvo apartada de las zonas donde se fraguaba un incipiente ambiente socio-cultural renovado. Sin el contacto y las influencias de nuevas corrientes, Teruel mantuvo durante gran parte de la centuria un fiel arraigo a las formas de vida y corporaciones gremiales que, desde antaño, habían regido los intereses de los distintos artesanos de la ciudad.

Así pues, la formación de los artistas continuó siendo tradicional, a través de los gremios y de sus anquilosados estatutos; hemos encontrado las ordenanzas de los gremios turolenses de albañiles y carpinteros, y de alfareros y olleros y, tanto éstas como las de otros gremios de otras ciudades, se regían por unas cláusulas con puntos comunes, basados en la defensa de los maestros examinados por ese gremio y de las obras hechas en la ciudad; de esa manera se garantizaba el trabajo de los allí afincados frente a los foráneos, y se favorecía también a los hijos y familiares de los maestros.

Esto dio lugar a algo muy habitual entre los artistas y que fue la *endogamia profesional* y la creación de *clanes familiares* dedicados a la misma profesión. La endogamia profesional queda manifiesta por los lazos familiares que se crearon al casarse los maestros con hijas o hermanas de otros maestros, generalmente del mismo gremio, y la transmisión entre padres e hijos de la profesión, supuso que encontremos a varios miembros de una familia dedicándose al mismo trabajo que, en ocasiones, alcanzaron fama generación tras generación.

Así pues, el ambiente artístico turolense tuvo un hondo arraigue al sistema gremial, y el desarrollo del oficio y la formación en el mismo estuvieron mediatizados por las mismas normas que, con leves matizaciones, provenían de la Edad Media. Las causas las podemos encontrar precisamente en:

- La carencia de iniciativas personales o de grupo para romper con el sistema profesional heredado. Cuando ocasionalmente surge alguna, los maestros acaban abandonando su tierra natal.

- Inexistencia de academias como alternativa a la formación del gremio.
- El hecho de que el principal encargado sea la Iglesia condiciona el tipo de obras que se hacen, iconografía, materiales e, incluso, técnicas.

Así, la actividad arquitectónica en el siglo XVIII se basó, sobre todo, en la construcción de edificios religiosos y en la remodelación de otros ya existentes; este hecho repercutió en la necesidad de nuevos ornatos para los interiores, tanto de pinturas, esculturas, retablos y decoración en general.

Las artes estuvieron al servicio de la Iglesia, y por eso podemos decir, sin equivocarnos, que la *temática religiosa* fue la más abundante, y que alcanzó a todas las manifestaciones artísticas, siendo por ello la Iglesia la principal *encargante de estas obras*; entiéndase por Iglesia desde el obispado, los cabildos catedralicio y parroquiales, hasta las hermandades, cofradías, conventos, etc.

En un segundo término, encontramos a una aristocracia como demandante de obras de arte, pero que también van asociadas a iglesias, como puede ser la posesión de capillas en ellas, por lo que la temática sigue siendo religiosa. Ello no quita para que en el terreno de la arquitectura, no haya que destacar también otro tipo de obras, civiles y de ingeniería, que fueron promovidas por ayuntamientos, particulares, juntas de acequias, etc.

En cuanto a la *tipología más frecuente de las iglesias* en el siglo XVIII, destacan las siguientes:

- Las iglesias de tres naves de diferente altura, con capillas poco profundas entre los contrafuertes, cabecera recta y crucero que no sobresale en planta. También las había con tres naves de igual altura y, en menor medida, centralizada.
- El tipo de cubiertas más utilizadas fueron las bóvedas de medio cañón con lunetos, generalmente para la nave central, y las de arista y vaídas para las laterales; el crucero se cubría con cúpula sobre pechinas.
- Las iglesias casi siempre tienen una torre al exterior, dividida en diferentes cuerpos, y los materiales utilizados suelen ser la mampostería y la piedra.
- También suelen ser de piedra las portadas, unas retrasadas y otras sobresalientes con respecto de la fachada; son sencillas y con cierto aire clasicistas; destacan las columnas y pilastras, y una hornacina donde se cobija la imagen del Santo Titular.

En escultura, la manifestación más sobresaliente fue el *retablo* que, con su despliegue iconográfico y ornamental, se convirtió en el método didáctico más eficaz para aprender los dogmas cristianos, así como para reforzar la fe y creencias religiosas. Tuvieron especial importancia los retablos mayores, de idéntica advocación que la iglesia, pero tampoco faltaron otros de gran devoción popular.

Los temas principales iban acompañados, en ocasiones, de relieves alusivos a la vida y milagros del Santo Titular, y de otras muchas figuras de santos/as, virtudes y demás imágenes religiosas. Estas *figuras* se caracterizan por los siguientes rasgos:

- ser de madera, con rostro y manos encarnadas, y los vestidos y túnicas doradas y estofadas, imitando ricas telas;
- cierto movimiento en los plegados de los ropajes, pero también sensación de pesantez por poseer anatomías fuertes;
- rostros serenos y piedad manifiesta en el lenguaje corporal de miradas y poses, y ausencia de elementos sangrientos que impactasen al espectador.

Cuajaban en los retablos otro tipo de decoración como los escudos, decoración vegetal y floral, aves picoteando racimos de uvas o cestas de frutas, tarjetones, ménsulas con cabezas de niños atlantes y cortinajes recogidos en los lados por angelitos, algo que se generalizó en los retablos turolenses de la primera mitad del siglo. En cuanto a los *tipos de retablos*, destacar que no hemos encontrado ejemplos de baldaquinos en la ciudad de Teruel; el más abundante fue el que denominamos *barroco-rococó*, heredero de la centuria anterior, y caracterizado por su movimiento y variedad de plantas; generalmente tienen dos cuerpos y remate en forma semicircular; el principal es más grande y, flanqueada por columnas salomónicas o estípites, destaca la hornacina central que cobija la imagen del Titular. Este modelo se generalizó hasta el tercer cuarto del siglo, aproximadamente. A finales de la centuria, en la década de los 90, destacó un retablo más *clasicista* a modo de fachada de templo antiguo, donde las líneas son más simples, al igual que la decoración, y los materiales (aunque en los casos turolenses siguen siendo de madera o estuco) tienden a imitar la piedra, mármol, jaspes, etc., cuando no son de estos materiales.

Este cambio se vio motivado, aunque tarde en Teruel, por la nueva dirección que había tomado el lenguaje artístico, que volvía a las puras y frías formas de la antigüedad clásica, y se alejaba de la cuajada decoración barroca y rococó. La creación de las Academias de Bellas Artes (en 1752 la de San Fernando en Madrid, y más tarde las de Valencia y Zaragoza) y su especial «vigilancia» en que por sus manos pasasen todos los proyectos para su aprobación, permitió que poco a poco la estética barroca se fuese abandonando en pos del academicismo que se iba imponiendo. También desde la corte se impulsó este cambio, y así Carlos III, en 1777, envió una circular a todos los obispos y superiores de las órdenes religiosas prohibiendo los retablos en madera, y aconsejando que éstos se hicieran en mármol, piedra o estuco para evitar incendios y de paso «eliminaba» los dorados y la excesiva decoración, que ya no eran de buen gusto.

Por último, destacar que el *material* preferentemente utilizado en la escultura fue la madera, pintada y dorada, y, generalmente, de pino, y en cuanto a los *soportes*, la columna salomónica, estriada, las encintadas de fuste liso, y el estípite son los más abundantes en los retablos turolenses de esta época.

Y con respecto a la pintura, su función y *temática* fueron también esencialmente religiosas porque sus demandantes y ubicación fueron las iglesias; la *técnica* que más se empleó fue el óleo sobre lienzo, bien aislado, o bien formando parte de un retablo. Lamentablemente, tenemos pocos ejemplos de pintura dieciochesca documentada en Teruel, pero en líneas generales creemos que se

siguieron las líneas de la pintura tardobarroca, más tenebristas hacia el principio de siglo y aclarándose conforme éste avanzaba y se iba imponiendo la estética rococó, de colores más claros, líneas más sinuosas y formas blandas.

Ya hemos visto cómo el género más cultivado fue el religioso; pero también se dio el retrato, aunque siempre al servicio de la Iglesia, como es el caso de los retratos de reyes y papas que Juan Antonio Conchillos pintó para la catedral.

Podemos concluir diciendo que en Teruel hubo una evolución de las artes muy parecida a la de otras zonas españolas, siguiendo una línea marcadamente tradicional, en cuanto a la formación de los artistas, géneros, técnicas y corrientes a seguir; pero, a pesar de ello, dio también figuras importantes que destacaron fuera de sus fronteras, al mismo tiempo que se han conservado obras de gran interés.

MARÍA ELENA MANRIQUE ARA

***DISCURSOS PRACTICABLES DEL NOBILÍSIMO ARTE DE
LA PINTURA, DE JUSEPE MARTÍNEZ (1600-1682).
ESTUDIO Y EDICIÓN CRÍTICA***

Septiembre de 2003 (Director: Dr. Gonzalo Máximo Borrás Gualis)

Miembros del Tribunal: Presidenta: *Dra. María Isabel Álvaro Zamora (Universidad de Zaragoza);* Secretario: *Dr. Genaro Lamarca Langa (Universidad de Zaragoza);*

Vocales: *Dr. Enrique Valdivieso González (Universidad de Sevilla),*

Dr. Francisco Calvo Serraller (Universidad Complutense de Madrid) y

Dr. Bonaventura Bassegoda i Hugas (Universidad Autónoma de Barcelona).

El objetivo de esta tesis doctoral fue recuperar la figura del pintor zaragozano Jusepe Martínez como teórico del arte y autor de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, redactados ca. 1675. Para ello se preparó la edición crítica de dicho tratado, fijando definitivamente el texto y dotándolo de un aparato crítico adecuado que acercara sus contenidos al lector moderno.

El método de trabajo se desplegó en seis fases: una preliminar, de recogida de bibliografía, cuyos temas fueron muy variados dado el carácter interdisciplinar de esta investigación; y el resto, de trabajo efectivo sobre los *Discursos*. En primer lugar se impuso la búsqueda del manuscrito original del tratado, ya que sólo se conocía a partir de tres ediciones impresas del siglo XIX, que hubieron de ser cotejadas. Tras el afortunado hallazgo del ejemplar manuscrito R-3057 en el Museo del Prado, se inició otra etapa investigadora que consistió en transcribir el texto y elaborar las notas filológicas. El siguiente paso fue el estudio codicológico y de la fortuna crítica de los *Discursos*, correspondiente al primer capítulo de los estudios introductorios de esta tesis. Después se abordaron las fuentes

del texto, y esta fase de trabajo se realizó en diversas bibliotecas españolas y europeas (del Departamento de Historia del Arte, de la Facultad de Letras y Universitaria de Zaragoza, Nacional y del Museo del Prado en Madrid, Hertziana en Roma y Nazionale Braidense de Milán). Por último se redactaron las notas al tratado de carácter histórico-artístico, que contrastan exhaustivamente informaciones vertidas por Jusepe Martínez sobre obras de arte y artistas. Los seis estudios introductorios restantes fueron escritos según avanzaba el desentrañamiento conceptual de los *Discursos*. Tratan temas como el ambiente cultural de su autor (capítulos 2 y 3), y la enumeración y comentario de las fuentes de su teoría del arte y del artista, además de su concepción historiográfica, a la luz de la literatura artística de los siglos XVI y XVII o la literatura barroca española y sus poéticas (capítulos 4, 5 y 6), mientras que el capítulo 7 contiene un comentario sobre género, lenguaje y estilo literario. Muchas de las notas al texto remiten precisamente a estos estudios introductorios, donde se abordan con detenimiento los conceptos fundamentales de la obra y sus líneas maestras.

Las conclusiones al respecto fueron las siguientes. A la hora de inscribir al autor de los *Discursos* en un círculo intelectual concreto, no hay duda de que éste fue el de Lastanosa y sus adelantados zaragozanos, sobre todo, Juan Francisco Andrés de Uztárroz. Su relación con el caballero oscense, perfectamente documentada por Félix de Latassa ya en el siglo XVIII, fue de amistad más que de mecenazgo, pues en él halló un interlocutor de sus inquietudes culturales (como luego don Juan José de Austria, a quien Martínez dedicará dicho tratado de pintura). Sabemos que Lastanosa, en efecto, poseyó pinturas del teórico zaragozano, pero además requirió sus servicios como experto anticuario. En esta línea de pasiones culturales compartidas cobra sentido también la colaboración con Uztárroz para ilustrar su *Zaragoza antigua* (ca. 1638, Madrid, Real Academia de la Historia). Su labor aquí es parangonable a la de Pirro Ligorio en el círculo de Antonio Agustín y los humanistas romanos de fines del *Cinquecento*. Como éstos, el autor de los *Discursos* entendía que la imagen era un instrumento privilegiado para restituir la Antigüedad. Tal idea debió de adquirirla, no obstante, al lado de Domenichino en Roma. Este insigne pintor, al que él mismo dice que «comunicó mucho», poseía una extraordinaria cultura anticuarial de la que le imbuyó su protector, el funcionario papal Giovanni Battista Agucchi. Ambos italianos compartían su aprecio por la numismática como testimonio del pasado más fiable que los propios textos escritos. El uso de estas particulares fuentes visuales por Martínez lo atestigua Uztárroz cuando describe una pintura del zaragozano para el capelardente del príncipe Baltasar Carlos en la zaragozana Plaza del Mercado (1646). Por otro lado, la valoración que hacía Agucchi de antiguos monumentos como la columna Trajana encuentra eco directo en los *Discursos* cuando recomiendan su estudio a los pintores observantes de la propiedad histórica. De ese modo la ciencia anticuarial añadía nobleza a la pintura al necesitar de ella en la tarea de reconstruir el pasado, circunstancia que convenía en gran medida a Jusepe Martínez, tan empeñado en dignificar su profesión.

Rastreando las opiniones estéticas de Uztárroz en otras obras de carácter

histórico y arqueológico, y en el ámbito de la zaragozana Academia de los Anhelantes, también se confirma cuán afín era al autor de los *Discursos*. Como él, valoraba a Rafael como pintor supremo, criticaba la pintura que sólo perseguía la belleza del color y elogiaba la «pintura liberal», expresión utilizada con mucha frecuencia por Martínez y cuyo sentido explica Uztárroz en su *Obelisco histórico* (1646). A partir de ahí se puede deducir que era sinónima de la graciana «pintar a lo valentón», aplicada igualmente a Velázquez. Teniendo en cuenta precisamente la amistad íntima de Uztárroz con Baltasar Gracián, parece indudable que proporcionara noticias a Martínez sobre el escritor jesuita que tanto admiraba. Sólo así se entiende el peso manifiesto que su pensamiento tiene en la teoría del arte y del artista expuesta en los *Discursos*.

Pasando a las conclusiones relativas al texto de la edición crítica, se basa en el manuscrito mencionado del Museo del Prado. Su descripción externa permite datarlo en el último cuarto del siglo XVII. Las filigranas del papel apuntan concretamente hacia 1675. Es una copia apógrafa, es decir, la copia de un original que, frecuentemente, presenta correcciones del propio autor. En este caso, de los cinco tipos de letra advertibles ninguna parece corresponder a la mano de Jusepe Martínez y hay correcciones y adiciones que revelan un autor omnisciente. Todos estos cambios se registran puntualmente en las tres ediciones decimonónicas del tratado, que partían de una copia del siglo XVIII, cuyo escribiente debió de trabajar por tanto sobre nuestro apógrafo. Éste es, seguramente, el volumen que Latassa encontró y describió en la biblioteca de la cartuja zaragozana de Aula Dei a finales del siglo XVIII. Por él sabemos igualmente que fue el deán Larrea quien encargó la citada copia dieciochesca (1796). Hasta ese momento, el texto tuvo una difusión minoritaria y reducida en el círculo de ilustrados zaragozanos, que lo explotaron sobre todo como cantera de datos histórico-artísticos. Con la desamortización, después de 1837, se pierde la pista del documento hasta su hallazgo por Gonzalo Manso de Zúñiga en librería anticuaria y posterior donación al Prado. Sin embargo, en 1852, llega a manos de Mariano Nougués la copia dieciochesca de Larrea que se publicará en forma de libro ese mismo año, y por entregas en la prensa periódica local zaragozana entre 1853 y 1854. Dicha copia manuscrita presentaba alteraciones en la presentación del texto del tratado, que se transmitieron a la tradición impresa posterior de los *Discursos* hasta el siglo XX, pues las dos ediciones de Julián Gállego (1950 y 1988), así como la electrónica de García Melero (2000), o bien reproducen la zaragozana de Nougués o la madrileña de Carderera (1866).

En cuanto a la valoración del tratado por la historiografía posterior, fue Menéndez-Pelayo quien en 1884 emitió un primer juicio sobre los *Discursos*, señalando su riqueza de datos histórico-artísticos pero su escasa originalidad teórica. Los estudiosos que se han ocupado posteriormente de este tratado, fueran historiadores del arte o filósofos, han ido matizando tal opinión. Sin embargo, hay que esperar hasta la década de los ochenta para centrar adecuadamente la cuestión. Francisco Calvo Serraller planteó en 1981 que la debatida originalidad doctrinal de los tratados de arte españoles no era criterio apropiado para aquilatar

su valor, radicado en cambio en su capacidad para transmitir las doctrinas al uso y en su carácter reflejo de la realidad artística española. En 1996 Karin Hellwig señala otro hito en el proceso de revalorización de nuestro tratado subrayando su novedosa estima del género retratístico, mientras que al autor le otorga la consideración un tanto exagerada de «padre de la Historia del Arte español».

El análisis de las fuentes de los *Discursos* arroja un balance muy contrastado. Comenzando por su parte más técnica, que abarca los siete primeros capítulos o «tratados» y que trata de los fundamentos del aprendizaje práctico de la pintura con sus disciplinas anejas (simetría, anatomía, perspectiva y arquitectura), Jusepe Martínez maneja la bibliografía clásica y al uso en su época, mayoritariamente italiana. Los dos últimos capítulos de los *Discursos* (tratados 8.º y 9.º) son mucho más extensos, particularmente el último, y se dedican en profundidad a la cuestión de cómo realizar convenientemente una «pintura de historia», piedra de toque de la profesión. Aquí hace radicar Martínez su aportación personal, pues es donde más fructífera se revela su experiencia, verdadero fundamento de la exposición por encima de las doctrinas de letra impresa. Esto no quiere decir que no las conociera bien, ya que al hablar del decoro en la representación de figuras sagradas e historias profanas y sagradas se inscribe en la antigua tradición de la tratadística española que defendía la conexión entre ética y estética de raíz senequista. Pero, si hay que subrayar alguna deuda de Jusepe Martínez con teóricos del arte español, es la que tiene contraída con Vincencio Carducho. Su definición de ciencia pictórica y los distintos grados que existen en la profesión de la pintura está prácticamente calcada de aquél. Además de la tratadística artística italiana y española de la edad moderna, es posible señalar otras fuentes eruditas que indican que Martínez tenía conocimientos de latín. Al menos las *summae* medievales de Vincent du Beauvais o Gregor Reisch, citadas directamente por el teórico zaragozano, sólo estaban disponibles en el idioma culto de la época.

La obra de Gracián y las poéticas españolas del Barroco merecen capítulo aparte en esta presentación de las fuentes del tratado. Sin ellas no se entendería la teoría del arte y del artista en Jusepe Martínez, cuyo desarrollo pivota sobre cuatro conceptos ampliamente teorizados por el jesuita aragonés, a saber, genio e ingenio, buena elección y buen gusto. De acuerdo con las definiciones de entonces, genio era la inclinación natural o aptitud de una persona, e ingenio, la potencia generativa del entendimiento. Este último concepto ya lo había desarrollado Huarte de San Juan antes que Gracián, y el elogio que Martínez hace del ingenio como facultad creadora encuentra ahí su raíz, lo mismo que la necesaria asistencia del maestro para conocer y encaminar acertadamente el genio personal, idea que ya adquirió carta de naturaleza en la tratadística pictórica con Lomazzo. En los *Discursos*, no obstante, se advierte al aprendiz de pintor que esa tarea de autoconocimiento requiere esfuerzo personal y diligencia, dando la razón a Gracián. Es necesario, por tanto, que el ingenio complemente al genio, que el arte ayude a la naturaleza. Pero, a veces, Martínez se ve obligado a conceder la primacía a la segunda alternativa dicotómica. Su teoría del genio excep-

cional o «divino» de algunos artistas (verbigracia Rafael o Tiziano) es una derivación del *ut pictura poesis*, pues compara expresamente a Rafael con Virgilio. La filosofía del «*poeta nascitur, non fit*», que se aplicaba a éste último, la habían asumido mucho antes poéticas españolas como la de Carvallo (1602). Al igual que éste, Martínez advierte de la excepcionalidad de estos casos, insistiendo en que la obra que se hace sin arte, pocas veces resulta de calidad. Así concluye que las maneras de El Greco o de Caravaggio sólo fueron buenas para ellos, lo que no impide equiparar la fecundidad de su genio con la de Rafael, este sí, artista emulable e ídolo del Clasicismo. Pese a ello, el zaragozano no es tan pretencioso como para desentrañar los misterios de estilo tan sublime. En esa línea, su teoría de la pintura como «ciencia prudente de la elección», que es ante todo don divino, entronca con el concepto de poesía de Carvallo como «revelación divina».

La buena elección, en cambio, es concepto que Jusepe Martínez toma de Gracián. Ambos coinciden en que nace del buen gusto. El artista aragonés además la identifica con la idea del pintor, novedosa en el fondo y en la forma pero no extravagante. En el ámbito de la creación artística le encuentra aplicaciones puramente estéticas, a saber, que provee del justo medio en el uso de las reglas artísticas y que contiene el excesivo ímpetu creativo del ingenio. El sentido moral de la buena elección en la pintura viene dado porque interviene en la disposición, *more retorico*, de las pinturas de historia, cuidando sobre todo de que cada figura signifique la condición que le es propia y de que se observe el decoro. El buen gusto guía juiciosamente la elección y Martínez se apropia de este concepto en el contexto de un tratado de pintura, reforzando así su función estética junto a la cognoscitiva y moral que le atribuía además Gracián. A diferencia de Pacheco, que habla del gusto como placer estético provocado por la contemplación de la pintura, el teórico zaragozano ya se refiere al gusto del artista como facultad con competencias estéticas. Empero el patrocinio de la prudencia, compartido con Gracián, hace que su juicio de gusto se aproxime al moral careciendo de fundamentación autónoma, en el sujeto, como ocurrirá en la modernidad.

El concepto y fines de la historia (didáctico-moralizante y celebrativo) son los mismos en Gracián y en Martínez. Para ambos escritores aragoneses esta disciplina se muestra deudora de los humanistas y de la retórica clásica. Con los primeros comparte su condición de *magistra vitae*, porque contiene un tesoro de enseñanzas. De ahí el abundante uso en los *Discursos* de *exempla*, cuyas fuentes, elaboración y finalidad siguen exactamente la tónica graciana que combina invención con erudición. No importa tanto la transmisión rigurosamente fiel de los hechos cuanto el fin moral que se persigue con ellos. Para ello, Martínez parte tanto de su experiencia personal como de su erudición visual y conocimiento del medio artístico romano del primer cuarto del siglo XVII, momento en que reside en la Ciudad Eterna. También se vale para sus propósitos didácticos de fuentes escritas, Vasari para los artistas italianos y Carducho o Pacheco para los españoles, o de la tradición oral. En este último caso especifica que trae a colación «cuentos» (no «ejemplares»), para ilustrar determinadas tesis. Estamos ante

materiales de adoctrinamiento que hay que aplicar con acierto al caso. Ese es el objetivo del teórico zaragozano, al igual que para Gracián, pues su labor consiste en hacer ejercicios de discreción sobre la historia, seleccionando los *specula* aprovechables como modelos atemporales. En consecuencia, las obras de ambos se conforman como teatros de la memoria, enlazando con la retórica clásica cuya función celebrativa comparte la historia, *lux veritatis* en palabras de Cicerón.

El estilo y método historiográfico del pintor zaragozano muestra más afinidades, en cambio, con los de otro paisano suyo, el historiador carmelita fray Jerónimo de San José. Aunque a la hora de articular la *narratio* Martínez suele subrayar su carácter de testigo ocular de los hechos, igual que Gracián, el estilo literario medio, entre el copioso de Uztarroz y el lacónico del jesuita, así como el uso restringido y oportuno de las digresiones, en forma de descripción epidéctica de obras de arte o de *narratio* particular (*exempla*), coincide con los presupuestos historiográficos de San José, cuyo consejo de prescindir de las notas marginales sigue también. La contribución más notoria de los *Discursos* a la protohistoriografía española del arte, sin embargo, consiste en presentar las biografías artísticas según zonas geográficas, a la manera de Giovanni Battista Agucchi en su panorámica del arte italiano aunque sin usar como aglutinante el moderno concepto de *stile*. En lugar de éste Martínez se sirve de criterios como la dedicación a un mismo género o la relación de magisterio entre pintores, trazando genealogías. En conclusión, supera el criterio atomizador de Vasari pero sintoniza totalmente con él cuando desciende al nivel de las individualidades.

El género del tratado, a juzgar por su título, es el discurso. Empero hay que tener en cuenta que, en la época, esta palabra designaba un método de escribir para demostrar una cuestión sometida a polémica. Ninguna definición cuadra mejor a la obra de Martínez, porque en ella se propone probar una tesis, la nobleza de la pintura y de sus artífices, apoyándose en *exempla* y biografías. No estamos ante una crónica histórica sino ante una obra de literatura ensayística con un fin didáctico y moral. En cuanto al adjetivo «practicables», se impone una explicación. Los razonamientos empleados en ese «discurso» no son abstractos. Se apoyan en la práctica consagrada de los grandes artistas. El estilo literario de los *Discursos* coincide con el «elegante», en terminología de la época, tal y como nos dice de manera indirecta el autor. El vocabulario busca la expresión distinguida, usando neologismos y cultismos, pero huyendo de la afectación y de lo extravagante. La sintaxis es casi siempre clara, alejada de los excesos culteranos, aunque a veces se busque elevar el estilo para rozar la cualidad sublime de las obras de arte descritas. El éxito de la empresa es la mayoría de las veces discutible y, si los méritos de Martínez como literato resultan discretos, al menos podemos certificar que tenía prurito de escritor.

De acuerdo con estas conclusiones, habría que ubicar la obra teórica de Jusepe Martínez a caballo entre los tratados artísticos españoles ligados todavía a la teoría del arte manierista (Carducho y Pacheco) y el de Palomino, que avanzará ideas sobre el arte y el artista más inequívocamente cercanas a los postulados románticos. Éste es el propósito del libro que, editado por Cátedra en su

colección Arte Grandes Temas, recogerá el contenido de esta tesis, y que se verá acompañado por la edición facsímil, a cargo del Museo del Prado, del manuscrito de los *Discursos*.

LUIS ROY SINUSÍA

EL GRABADO ZARAGOZANO DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Octubre de 2003 (Director: Dr. José Luis Pano Gracia)

Miembros del Tribunal: Presidente: *Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza)*; Secretario: *Dr. Juan Francisco Esteban Lorente (Universidad de Zaragoza)*; Vocales: *Dr. Wifredo Rincón García (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)*, *Dr. Javier Gómez Martínez (Universidad de Cantabria)* y *Dra. Esperanza Velasco de la Peña (Universidad de Zaragoza)*.

La propuesta de realizar esta tesis doctoral sobre el grabado zaragozano partió del doctor José Luis Pano Gracia, allá en el año 1993, consciente de la necesidad de abrir líneas de investigación en un campo hasta el momento sin explorar. Tan sólo existían algunas referencias históricas en estudios de carácter general y faltaba una catalogación sistemática de las colecciones zaragozanas, con la excepción del trabajo realizado por Concepción Lomba y Cristina Giménez en el Museo de Zaragoza. Por tanto, una vez fijados los límites cronológicos en los siglos XVIII y XIX, al tratarse de un período de extraordinario interés artístico y del que se ha conservado el mayor número de obras, la primera tarea que nos preocupó fue la elaboración de un catálogo tanto de planchas como de estampas, que nos proporcionara los primeros datos relativos a sus autores, cronología, técnica empleada, y personas o corporaciones que las encargaron. Posteriormente procedimos a revisar la documentación, primordialmente de los Archivos Diocesano, Capitulares de La Seo y del Pilar y Parroquiales, así como la perteneciente a la Real Sociedad Económica y Real Academia de San Luis, con el fin de documentar las obras y componer las biografías de los artistas que las ejecutaron.

Toda esta labor se ha materializado en la presente tesis, estructurada en diversos capítulos y bloques, que permiten conocer el arte gráfico local en su conjunto, la especial importancia del grabado de devoción y, de forma particular, el encargo de láminas y estampas por parte de instituciones eclesíásticas y hermandades piadosas, los diversos géneros que componen el grabado profano, el influjo ejercido por las Reales Corporaciones zaragozanas, la aparición y desarrollo de la litografía, las biografías de 69 grabadores, el catálogo de 656 obras, el apéndice documental, que reúne 346 documentos, así como tablas en las que se registran los gastos relativos a la impresión de estampas, pertenecientes a her-

mandades religiosas y administraciones del Cabildo y, por último, las conclusiones y la bibliografía consultada.

Así pues, y por lo que se refiere al estudio general, en las primeras décadas del siglo XVIII, se constata que la necesidad de abrir láminas, destinadas sobre todo a ilustrar libros, fue satisfecha ocasionalmente por una notable y heterogénea nómina de artistas, muchos de ellos foráneos, entre los que podemos nombrar a Francisco del Plano, Gregorio Fortsman, Juan Dubuisson, Juan Peña, Edelinck, Mena, Juan Bautista Ravanals, Bernardo Bordas, Ignacio Valls, Ángel de Huesca, Pablo Minguet y Juan Pérez.

Entre los artífices que de forma asidua ejercieron su trabajo en Zaragoza debemos señalar al platero Francisco Zudanel, de cuya producción gráfica, que enlazaría formalmente con la centuria anterior, conviene resaltar los retratos de religiosos, abiertos para libros de exequias, como el de Antonio Arbiol y Díez, dibujado por Francisco del Plano (1726), y el del arzobispo zaragozano Manuel Pérez de Araciél y Rada (1730). También, su yerno y discípulo Carlos Casanova realizó por encargo zaragozano sus primeras obras como el *Plano y vista de la ciudad de Zaragoza por el septentrión* (1738) o el *Tabernáculo del Santo Cristo de la Seo* (h. 1739), dibujado por Francisco del Plano, obras que preludian, sin duda, su brillante carrera en la Corte, donde fue nombrado pintor de cámara en 1750 por el rey Fernando VI y académico de mérito en 1754 por la Real Academia de San Fernando.

De Jerónimo Martín, artista muy prolífico entre 1717 y 1724, que al igual que Zudanel ejecutó sus obras al buril, podemos citar por su compleja composición y singular iconografía la *Virgen con el Niño ofreciendo el rosario a Santo Domingo de Guzmán y al Papa Pío V*, donde se representa, además, la batalla naval de Lepanto.

En el segundo tercio del siglo XVIII encontramos diversas obras firmadas por Beratón, de aspecto ingenuo, aunque adornadas de manera espléndida, realizadas ya al aguafuerte y en las que el buril se emplea únicamente como herramienta auxiliar. Entre la extensa producción de este artista, todavía por identificar entre Pedro y José Beratón, destacan dos obras pilaristas del año 1744, que representan la *Venida de la Virgen a Zaragoza y Nuestra Señora del Pilar junto a las figuras de Santo Tomás de Aquino, San Pascual Bailón, San Miguel Arcángel y San Nicolás de Tolentino*, e igualmente, podemos mencionar el *Retrato de San José de Calasanz*, que reproduce una estampa de Juan Bernabé Palomino, y *San Separio Martín*. Firmada por José Beratón hallamos una estampa que representa a *San Pascual Bailón* (1764), cuya representación anatómica y espacial de gran corrección, unida a un magnífico sentido decorativo, convierte a esta obra en una de las más admirables de este período.

Una mayor calidad alcanzó el grabado calcográfico gracias a Braulio González, que mereció del Consistorio zaragozano el nombramiento de pintor y grabador de la ciudad en 1764 y cuyos resultados artísticos están a la altura de los mejores grabadores españoles de esa época. Prueba de ello son las estampas que representan a *San Elías* (1765) o *San Macario* (1780), en las que observamos un estilo de refinados recursos, con presencia de semitonos y modelados suaves.

En este período destaca especialmente la personalidad artística de Mateo González, grabador que logró el reconocimiento de sus contemporáneos, así como el de la Real Academia de San Luis, que le concedió el título de académico de mérito en 1796. La innegable calidad de su copiosa producción, en la que se alternan obras religiosas y profanas, se debe a un dibujo de gran perfección, por lo general de su invención, y a una técnica impecable como grabador, en la que pone de manifiesto un rico vocabulario formal. Del conjunto de estampas piadosas que realizó podemos mencionar *Nuestra Señora del Rosario* (1768-1777), *San Blas* (1782), *Santo Domingo de Guzmán*, destinado al cartel con proposiciones teológicas defendidas por Juan Aparicio (Zaragoza, Francisco Magallón, 1806), y el *Retrato de los mártires San Pedro Arbués y San Frontonio*, venerados en la iglesia parroquial de Épila, según el dibujo de Juan Andrés Merklein. Obras éstas que denotan una fina observación de la realidad y se caracterizan por ricos y delicados matices, donde los preceptos académicos se hallan plenamente asimilados.

Otro grabador notable fue José Dordal, formado en la Escuela de Dibujo y en la Academia de San Luis, institución que le nombró académico de mérito y teniente-director de la clase de pintura en 1805. Dicho artista, pese a su prematura muerte en 1809, abrió numerosas láminas de excelente factura que podríamos vincular formalmente a las ejecutadas por Mateo González. Además de su obra profana, que mencionamos más adelante, cabe destacar una *Inmaculada* (h. 1803), impresa en la carta de hermandad de su congregación mariana instituida y renovada en la iglesia conventual de San Francisco de Zaragoza, y *El Buen Pastor* (1807), titular de la Real Asociación de Caridad de las Cárceles de Zaragoza, que fue impreso en el *Sermón* de Fr. Miguel de Santander (Zaragoza, Francisco Magallón).

Sin alcanzar la perfección gráficas de los anteriores, José Lamarca grabó por iniciativa zaragozana obras piadosas de correcta factura, entre las que debemos mencionar el *Retablo de Nuestra Señora de Rodanas*, por su mayor complejidad en el dibujo y el empleo de recursos gráficos variados.

Mayor consideración requieren los grabadores zaragozanos formados en la Academia de San Fernando, bajo la prestigiosa dirección de Manuel Salvador Carmona: Simón Brieva y Mariano Latasa. El primero de ellos aunque se afincó definitivamente en Madrid, donde desarrolló la mayor parte de su trabajo, participando en los principales proyectos editoriales de su época, dejó en su ciudad natal obras tan notables como un *San Pablo*, dibujado por el pintor José Beratón, que correspondería, por su excepcional calidad gráfica, a la madurez artística de este calcógrafo, y que fue estampado en los *Estatutos* del Capítulo Eclesiástico de la parroquia zaragozana de la que es titular el santo (Zaragoza, Francisco Magallón, 1800).

En cuanto al segundo de los artistas mencionados, Mariano Latasa, aunque no llegó a ocupar la plaza de profesor de grabado, como inicialmente pretendió la Real Sociedad Económica Aragonesa, que le concedió una beca para formarse en la Corte, grabó obras de calidad como *Nuestra Señora del Carmen* (h.

1796), copiada de una estampa de su maestro, la efigie de la Virgen del Pilar en una plancha de extraordinario formato, cuyo dibujo realizó Fr. Manuel Bayeu (1798), una *Venida de la Virgen* (1804) y *el Milagro de Calanda*.

Tras la época de esplendor artístico protagonizada por Braulio González y Mateo González que concluiría con la desaparición de José Dordal, el grabado calcográfico fue cultivado en nuestra ciudad, principalmente, por José Gabriel Lafuente y Toribio de la Hoz, que produjeron obras de calidad artística muy variada.

El primero de ellos obtuvo de la Academia de San Luis el título de grabador en 1829 y reprodujo blasones y monumentos arquitectónicos erigidos en ese período. De su obra religiosa conviene reseñar dos estampas pilaristas (correspondientes a 1799 y 1801), que se caracterizan por la minuciosa descripción del paisaje y el gusto por los elementos anecdóticos, poniendo de relieve en la última un excelente sentido decorativo, y, por último, *Nuestra Señora del Rosario* (h. 1828), venerada en el Convento de Predicadores de Zaragoza, copia de la obra grabada por Francisco Jordán en 1802.

De Toribio de la Hoz sabemos que se formó como dibujante en la Real Academia de San Luis, siendo galardonado por esta institución en diversas ocasiones e iniciándose en el arte del grabado de forma autodidacta. De este artista cabe apuntar sus dotes como calígrafo, lo que podemos admirar en diversas obras, como una *Venida de Nuestra Señora del Pilar* (1820) o el *Retrato de la reina gobernadora María Cristina y su hija* que regaló a la Real Sociedad Económica en 1836. Sin embargo, la mejor obra de este artista se aparta de este género y fue realizada en 1853, en una lámina de excepcionales dimensiones, mostrando a la Virgen del Pilar en un emplazamiento celeste, rodeada de ángeles, que podemos calificar de obra maestra del grabado zaragozano, por el tratamiento tan naturalista de las carnaciones, ropajes y fondos.

Otro artista muy prolífico en nuestra ciudad fue José Pérez, del que cabe destacar una imagen de *Santa Elena* (1852), dibujada por Bernardino Montañés, que presenta una técnica refinada, de tallas finas y limpias, dispuestas regularmente. También merece nuestra atención el *Retablo de la Cofradía de San Felipe Neri* (1853), en el Hospital de Nuestra Señora de Gracia, donde se muestran, en distintos recuadros, los ejercicios de caridad que practicaban los miembros de la hermandad con los pobres enfermos.

El panorama gráfico local del último tercio del siglo XVIII y mitad del XIX se completa con las colaboraciones de artistas foráneos, algunos tan importantes como Juan Bernabé Palomino, Vicente Galcerán, Manuel Navarro, Manuel Peleguer, Miguel de la Cuesta, Francisco Cecchini, Antonio Ximeno, Manuel Salvador Carmona, Blas Ametller, Baltasar Talamantes, Vicente Capilla, Tomás Rocafort, Teodoro Blasco, José Amills y Miguel Torner.

Por otra parte, y acerca de los temas plasmados, predominan las iconografías religiosas, y entre éstas las imágenes de Nuestra Señora del Pilar, abiertas e impresas, principalmente, por iniciativa del Cabildo Metropolitano. Sobre el encargo de obras piadosas, hay que resaltar, además, la labor de hermandades

religiosas, a las que podemos atribuir el fructífero desarrollo del grabado local en el período estudiado. En menor proporción se suman las iniciativas de capítulos eclesiásticos, órdenes religiosas, asociaciones piadosas o grupos de fieles. Tampoco debemos olvidar los encargos institucionales o de particulares, estos últimos realizados generalmente por religiosos que ocuparon cargos eclesiásticos relevantes y seculares de alta condición social. Por último, hay que apuntar que la apertura de planchas y su estampación no sólo obedeció al interés de fomentar la devoción, sino también a fines lucrativos, de modo que impresores, libreros y grabadores encargaron o abrieron ellos mismos láminas, generalmente de tema pilarista, para vender estampas en sus establecimientos.

Por lo que se refiere al grabado profano, si bien no puede equipararse por su número a la estampa de devoción, hallamos obras de gran singularidad por el tema tratado y por su gran calidad artística. En las primeras décadas del siglo XVIII merecen nuestra atención las láminas que reproducen los túmulos funerarios erigidos en memoria de los soberanos y miembros de la familia real, firmados por Francisco del Plano, Juan Peña, Juan Dubuisson y Francisco Zudanel.

También, y de manera ininterrumpida, se grabaron abundantes láminas con blasones, estampados en impresos de diversa naturaleza. Así, los escudos nobiliarios los hallamos formando parte de la portada de un libro y con más frecuencia en la página enfrentada a la dedicatoria. Igualmente, las armas grabadas en láminas de pequeñas dimensiones sirvieron para certificar algunos documentos y se emplearon a modo de sellos. Entre estas obras podemos destacar los trabajos firmados por Mateo González, y en especial el escudo del Cabildo (1788), empleado como encabezamiento de edictos públicos.

De referencia obligada son también los títulos de las Reales Corporaciones zaragozanas, abiertos en matrices calcográficas con el fin de expedir sus nombramientos, como el realizado por Teodoro Blasco para la Academia de San Luis (1843) o el de Tomás Rocafort para la Económica (h. 1829).

Otro de los géneros que gozó de mayor fortuna en todo el período estudiado fue el del retrato. Ya en las primeras décadas del siglo XVIII encontramos obras de interés abiertas al buril por el platero Francisco Zudanel, los ya mencionados retratos de Antonio Arbiol y Díez (1726) o el del arzobispo zaragozano Manuel Pérez de Araciél y Rada (1730). Aunque el momento de esplendor de este género corresponde a la producción de Mateo González y José Dordal, y depende, en buena medida, del empeño de la Real Sociedad Económica Aragonesa de perpetuar la memoria de sus socios más distinguidos. Así, del primero de estos artistas, hallamos los retratos de Ramón Pignatelli (1796), Agustín de Lezo y Palomeque (1797) y Juan Antonio Hernández de Larrea (1804), que ilustran los Elogios fúnebres publicados por la Corporación.

Respecto al grabado científico, la primera iniciativa de abrir láminas de este tipo la llevó a cabo Ignacio Jordán de Asso, que, aunque mandó imprimir sus libros en ciudades extranjeras, reservó las ilustraciones a prestigiosos grabadores locales, tales como Mateo González y Simón Brieva. Memorable resulta, también, el patrocinio ejercido por la Real Sociedad Económica Aragonesa, cuyas

publicaciones científicas y técnicas contaron con la excelente labor de Mateo González y José Dordal.

Pero, sin lugar a dudas, el proyecto editorial más ambicioso de esa época fue la ilustración del libro del conde de Sástago, *Descripción de los Canales Imperial de Aragón, i Real de Tauste...* (Zaragoza, Francisco Magallón, 1796), en el que intervinieron prestigiosos grabadores locales como los referidos Mateo González y José Dordal, así como Manuel Navarro y Manuel Peleguer, incluyéndose 50 láminas: el frontispicio que abre la obra, los *Retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma*, los planos topográficos y obras de ingeniería realizadas, así como letras capitales abiertas junto a cabeceras y remates, las cuales abarcan el género del paisaje y la alegoría y presentan magistrales resultados gráficos.

En el desarrollo del grabado zaragozano desempeñó un papel importante la Real Academia de San Luis, pese a no llegar a impartirse su enseñanza como se preveía en los Estatutos. Sin embargo, la influencia de esta Corporación se manifestó de otras maneras: a través de la enseñanza del dibujo, disciplina común a todas las artes, cuyo dominio resultaba imprescindible para grabar con la suficiente perfección, y de la que se beneficiaron José Dordal y Toribio de la Hoz. Otras iniciativas a favor del grabado fueron el reconocimiento de artistas locales y foráneos, mediante el nombramiento de académico de mérito y director honorario, la concesión de premios, y, sobre todo, la obligación que tenían los grabadores de presentar sus obras a la Real Academia, antes de darlas a la imprenta para su difusión, lo que redundaría en la calidad artística de las mismas. Sobre este último aspecto podemos afirmar que algunos artistas, especialmente vinculados a la institución académica, quedaron dispensados de presentar memoriales y obras para su aprobación, aunque no exista, en este sentido, ningún documento que lo demuestre de manera fehaciente.

Otros artistas que hemos documentado en este período escaparon al control de la Academia zaragozana, tal vez por su escasa actividad o porque decidieron permanecer en el anonimato. Por el contrario, aquellos más prolíficos, José Gabriel Lafuente y Toribio de la Hoz, a consecuencia de los edictos publicados por la Corporación, recordando lo prescrito en los Estatutos, presentaron memoriales y obras para su aprobación, hallando en la institución académica una actitud siempre benévola y un asesoramiento artístico que contribuyó a su perfeccionamiento, y que incidiría en la notable evolución que observamos en estos autores, aunque esto no significa que sometieran siempre su dilatada producción gráfica a los dictámenes académicos.

Un capítulo importante de este período merece la introducción y desarrollo de la litografía en nuestra ciudad, cuyo primer establecimiento fue abierto por Marino Peiró Rodríguez, ofreciendo su uso a la Real Academia de San Luis en un oficio fechado en 1842. Dos años más tarde, el impresor anunciaba a la Real Corporación la publicación del *Álbum de los monumentos más notables y vistas de Zaragoza*, que debían litografiarse en su imprenta, presentando un ejemplar de la primera lámina que mostraba el interior de la catedral del Salvador, publicándose, al menos, otras cuatro estampas.

En 1858, Agustín Peiró continuó la brillante carrera iniciada por su padre, destacando especialmente entre su producción el *Paso del canal sobre el Huerva*, del *Álbum de El Duende*, dibujado con gran perfección por el propio Peiró e impreso en varias tintas, que muestra el grado de refinamiento alcanzado por la imprenta local. Estas primeras obras, de gran relevancia, suponen la incorporación del paisaje, de una forma autónoma, al arte gráfico zaragozano.

Al establecimiento de Peiro siguió la apertura hacia 1845 del de Luis Jaime, cuyos trabajos impresos fueron elogiados por Jerónimo Borao. Ya en las décadas siguientes, encontramos la Litografía de los Amigos, dirigida por Faustino Millán (1853-1859), la Imprenta y Litografía del Comercio, a cargo de Francisco Castro y Bosque (1858-1861), la de Perdóm, que tras su muerte regentaría su esposa, la de Francisco Bello, la de Antonio Andrés Oliván (fundada en 1860) y la de Enrique Casanova y Cos (en 1868), dirigida por su viuda a partir de 1876.

Una aportación muy importante al arte litográfico español la realizó Eduardo Portabella, quien abrió su establecimiento en 1870, adquiriendo sus trabajos fama nacional gracias, probablemente, a la colaboración asidua de Marcelino Unceta. De su trabajo destaca, en especial, el *Álbum de toros*, publicado entre 1873-74, compuesto por siete cromolitografías dibujadas por Unceta, así como los carteles taurinos y anunciadores de las fiestas del Pilar, ejecutados entre 1890 y 1907. No hay duda, pues, que se trata de obras de gran trascendencia, ya que aportan nuevos temas y abren el camino al cartelismo como medio de expresión artística.

Este panorama se completa al final de siglo con la Litografía del Comercio, dirigida por Félix Villagrasa, el establecimiento de Casas, el de Lorenzo Aparicio o el de Merino Guerra. Por último, debemos dedicar una mención especial a los trabajos litográficos impresos en Madrid y Valencia, en general encargados por cofradías zaragozanas, destacando los producidos en la casa de Nicolás y Agustín Sanchís.

Después de todo lo expuesto, podemos afirmar que el grabado zaragozano de los siglos XVIII y XIX fue una de las manifestaciones artísticas más importantes desarrolladas en la ciudad, tanto por el elevado número de obras como por su calidad plástica, debida a una amplia y heterogénea nómina de grabadores, entre los que debemos destacar a Braulio González, Mateo González y José Dordal. Todos estos artistas ejercieron su oficio por encargo, principalmente, del Cabildo Metropolitano y de las numerosísimas hermandades religiosas que articulaban la vida social, aunque tampoco faltaron las iniciativas de los círculos ilustrados, en especial de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. También, en ese período, asistimos a una importante evolución de las técnicas gráficas que culminaría con la introducción de la litografía, mérito que corresponde al impresor Mariano Peiró, cuyas obras, junto a las de su hijo Agustín y Eduardo Portabella, suponen una notable contribución al arte gráfico español.

RICARDO RAMÓN JARNE

**LA INFLUENCIA DEL ARTE ESPAÑOL EN EL ARTE DOMINICANO:
JAIME COLSON (1901-1975), DARÍO SURO (1917-1997)
Y FERNANDO PEÑA DEFILLÓ (1928)**

Diciembre de 2003 (Director Dr. Ángel Azpeitia Burgos)

Miembros del Tribunal: Presidenta: *Dr. Eugenio Trias Segnier (Universidad de Pompeu Fabra, Barcelona);* Secretaria: *Dra. Concha Lomba Serrano (Universidad de Zaragoza);* Vocales: *Dra. Teresa Millet (IVAM de Valencia), Dra. Laura Gil Fiallo (Museo de Arte Moderno, Santo Domingo) y Dr. Wifredo Rincón García (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid).*

La realización de esta tesis permite, a través de la vida y evolución de Jaime Colson, Darío Suro y Peña Defilló, repasar los aconteceres artísticos y políticos que influenciaron y decidieron la historia del arte dominicano del siglo XX, también nos ayuda a analizar la importancia de España en la evolución de estos artistas y su influencia por mediación de los mismos del arte español en el arte dominicano del pasado siglo.

Colson y Defilló llegaron a la península, en su juventud con escaso bagaje técnico y sus primeros pasos artísticos los dieron en España, en cambio Suro ya vino formado, después de su experiencia dominicana y mexicana, aunque los tres recibieron del arte español aportes decisivos que afectaron de manera importante sus respectivos desarrollos como artistas. De los tres fue Colson, en su segundo período español, el que devolvió de manera importante lo aprendido e influyó decisivamente al arte español de posguerra con su aporte magicista a los jóvenes creadores del Dau al Set, sobre todo a Ponc.

Peña Defilló vino a España en el momento propicio del desarrollo del informalismo español, por su notable curiosidad, logró conectar con los integrantes del grupo El Paso, y sobre todo con Luis Feito con el que evolucionará en paralelo y continuará su amistad y relación artística en París. Suro en cambio venía demasiado conmocionado por la fuerza expresionista del arte mexicano y durante su estancia en España, será la pintura de Goya de la época negra, la que causará un fuerte impacto en su obra inmediata, pero será, varios años más tarde en Estados Unidos, cuando después de analizar a Mondrian a través de los artistas de la Galería Pindexter de Nueva York, como Gladner, retomará su impronta española, en los años sesenta, con una obra abstracta en la que se ve muy clara la relación entre el expresionismo abstracto americano y el dramatismo y la austeridad de la pintura abstracta española. Si comparamos esta pintura abstracta de Suro con la que se desarrolla en España en esos mismos años, Suro sería el enlace perfecto entre las luces y sombras de la tradición histórica de la pintura española que con fuerza representan los miembros de El Paso y la ordenación espacial más orientalizante e integradora de Tapies. Suro se desarrolla en Estados Unidos como si fuera un pintor de vanguardia en España, no es casual que siendo también crítico e historiador de arte denominara a este período suyo, período español.

También las diferentes épocas en las que estos tres grandes artistas dominicanos, desde luego los pilares fundamentales de la historia del arte dominicano del siglo XX, estuvieron en España, nos permiten poder analizar en este período, aunque de manera parcial, la situación del arte español y la trascendencia del mismo y de su historia en el arte iberoamericano.

Colson desarrolla su primera etapa entre Barcelona y Madrid durante seis años, fundamentales en su formación desde 1918 a 1924, año en el que se trasladada a París donde seguirá su aprendizaje con el arte español del exilio, principalmente con Picasso y Gris. Colson es el único de los tres que puede apreciar las diferencias entre el arte español de antes y después de la guerra Civil. La historia de la primera mitad del siglo XX en España, está fragmentada y dividida por la Guerra Civil, esta referencia es desgraciadamente inevitable. El antes y el después de este hecho son en todos los terrenos, incluidas las artes plásticas, antagónicos.

En 1918, cuando llegó Colson a Barcelona, todavía el «noucentisme» estaba considerado como el arte que definía la cultura cotidiana, superando los ambientes artísticos y literarios. El término acuñado por Eugenio D'Ors reunía varias dimensiones, entre ellas una política —nacionalismo catalán— y otra estética basada en el clasicismo. Clasicismo y mediterraneidad, conceptos que serán determinantes para el desarrollo de su posterior obra neohumanista.

En Madrid, su paso por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, sería decisivo en su formación. En esta escuela coincidiría, entre otros, con Dalí, Maruja Mallo, Fernando Briones y el escultor Cruz Collado. Entre sus profesores se encontraba Sorolla, José Moreno Carbonero y José Garnelo...

En su segunda época en Barcelona, que dura una década desde 1939 a 1949, Colson, debido a su delicada situación económica realizará una pintura de subsistencia, basada en el retrato que muchas veces servirá como trueque de servicios prestados por el dentista, el cantinero, etc., y por otro lado ejecutará pintura religiosa, por influencia del arte románico catalán y por adentrarse en un período místico, mezcla de alcohol y desesperación. En septiembre de 1941 Colson escribe bajo el seudónimo de Henri de Grin, el texto *El sentimiento cristiano en el arte clásico —Las dos academias—. Estudio parca los fundamentos de una orientación artística basada en la religión*. Esta obra, inédita hasta este trabajo, se la plantea como una necesaria revisión y punto de inflexión sobre su obra pictórica realizada desde el año 1928 hasta 1941, y como punto inicial de una nueva etapa. Reflexión teórica de alto contenido expresivo y que confirma a Colson como un excelente crítico y pensador.

Es también en Barcelona donde desarrolla una de las obras más importantes, *La Catarsis*, donde retoma la mediterraneidad clásica con un cierto surrealismo muy propio. Esta serie constituye una unión entre el mundo de las vanguardias parisinas y el mediterráneo castizo español de la Barcelona de posguerra. *La Catarsis* supone una ruptura muy importante con las convenciones pictóricas de su obra de subsistencia, aquí Colson recupera de una manera genial su neohumanismo, en una pintura que no solo es ilustración de las tragedias griegas, sino

que constituye un punto culminante en su carrera artística, técnicamente son obras maestras en su concepción, inquietan en su contenido y nos introducen en el mundo oculto de Colson, en el del morbo, el sexo, las relaciones llevadas a sus límites extremos, en un universo de simbologías, y extras correspondencias que desarrolladas en lienzo y continuadas en número hubieran hecho de Colson un pintor de fama internacional.

La integración de Colson en la vida barcelonesa es completa y así se convierte en el promotor de las tertulias de La Campana. Este bar, gracias a Colson siguió la tradición de los bares de artistas en Barcelona y cuyo precursor más celebre fue Els Quatre Gats, donde se reunía el joven Picasso, y cuyo local fue reemplazado en estos años por otro bar llamado «La puñalada». Por La Campana pasaron muchos artistas, críticos y personajes de lo más variado, como el historiador de arte José Pijoan, el crítico de arte catalán Rafael Santos Torroella, el Cónsul de la Francia Libre, Ravelly, la artista inglesa Doris Belleschav, el marqués de Imbert, Guillem Maragall Noble, y sobre todo los integrantes del Dau al Set: los pintores Tapiés, Cuixart, Tharrats, Brossa, Joan Ponc y los críticos y poetas Arnau Puig y Juan Eduardo Cirlot. Colson influyó mucho en todos, pero sobre todo en Joan Ponc, que se entusiasmó por el mundo mágico que Colson representaba heredero del vudú haitiano y del gaga dominicano. Magicismo que sería característica fundamental del primer Dau al Set y que Ponc desarrollaría durante toda su trayectoria.

En 1948 realiza los murales de Cala Murta en Mallorca, los únicos finalizados en toda su trayectoria a pesar de sus intentos por ser muralista en México y los posteriores, frustrados por Vela Zanetti, en Santo Domingo.

De temática religiosa y composición sencilla y plana con figuras bastantes hieráticas que mantienen la frialdad de su época neohumanista, estos frescos de colores austeros de una sobriedad monacal, dominando los ocres a base de tierras de Siena y tierras de Sevilla, todo perfilado con negro marfil y contrastado con azul ultramar, son la demostración palpable de las posibilidades de Colson como muralista.

El catalanismo de Colson se manifiesta en obras como *La leyenda del conde Arnau*, en homenaje al poeta Juan Maragall y que representa el cantar de gesta medieval, emblemático del nacionalismo catalán, y que Colson realizó utilizando los colores del románico catalán, como los azules y marrones que tanto elogiaba el pintor dominicano. Sin embargo, los cuadros de su época final de Barcelona, evidencian la nostalgia que le envuelve por su tierra natal, sus mitos y tradiciones, de tal manera que realiza obras con temática mitológica dominicana como *Baquimí* o *La ciguapa del río Camú* de 1949 de características afrocaribeñas y que son proféticos de su vuelta definitiva a Santo Domingo.

Ya en su isla, Colson desarrollará su doble condición de cubista caribero y de neohumanista, alternándose en estas dos tendencias, que con su maestría habitual constituirán la base de su producción hasta su muerte en 1975.

Cuando Colson abandona España llegan en años sucesivos Suro y Peña Defilló.

La España artística que se encuentra Suro a comienzos de los años 50 es una España anclada todavía en una larga posguerra, aislada del mundo y falta de las más elementales libertades que necesitan los seres humanos para desarrollarse con dignidad. En este último apartado, muy similar a lo vivido en República Dominicana, pues no hay que olvidar que el Generalísimo Trujillo y el no menos generalísimo Franco eran iguales de fascistas. Pero Suro, después de su experiencia mexicana está preparado para empaparse de todo lo bueno que le pueda proporcionar España, sin dejarse influenciar por aspectos políticos que estaban muy al margen de su arte, utilizando todo aporte como un instrumento de la búsqueda de sus propias raíces y de su identidad. Las raíces dominicanas las puede encontrar Suro en España, ya que históricamente son compartidas y él las encuentra sobre todo en Goya, en el Goya de las Pinturas Negras, pasadas, eso sí, por México y el Caribe. Esa maravillosa mezcla demanda, como le requería Orozco antes de morir, por la fuerte vitalidad de su pintura, mayores formatos, un gigantismo que Suro comprime en unas obras, que como *Bañistas*, nos imaginamos mayores. Es el muralismo mexicano reducido a lienzo de proporciones habituales e impregnado por la profundidad y genialidad goyesca.

Darío Suro se integra perfectamente en el mundo cultural madrileño, ayudado por su tremenda simpatía y su alto nivel intelectual. En 1951 participa en el Salón de los Once creado por Eugenio D'Ors como principal actividad de la Academia Breve de Crítica de Arte.

Suro participa también con Peña Defilló en la Primera Bienal de Arte Hispanoamericano en Madrid. Este evento fue uno de los indicadores de una cierta estrategia de modernización cultural y artística que inició el franquismo y que supuso un retorno de las relaciones exteriores culturales de España con Hispanoamérica.

En este ambiente Suro entabla amistad con Carlos Edmundo de Ory, el creador del Ismo Postrero Indefinido, del Postismo. Movimiento que marcará su producción de estos años.

En marzo de 1952, Suro expone una muestra individual en la Sala Caralt de Barcelona, donde la crítica será unánimemente favorable al pintor. En esta exposición vemos a un Suro estilística y técnicamente español y mexicano, pero en la temática desarrolla un nacionalismo dominicanista, muy lejos de la manipulación trujillista del término usado sólo para la propia exaltación del fascismo, el de Suro puede inscribirse dentro de una necesidad de afirmación colectiva del país y del subcontinente después del siglo de las independencias. Hay que recordar que ya en pleno siglo XX, la República Dominicana había perdido su independencia frente a los Estados Unidos, entre 1916 y 1924, y que los artistas dominicanos no partícipes del régimen dictatorial responden entonces a necesidades históricas concretas y a una necesidad de afirmarse como dominicanos, sin manipulaciones, y más viviendo completamente en la diáspora, como en el caso de Suro.

Suro, tras tres años de permanencia, recoge en España la genialidad e ironía de Quevedo, la capacidad evolutiva de Picasso, la sorprendente expresividad

y presencia estética del monstruo en Goya y los primeros pasos de la disolución de la figura y la abstracción que desarrollará de manera muy sauriana en la siguiente etapa neoyorquina y desde donde compartirá hallazgos con el grupo español El Paso. Sus series posteriores sobre el erotismo, la deconstrucción, las fotocopias intervenidas, los collages, harán de Suro uno de los exponentes primordiales de la vanguardia dominicana hasta los años noventa.

Peña Defilló llega a Madrid, como un privilegiado, su padre era Ministro de Asuntos Exteriores y muy amigo de Manuel Aznar, el embajador de España en Ciudad Trujillo, y Darío Suro, que estaba en Madrid como Agregado Cultural de la Embajada Dominicana, lo recibe como hijo de quien era, su máximo jefe. Lo envió a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y lo inscribió para retrato y bodegón como alumno libre. Asistió a muy pocas clases ya que lo que a Peña Defilló le interesaba era poder entrar en el taller de Vázquez Díaz. Manuel Aznar le acompañó al estudio y fue admitido.

Capacitado por las enseñanzas que había recibido en la República Dominicana, directamente de grandes artistas españoles como José Gausachs, Vela Zanetti y Manolo Pascual, entre otros, no se sorprendió de los métodos y procedimientos españoles. Esta preparación le allanó el camino para su trascendental encuentro con el arte abstracto y sobre todo con el grupo El Paso del que presenció toda su evolución. Sus exposiciones corren paralelas con las de este grupo de informalistas españoles que le transmitieron toda la fuerza de la innovación contemporánea, sobre todo Luis Feito, realizando obras inmediatas de ejecución fundidas en manchas, admitiendo el hecho de que la forma no es necesaria más que en la medida de que sirve de elemento de base a la configuración del espacio pictórico.

Aparece, en 1954, la primera manifestación del poder del círculo en la obra de Defilló, elemento imprescindible no sólo como organizador de la composición en toda su producción sino como figuración de su concepción del universo. El círculo, como círculo Zen o *enso*, infinitud y cambio incesante al que un individuo no debe resistirse, puesto que el *enso* es expresión de la idea del universo en reducidas dimensiones que somos cada uno de nosotros y en el que se contienen todas las cosas. La iluminación consiste en entender este proceso universalista, en este sentido, Feito decía, en términos plásticos y filosóficos, que «eliminado significado se llega al círculo».

En 1956 realiza su tercera exposición individual y la primera abstracta en la Galería Clan de Madrid, donde poco a poco se ha ido librando de las ataduras de la figura para liberarse en una abstracción matérica que da una respuesta a la naturaleza no en su representación sino en su esencia. En 1958 realiza su cuarta exposición individual en la prestigiosa Galería Buchholz, de Madrid.

Peña Defilló conservará en su técnica todas las enseñanzas de su época madrileña informalista que serán patentes incluso en su obra figurativa. El misticismo que emana todas sus obras también provienen de su etapa española aunque adquieran caracteres propios en su vuelta a la isla cuando se va introduciendo en un marcado nacionalismo, que en ningún momento será provinciano,

más bien al contrario, y esto es lo mismo para Colson y Suro, intentará ser dominicano sin dejar de ser internacional, los tres artistas lo consiguen a su manera. Son sin lugar a dudas los tres creadores que rompen con el tradicional aislamiento del arte dominicano y lo posicionan en el mundo a un nivel que las nuevas generaciones han recogido con esmero. Fruto de las experiencias de estos artistas el arte dominicano se sitúa a la vanguardia del Caribe y mucho de su desarrollo se debe a Colson, Suro y Peña Defilló.

Los tres grandes pintores son también grandes escritores e intelectuales. En esta tesis se han dado a conocer, por primera vez, los textos críticos, poéticos y teatrales de Colson, se han recopilado todos los textos de Peña Defilló publicados en el diario El Caribe y se ha realizado una antología de los mejores de Suro.