



**4. Tesis
doctorales**

M^a ÁNGELES CEJADOR AMBROJ

**MUSEOGRAFÍA E IDENTIDAD: ARQUITECTURAS PARA EXPONER
UNA IMAGEN RENOVADA DE ESPAÑA (1940-1965)**

Marzo de 2022 [Directores: Dra. Ascensión Hernández Martínez
y Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal

Presidenta: *Dra. María Esther Almarcha Núñez-Herrador*
(Universidad de Castilla-La Mancha)

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

Vocal: *Dr. Miguel Cabañas Bravo* (CSIC)

Esta tesis doctoral debe su origen a la investigación realizada en nuestro Trabajo Fin de Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte titulado *Arte e identidad en la arquitectura efímera del siglo XX: el Pabellón de España para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958*, presentado en la Universidad de Zaragoza en octubre de 2018. El interés personal por la arquitectura contemporánea y la constatación de que existían todavía aspectos poco estudiados en relación con la arquitectura española del siglo XX, concretamente en el ámbito de la museografía de exposiciones nacionales y en pabellones efímeros que representaron a nuestro país en ferias o muestras internacionales durante las décadas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, han sido motivo para indagar en este campo, a través del cual hemos realizado un análisis de la imagen que dichas celebraciones quisieron dar tanto en el interior como en el exterior de España, así como del impacto que tuvieron en la prensa de la época y en revistas especializadas nacionales y extranjeras.

Nuestro interés residía en analizar el ecosistema artístico incluyendo el estudio del productor (las Direcciones Generales de Regiones Devastadas y Bellas Artes, como organismos del Estado Franquista) y del receptor (los espectadores nacionales y extranjeros) a través de las vías utilizadas (los medios de comunicación, diarios generales y también la prensa especializada y el medio profesional de la arquitectura y el arte contemporáneo).

El tema abordado en esta tesis, por otro lado, se enmarca en un contexto historiográfico concreto: la emergencia de los estudios sobre la cultura artística del régimen franquista. Pero además, la reciente remodelación de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a partir de 1945 hasta la actualidad, en la que por primera vez se presta especial atención a la arquitectura y a las exposiciones oficiales, es un hecho que pone de manifiesto cómo otra Historia del Arte es posible, una Historia construida a partir del análisis y del estudio de las exposiciones temporales, artefactos, productos artísticos y culturales a través de los cuales se descubre el conflicto de intereses, la construcción de miradas e identidades que deben de ser rastreadas a partir de precisas investigaciones.

Asimismo, la relación entre política y arte ha quedado patente en estas exposiciones del siglo XX, ya que sirvieron como instrumento de propaganda estatal tanto dentro como fuera de España, hecho extensible a otros países como demuestra la exposición inaugurada en junio de 2021 en el Museo Histórico Alemán de Berlín, en la que se realizó un recorrido de la historia de la gran cita del arte contemporáneo que se celebraba cada cinco años en Kassel (Alemania): la *Documenta*, un encuentro artístico que fue algo más que una exposición, ya que se convirtió en escaparate internacional para la República Federal Alemana, mediante la cual se intentaron transmitir subtextos ideológicos. En el caso de las exposiciones que se realizaron en España durante el régimen franquista y las que se presentaron en el exterior, estas marcaron un antes y un después en la historia de la museografía española, especialmente durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX. En el interior del país, las exposiciones temporales nacionales mostraban la imagen de la reconstrucción de la nación, remontándose para ello a los mitos fundacionales según el franquismo (los Reyes Católicos, la unidad de España, la España imperial del siglo XVI, etc.), mientras que en el exterior, a través de los pabellones y sus diseños interiores en eventos internacionales, se quiso destacar y presentar una imagen de modernidad y desarrollo, aunque en algunos casos de manera paradójica, porque la relación entre continente y contenido resultó chocante.

Los años cincuenta y sesenta del siglo XX fueron tiempos cargados de ansias de renovación en el ámbito cultural español en una sociedad que poco a poco comenzaba a ponerse al nivel de otros países europeos, pero en la que todavía se dejaban sentir ciertas controversias entre tradición y modernidad. Por todo esto nuestra investigación se ha centrado en el tramo temporal de 1940 a 1965 y en el análisis de los siguientes casos de estudio: *Exposición de la Reconstrucción de España*. Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, 1940; *Exposición Nacional de la Reconstrucción de España*. Gran Casino de San Sebastián, 1945; *Exposición Nacional de la Reconstrucción de España*. Pabellón del Perú de la Exposición Iberoamericana de 1929, Sevilla, 1948; Pabellón de España para la IX Trienal de Milán. Milán, 1951; Pabellón de España para la X Trienal de Milán. Milán, 1954; Pabellón de España para la XI Trienal de Milán. Milán, 1957; Pabellón de España para la Exposición Internacional de Bruselas. Bruselas, 1958; Pabellón de España para la Feria Mundial de Nueva York. Nueva York, 1964-65; La *Sala Negra* del Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 1957; La exposición *Veinte años de Restauración Monumental de España*. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1958 y la exposición *España 64*. Lonja de los Nuevos Ministerios, Madrid, 1964.

Estos ejemplos han sido elegidos por considerarlos no sólo de interés histórico, artístico y social, sino porque los espacios expositivos analizados como representación de una identidad, no habían sido abordados hasta el momento desde esta perspectiva de construcción de la imagen nacional, ni desde el campo disciplinar de la Historia del Arte.

El objetivo general de esta tesis, como ya se ha comentado, ha sido abordar el estudio de la renovación museográfica que se llevó a cabo a lo largo de los años del régimen franquista (1940 hasta 1965), atendiendo a la apariencia que

quiso dar España durante ese período en el interior y en el exterior del país, a través de las instalaciones diseñadas (arquitectura efímera) para las exposiciones temporales más relevantes celebradas a nivel nacional e internacional. En cuanto a los objetivos específicos, estos han sido:

- Recoger y analizar exhaustivamente todas las fuentes documentales y visuales publicadas con respecto a las exposiciones y pabellones españoles de exposiciones internacionales seleccionados como casos de estudio.
- A partir de estas fuentes, analizar la museografía de las exposiciones que presentamos, poniéndola en relación con el contexto cultural y artístico del momento, como una parte más de la historia de la cultura artística española del siglo XX.
- Identificar los agentes, promotores de las iniciativas, los autores, arquitectos que las llevaron a cabo, relacionando estos proyectos con sus trayectorias individuales, y los artistas que participaron.
- Valorar críticamente la relevancia que tuvieron estas iniciativas para el régimen franquista, analizando al mismo tiempo el impacto mediático tanto dentro como fuera del país.
- Reflexionar sobre la contradictoria situación de la cultura española sumida en el conflicto interior/exterior planteado por la dictadura, lo que lleva a considerar la imprescindible reflexión sociológica sobre el valor de los pabellones de exposiciones, sus instalaciones y su recepción crítica y social en su tiempo, pero también en el presente.
- Contribuir a un mayor conocimiento y aprecio social de la arquitectura española del siglo XX y de su museografía como un medio para mostrar nuestro patrimonio tanto a nivel nacional como internacional, conectándolo con el panorama europeo (en especial el italiano) para poder establecer las relaciones pertinentes.
- Completar la visión ofrecida hasta el momento desde la perspectiva de la arquitectura sobre los casos de estudio (en concreto los pabellones efímeros), con el análisis y la valoración crítica que puede aportar la historia del arte, disciplina en la que los estudios de museografía y cultura visual han cobrado extraordinaria fuerza desde hace décadas.

El paso del tiempo ha permitido la distancia oportuna para abordar el análisis crítico de la cultura artística del franquismo, un tema que se evitó casi de manera natural en la historiografía artística española del último tercio del siglo XX, probablemente por la cercanía temporal con la dictadura. Comenzado el siglo XXI, en el que destacamos la celebración en el año 2000 del congreso *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, toma mayor fuerza una línea de estudio en torno a esta época que ha dado notables resultados a lo largo de las dos últimas décadas.

Para poder alcanzar los objetivos previstos, la metodología a seguir ha sido la propia de nuestra disciplina Historia del Arte, en concreto relacionada con dos ámbitos: la Museografía y la Historia de la Arquitectura Contemporánea, líneas de investigación que han sido exploradas desde hace décadas en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Esta es la razón

por la que esta tesis cuenta con dos directores, cada uno de ellos especializado en estos ámbitos (la Dra. Ascensión Hernández en la historia de la arquitectura contemporánea y el Dr. Jesús Pedro Lorente en la museografía y museología). La metodología de trabajo desarrollada ha consistido en:

1. Búsqueda de bibliografía histórica sobre la arquitectura en la época del franquismo y la renovación cultural y artística que se llevó a cabo en ese período, y sobre la arquitectura de pabellones y exposiciones temporales, así como de museografía italiana en el período de posguerra.
2. Localización y estudio de fuentes sobre cada uno de los casos de estudio.
 - a) Fuentes directas: consulta de documentación original de los proyectos arquitectónicos o expositivos en distintos archivos:
 - Archivo General de la Administración (AGA, Alcalá de Henares), fondo que conserva los documentos relativos a las Direcciones Generales de Bellas Artes y Regiones Devastadas, pero en el que no hemos encontrado ni planos de los proyectos de instalación ni inventarios de las exposiciones de los años cuarenta organizadas por este Organismo.
 - Fondo del arquitecto Ramón Vázquez Molezún conservados en el archivo del Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid que conserva los planos originales del proyecto del pabellón español para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, así como del mobiliario diseñado para el mismo.
 - Fondo del arquitecto José Antonio Coderch y de Sentmenat legados al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía que conserva planos, fotografías, correspondencia de todos sus proyectos, incluidos el del pabellón español para la Trienal de Milán de 1951.
 - Archivo del Museo Arqueológico Nacional, en el que sólo hemos encontrado el documento de autorización y la relación de objetos prestados para mostrar en la exposición *Veinte años de Restauración del Tesoro monumental de España*, celebrada en este museo en 1958.
 - b) Fuentes indirectas: análisis de noticias de prensa, de revistas especializadas y documentales.

Para cada una de las exposiciones presentadas hemos analizado tanto fuentes contemporáneas al hecho en cuestión como son revistas de arquitectura nacionales (*Revista Reconstrucción*, *Revista Nacional de Arquitectura*, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, *Informes de la Construcción*, entre otras) y extranjeras (*L'Architecture D'Aujourd'hui*, *L'Architettura*, *Cronache e storia*, *Domus*, *Architectural Forum*, entre otras), como revistas no especializadas (*Blanco y Negro*, *Tiempo*, *El Faro* y *Life*), noticias en la prensa (*ABC*, *La Vanguardia Española*, *Diario de Burgos*, *El País*), y en el Noticiario Cinematográfico Español *NO-DO*, que nos han servido para completar los datos encontrados en archivos y bibliotecas, así como para contrastar la información aportada por los medios nacionales y por los internacionales. A todo ello se suma la consulta de tesis doctorales escritas en años posteriores al hecho, en las que se incluye un estudio de los pabellones españoles efímeros para eventos internacionales que investigamos en esta tesis,

artículos sobre los mismos y estudios sobre exposiciones de arte durante la época del franquismo.

Es preciso señalar que, dado que esta tesis investiga instalaciones efímeras, no ha sido preciso la realización de trabajo de campo, ya que no existen testimonios materiales de las obras, excepto en el caso del Pabellón de España para la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 el cual, tras sufrir varias décadas de abandono, se encuentra actualmente en proceso de rehabilitación.

3. Análisis exhaustivo de las fuentes encontradas y redacción de la tesis doctoral estructurando los contenidos en capítulos. El análisis de la documentación encontrada se ha realizado estudiando todas las fuentes documentales y bibliográficas, elaborando además unas fichas de los casos de estudio y una tabla comparativa de las exposiciones españolas e italianas.

Hemos planteado el análisis de todos estos ejemplos como un medio de conocer la cultura artística del siglo XX, a través del cual podemos profundizar, por un lado, en el avance de la museografía española, pero también, en cómo estas exposiciones y pabellones manifiestan la tensión social y política en la que se veía sumido nuestro país y se utilizan como medio de difusión de la imagen de nación, tanto en el interior como en el exterior.

Asimismo, hemos realizado un estudio desde el punto de vista sociológico en cuanto a la propagación y recepción que tuvieron este tipo de renovaciones y exposiciones en las publicaciones y medios de la época (revistas de arquitectura, prensa, documentales *NO-DO*). Por tanto, incluimos no sólo la perspectiva del análisis formal, para valorar los aspectos propiamente artísticos, sino también hemos tenido en cuenta la historia social del arte y, sobre todo, nos ha interesado abordar estos casos de estudio, estas obras efímeras (exposiciones y pabellones) como parte de la historia cultural de la España contemporánea.

A pesar de que se han realizado abundantes e interesantes estudios desde la perspectiva de la historia de la arquitectura y de la museología, quedaban todavía cuestiones sin analizar de forma completa, por lo que con esta investigación hemos aportado un estudio del desarrollo del diseño expositivo español a través del análisis de los casos que hemos considerado relevantes para el momento histórico en el que nos centramos, porque ponen de manifiesto los cambios que se produjeron en el ámbito museográfico durante el régimen franquista, puesto que se buscará mediante el diseño expositivo crear un efecto con el objetivo de transmitir un mensaje concreto.

También hemos presentado un análisis exhaustivo de los contenidos, la museografía, el papel de los pabellones como medio propagandístico del Estado para la construcción de una imagen nacional y la difusión y recepción en los medios y en el público de la época, así como una reflexión acerca de la importancia de la conservación de la arquitectura contemporánea como parte del patrimonio histórico-artístico.

De igual forma, hemos aportado una demostración del impacto de la museografía italiana en el campo de los museos y exposiciones temporales en España en la segunda mitad del siglo XX, y la constatación de cómo es posible

una Historia del Arte basada en el análisis y estudio de exposiciones temporales mediante las que se descubren intereses políticos, económicos y sociales.

A través de la investigación realizada con esta tesis, esperamos haber podido poner de manifiesto cómo en la España de Franco la cultura oficial se convirtió en propaganda e instrumento político y la arquitectura se entendió como un medio para mostrar a la ciudadanía las labores realizadas por el Estado en la reconstrucción del país. El régimen franquista fue consciente desde sus comienzos del valor simbólico de la arquitectura y del patrimonio, y conforme avanzaron los años, del papel del arte como instrumento propagandístico.

Asimismo, por medio de las noticias y publicaciones que acerca de estas exposiciones se divulgaron tanto en la prensa como en las revistas especializadas, así como en los documentales *NO-DO*, puede comprenderse y evaluar qué supusieron para la época y la trascendencia que tuvieron, especialmente a nivel internacional, y ha quedado manifiesto cómo la paulatina apertura de la dictadura en materia cultural se produjo exclusivamente hacia el exterior por motivos políticos y económicos, circunstancias que impulsaron la “modernización” en el diseño de las exposiciones.

A partir de los años cincuenta, los arquitectos encargados de las muestras y pabellones analizados en este estudio, trabajaron con el objetivo de crear una imagen renovada del país a través de sus diseños arquitectónicos y museográficos, y aunque consiguieron prestigio internacional no fue un proceso fácil, en gran parte porque el criterio dominante (por voluntad del régimen) fue el de mostrar un país folclórico, en el que se mezclaban tradición y modernidad, producto de la existencia de una España oficial frente a una España real. Una imagen que, hasta cierto punto, pervive en el presente, entrado ya el siglo XXI.

Por otro lado, esta investigación que se integra en los estudios de la cultura artística contemporánea española, abre una vía hacia la posibilidad de hacer una Historia del Arte basada en el análisis de exposiciones temporales y pabellones expositivos efímeros puesto que, mediante los casos estudiados se constata la existencia de una evolución o cambio a lo largo del tiempo dentro del ámbito museográfico, en la manera de concebir la arquitectura, el arte y la presentación (para qué y para quién se realizan las exposiciones, y qué y cómo se exponen las obras). La localización de documentación gráfica que hemos reunido (fotografías y planos) de los diversos ejemplos analizados en esta tesis, pueden servir para investigaciones posteriores.

Además, se evidencia que las exposiciones se convierten en medio de transmisión de ideas y conceptos, en un artefacto narrativo que cuenta una historia con la que se quiere acercar y poner en relación al espectador con la obra de arte y con la arquitectura (como espacio que alberga la exposición), al que se añaden otros mensajes simbólicos e ideológicos añadidos (en el caso de estas exposiciones, la capacidad de reconstrucción del país y la “supuesta” modernidad de la vida cultural española bajo la dictadura). El público ya no es un mero observador, como podía serlo en las exposiciones de carácter academicista, sino que entra a formar parte de la muestra, creándose de esta manera una unidad

entre espacio expositivo-obras-público, tres factores que se convierten en clave para el desarrollo del diseño museográfico.

Por último, esta tesis sirve como reflexión acerca del destino al que se vieron sometidos nuestros pabellones expositivos, construcciones que, aunque tuvieron un carácter efímero, deberían haber sido mejor conservadas como parte de la historia de la arquitectura española del siglo XX, cuyo conocimiento debe por tanto ser recuperado para enriquecimiento del patrimonio histórico-artístico español.

DAVID LACASTA SEVILLANO

**CERÁMICA SATSUMA Y PORCELANA KUTANI
DE LAS ERAS MEIJI (1868-1912) Y TAISHŌ (1912-1926)
EN LAS COLECCIONES PÚBLICAS ESPAÑOLAS**

Junio de 2022 [Directora: Dra. Elena Barlés Báguena
(Universidad de Zaragoza)]
Doctorado con Mención Internacional

Miembros del Tribunal

Presidenta: *Dra. María Pilar Garcés García (Universidad de Valladolid)*
Secretario: *Dr. Vicente David Almazán Tomás (Universidad de Zaragoza)*
Vocal: *Dr. Amaury García Rodríguez (El Colegio de México)*

La tesis cuyo resumen presentamos aquí ha tenido como fin estudiar las colecciones de cerámica japonesa Satsuma y Kutani producidas en las eras Meiji (1868-1912) y Taishō (1912-1926), que se conservan en los museos o instituciones de titularidad pública en España. Consideramos que este conjunto de piezas resultaba suficiente como para ser analizado de manera aislada, tanto por la cuantía de piezas que albergan nuestras instituciones públicas como por suponer por sí mismas un grupo muy definido y coherente por sus técnicas, funciones y temáticas, cronologías y vías de procedencia.

La cerámica de Satsuma (*satsuma-yaki*) se comenzó a realizar a inicios de la era Keichō (1596-1615) en el antiguo dominio de Satsuma, situado en el extremo meridional de la isla de Kyūshū (actuales prefecturas de Kagoshima y Miyazaki). Durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, la cerámica de Satsuma alcanzó su periodo más floreciente, coincidiendo con las eras Meiji y Taishō. Las piezas realizadas por un vidriado finamente craquelado y su elaborada decoración de diseños ornamentales alcanzaron una enorme popularidad en las principales ciudades de Europa y Norteamérica. Por su parte, la porcelana de Kutani comenzó a producirse a mediados del siglo XVII en la zona de Arita, actual prefectura de Saga, en la parte occidental de la isla de Kyūshū, quedando reducida su producción solamente a las décadas centrales del siglo. Sin embargo, sería en la actual prefectura de Ishikawa donde ya entrado el siglo XIX

se desarrollaría una importante producción de porcelana entorno a la ciudad de Kanazawa y alfares de localidades vecinas, donde se realizarían piezas de porcelana Kutani decoradas con esmaltes policromos y un estilo pictórico figurativo próximo a las corrientes tradicionales de pintura *yamato-e* y grabado *ukiyo-e*, que causarían una gran fascinación en Occidente durante las décadas finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. La cerámica Satsuma y la porcelana Kutani de las eras Meiji y Taishō son un singular producto de las circunstancias que se vivieron en el Japón de estas épocas. Tras la obligada apertura del país al exterior hacia mediados del siglo XIX, desde el mismo gobierno Meiji se fomentó el desarrollo de la economía, potenciando el comercio de exportación de este tipo de obras.

De esta forma, una gran cantidad de piezas de cerámica de Satsuma y porcelana de Kutani fueron realizadas en el archipiélago nipón para su exportación y comercialización en Occidente. No fue ajeno a este éxito la exhibición de estas piezas en las exposiciones internacionales y universales que se celebraron en diversas capitales de Europa y América, eventos masivamente visitados y difundidos por la prensa de la época. Asimismo, gracias a este conocimiento y a la intensificación del comercio entre Japón y las naciones occidentales se abrieron, en numerosas ciudades americanas y europeas, establecimientos, tiendas y galerías donde diversos particulares podían adquirir estas y otras piezas artísticas niponas. Así, por una vía u otra, coleccionistas de todo tipo, impulsados por la fascinación que se suscitó por Japón y que se expandió por las sociedades de Europa y América en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX (hecho al que se vincula el Japonismo), comenzaron a forjar importantes colecciones de objetos nipones, entre ellos piezas Kutani y Satsuma. Aunque en España se expandió la moda por lo japonés, el fenómeno del Japonismo y hubo un notable coleccionismo de arte nipón, éste no puede compararse con el que se produjo en otras naciones del orbe occidental. No obstante, podemos poner en relieve las más importantes colecciones de nuestro país y ver que, en consonancia con lo que se produjo en otras latitudes, nuestros museos o instituciones públicas también se nutrieron de los legados o donaciones de particulares.

El coleccionismo de cerámica Satsuma y porcelana Kutani y su presencia en los museos españoles no se había tratado como fenómeno en sí mismo debido en parte a la menor envergadura que tuvo este fenómeno con respecto al resto de países de Europa o América. También, la dispersión de las colecciones de la cerámica de Satsuma y porcelana de Kutani por diferentes museos españoles de todo el territorio dificultaba la percepción del conjunto de objetos existentes. Una de las primeras tareas que abordamos para llevar a cabo nuestra investigación consistió en la identificación del conjunto de centros que se acomodaban a los parámetros marcados en los objetivos de la tesis doctoral por contar con piezas objeto de nuestra atención. Para ello, debimos de ponernos en contacto directo con una gran cantidad de instituciones de titularidad pública, recurrir a la consulta de bases de datos y catálogos hasta que conseguimos dar con la relación de museos públicos de nuestro país en los que podíamos hallar piezas de cerámica Satsuma y porcelana Kutani de las eras Meiji y Taishō. La relación final de diez instituciones es la siguiente: Museo de Artes y Costumbres Populares

(Sevilla), Archivo de los barones de Valdeolivos (Fonz, Huesca), Museo de Zaragoza (Zaragoza), Biblioteca Museu Víctor Balaguer (Vilanova i la Geltrú, Barcelona), Fundació Municipal Joan Abelló (Mollet del Vallès, Barcelona), Museu del Disseny (Barcelona), Museu Frederic Marès (Barcelona), Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid), Museo Sorolla (Madrid) y Museo Nacional de Cerámica González Martí (Valencia).

Una vez obtenida la relación de instituciones y colecciones nos centramos en el estudio pormenorizado de cada una de ellas. Una etapa fundamental fue la búsqueda, recopilación y estudio de la bibliografía específica, así como la consulta de fuentes documentales. Asimismo, se han realizado entrevistas y consultas y se ha intentado contactar con diferentes especialistas y académicos que nos pudieran prestar algún tipo de información, en muchos casos esencial para el desarrollo de la tesis. Durante el desarrollo de la investigación se procedió a un estudio de primera mano de las cerámicas mediante la visita a los centros para la consulta de los fondos que nos permitió efectuar la recopilación de la información sobre cada una de las piezas y la realización de un completo reportaje fotográfico. Una vez sistematizada y estudiada la información recabada, pudimos catalogar las piezas de cerámica Satsuma y porcelana Kutani con el fin de poder definir las características fundamentales de cada colección. Posteriormente estuvimos en condiciones de realizar una valoración global de los rasgos del conjunto de las colecciones, encontrando que son un reflejo del particular desarrollo y evolución que el coleccionismo de arte nipón experimentó en España desde la apertura de Japón hasta el momento presente.

En relación con esta última cuestión, hemos podido comprobar como la principal vía de ingreso en nuestras instituciones públicas fue el legado de particulares, ciudadanos españoles (o asentados en España), que durante la segunda mitad del siglo XIX y a lo largo del siglo XX atesoraron este tipo de objetos y que en un determinado momento ellos mismos o sus descendientes decidieron donarlos a los distintos centros. Dentro de este marco y desde un punto de vista cronológico, caben distinguir dos etapas. Por una parte, una significativa proporción de las piezas conservadas en nuestras colecciones son legados de obras que fueron adquiridas en el período histórico correspondiente al último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del XX, momento en el que el tipo de objetos nipones estuvieron más en boga, coincidiendo con el furor japonista. Por otra, algunas de nuestras colecciones son resultado de donaciones de particulares más tardías, ya entrado el siglo XX, pero que manifestaron un gusto similar, en cuanto al arte japonés se refiere, a los coleccionistas de la etapa anterior.

Comenzando con los coleccionistas del primer período hemos podido identificar a algunos de los particulares que se hicieron con este tipo de piezas. Por las investigaciones realizadas hemos verificado que la naturaleza de los mismos coincide con las tipologías básicas de los ciudadanos que, en general, atesoraron objetos nipones tanto en nuestro país como en otras órbitas occidentales. Una clase de coleccionistas se corresponde con los diplomáticos, políticos o intelectuales o estudiosos que residieron puntualmente en distintas plazas de Asia Oriental (Filipinas, China o Siam) caso de Eduard Toda i Güell, Sebastià Vidal i

Soler (ambos legados conservados en la Biblioteca Museu Víctor Balaguer), Enrique de Otal y Ric (Archivo-Biblioteca del Palacio de Valdeolivos de Fonz), así como Valeriano Weyler y Nicolau y su hijo Fernando Weyler y Santacana (Museo Nacional de Artes Decorativas); miembros de la aristocracia, caso del Conde Aguiar, Andrés Parladé y Heredia (Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla); burgueses, sobre todo de Cataluña, comunidad autónoma donde encontramos un mayor número de centros que conservan este tipo de manifestaciones artísticas niponas entre sus fondos, caso de Francesc Fàbregas i Mas y Faustina Mata Guerrero, el empresario Joan Artigas-Alart Casas y la pareja formada por el industrial Charles Bouvard Dürr y María Virginia Bougeois-Chabert (Museo del Disseny de Barcelona). Fuera de Cataluña contamos con el caso singular del empresario Joaquín Soria que residió en la ciudad de Londres y que podemos suponer que adquirió algunas de sus piezas en esta capital o incluso en la *Japan-British Exhibition* en Londres en 1910 (Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla); así como destacados artistas, caso de Joaquín Sorolla Bastida (Museo Sorolla), y Frederic Marès Deulovol (Museu Frederic Marès).

Un segundo momento en el coleccionismo nipón en España se dio tras los trágicos hechos de la Guerra Civil, al que siguió la pobreza material y cultural de la posguerra. A partir de estos momentos apreciamos que el coleccionismo de arte nipón se diversificó ya que surgieron particulares que optaron por adquirir objetos artísticos japoneses de una estética diferente a la que primó en la época del Japonismo, encontrando al escultor y coleccionista Joan Abelló (Fundación Municipal Joan Abelló), el historiador del arte y dibujante valenciano Manuel González Martí y su mujer Amelia Cuñat y Monleón (Museo Nacional de Cerámica) y el Catedrático Federico Torralba Soriano (Museo de Zaragoza).

En cuanto a los autores, ceramistas, responsables talleres decoradores o empresas que llevaron a cabo (y/o vendieron, en su caso) las piezas Satsuma y Kutani podemos afirmar que nuestras colecciones cuentan con una interesante y nutrida representación de aquellos que trabajaron en las eras Meiji y Taishō. La labor de identificación de los mismos ha resultado finalmente satisfactoria ya que, a pesar de las dificultades que ha presentado, mayoritariamente hemos podido reconocer e interpretar buena parte de las abundantes firmas y marcas que aparecen sobre este tipo de objetos, lo que nos ha proporcionado información relevante acerca de la autoría, lugar de procedencia o el estilo de las cerámicas y porcelanas. Entre los ceramistas y talleres destacados en la producción de piezas de cerámica Satsuma en las colecciones públicas españolas hemos de señalar la abundante presencia de autores de la ciudad de Kioto, caso de Kinkōzan, Fuzan, Okamoto Ryōzan, Kusube o la empresa *Yasuda Kyoto Tojiki Goshikaisha*; de la ciudad de Kobe como Seikozan; autores de la ciudad de Yokohama caso el taller Hododa o del taller Makuzu, dirigido por el renombrado ceramista Miyagawa Kōzan, que llegó a ser reconocido con el título de *Teishitsu gigei-in* o Artista de la Casa Imperial. En el caso de las porcelanas Kutani encontramos una amplia representación de autores y talleres destacados de la prefectura de Ishikawa con presencia en diferentes muestras internacionales, caso de Ide Zentaro, Shimizu

Bizan, Taniguchi Kichijiro, Ishino Ryuzan, Kaburaki Tahei, Suda Seika, Jisaburo Hayashiya, Watano Kichiji y Matsumoto Sahei.

En cuanto a los formatos de las porcelanas Kutani y las cerámicas Satsuma conservadas en las colecciones públicas españolas, hemos podido verificar que dichas colecciones configuran un muestrario significativo y representativo de la producción nipona y del comercio que se realizó entre Japón y los países occidentales durante las eras Meiji y Taishō. Siguiendo la estela de las cerámicas y porcelanas de exportación de época Ming (1368-1644) y especialmente, Qing (1644-1912), que fueron ávidamente coleccionadas y admiradas en Europa, los talleres nipones de las eras Meiji y Taishō produjeron con vistas a la exportación objetos similares desde un punto de vista de sus formatos. Así encontramos vasos (jarrones de función ornamental o botellas) entre los que se incluye una enorme variedad de formas y diseños provenientes de ejemplos de porcelana china. Asimismo, ha llegado hasta nuestros días un interesante legado de incensarios, objetos relacionados con la denominada ceremonia del té, piezas destinadas al servicio y consumo del *sake*, un amplio repertorio de platos y fuentes, así como *okimono* o pequeñas tallas de carácter ornamental. Los esfuerzos que realizaron los creadores nipones para adoptar el lenguaje formal occidental, dentro del marco de la modernización que se estaba llevando a cabo en Japón, y para ajustarse a los gustos y necesidades del mercado exterior, tiene una excelente visualización en la producción de piezas en las que se incorporaban características occidentales a las formas indígenas y en la creación de objetos que funcionalmente respondían a los usos de los extranjeros. Este último es el caso de los juegos de té o café tanto Satsuma como Kutani de influencia occidental que presentan tazas con asas y objetos como cafeteras, azucareros y jarras para la leche, inéditos hasta la era Meiji en Japón.

El estudio de la decoración de las piezas de porcelana Kutani y cerámica Satsuma de las colecciones públicas españolas ha resultado de especial relevancia. Podemos observar que los diferentes temas de la decoración pictórica sobre las piezas de cerámica y de porcelana de exportación son muestra de las tendencias que se estaban desarrollando en la era Meiji, en las que se intentaba, por una parte, preservar los estilos locales tradicionales, a la vez que satisfacer el gusto extranjero. Tales piezas desempeñaron un papel fundamental en la proyección de una imagen de Japón en el exterior. En esta investigación se ha podido demostrar que algunas decoraciones de las piezas que nos ocupan se inspiraron en estampas *ukiyo-e* de autores tan relevantes como Kitagawa Utamaro, Utagawa Hiroshige, Katsushika Hokusai u Ogata Gekkō, representando un valioso testimonio que nos ayuda a comprender la transmisión de imágenes, ideas y estereotipos del País del Sol Naciente en el ámbito occidental en la era del Japonismo.

Esperamos que la presente tesis doctoral haya servido para reivindicar las realizaciones de cerámica Satsuma y porcelana Kutani de las eras Meiji y Taishō. Consideramos que se trata de manifestaciones de gran importancia, cuya apreciación no debe de ser tenida en cuenta solamente desde una aproximación artística sino también sociocultural. Uno de los aspectos que hemos querido destacar en nuestro trabajo es que, a pesar de la innegable belleza y calidad artística que puedan

tener las piezas de cerámica Satsuma y porcelana Kutani, no podemos quedarnos únicamente en su aspecto formal, sino que resultan valiosos testimonios de un determinado momento histórico y nos ayudan a comprender tanto a la sociedad en la que se crearon como la sociedad que las consumió.

ISMAEL VILLANUEVA HERRERO

**LA SECUENCIA DE DIFUNTOS *DIES IRAE* EN LOS ÁMBITOS
LITÚRGICO, MUSICAL, LITERARIO Y CINEMATOGRAFICO**

Junio de 2022 [Directores: Dr. Fernando Sanz Ferreruela
(Universidad de Zaragoza) y Dr. Jorge Ignacio Palacios Sanz
(Universidad de Valladolid)]

Miembros del Tribunal

Presidenta: *Dra. Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza)*
Secretaria: *Dra. Marta Vela González (Universidad Internacional de La Rioja)*
Vocal: *Dr. Kepa Inazio Sojo Gil (Universidad del País Vasco)*

La presente tesis doctoral aborda el estudio de la secuencia de difuntos *Dies irae* a lo largo de la historia de occidente, haciendo especial hincapié en sus relaciones de influencia dentro de los marcos litúrgico, musical, literario y fundamentalmente cinematográfico. Una de las principales motivaciones para la realización de este proyecto se fundamenta en la escasez de estudios comparativos que vinculen el himno medieval con las manifestaciones artísticas y religiosas desde sus orígenes hasta nuestros días.

Se ha seleccionado la melodía gregoriana *Dies irae* por ser una de las piezas más referenciadas dentro de la obra de los compositores occidentales de música culta de todos los tiempos, por su reiterado uso por parte de los más destacados poetas y compositores de bandas sonoras cinematográficas, pero también por su popularidad en siglos pasados e incluso en la actualidad que la convierten en una de las melodías más significativas del repertorio medieval.

El *Dies irae*, un himno latino del siglo XIII que ha pervivido a lo largo de los siglos gracias a la fuerza desgarradora de su texto y la fascinante sobriedad de su melodía, nos sumerge en la perfección del canto litúrgico alcanzado por la Iglesia Católica en la época medieval. Se trata de uno de los productos más impresionantes de esta época, un legado sublime de la poesía sacra latina considerado como el himno sobre el Juicio Final más grandioso de todas las lenguas y de todos los tiempos. El efecto que transmite la pieza es abrumador, allí se escucha el choque del fin del universo, los astros en caída libre, la conmoción de las tumbas que se abren, la trompeta del arcángel que convoca a vivos y muertos ante el “rey de tremenda majestad”, sentado en su trono dispuesto a impartir justicia.

El *Dies irae* en el ámbito Litúrgico

En un primer estadio litúrgico, hemos analizado la historia de la secuencia *Dies irae* retrocediendo hasta sus posibles orígenes que, guiados por la tradición medieval nos condujeron a Thomas de Celano (1200-c.1260/1270), uno de los primeros monjes franciscanos que se convirtió en el primer biógrafo sobre la vida de San Francisco de Asís.

A pesar de los numerosos testimonios de prestigiosos investigadores que apoyan la autoría de Celano, también se han abordado otras hipótesis que relacionan el texto del poema medieval con otros textos antiguos de origen hebreo y bizantino. La primera de ellas hace referencia al antiguo canto ceremonial judío *Unetané tokef*, una pieza que se canta durante la festividad del Yom Kippur, poema escrito según la tradición por el rabino Ammon de Mayence que pudo escribirlo a finales del siglo XI (durante la Primera Cruzada de 1096) y cuya versión más antigua (versión de Geniza) se conserva actualmente en el Museo Británico. La segunda hipótesis relaciona el texto del *Dies irae* con un himno escrito por Romano el Meloda (c. 490-c. 556), un poeta de origen judío que ocupó un alto cargo en la corte imperial.

En todo caso y tras los datos obtenidos, parece razonable suponer que el *Dies irae* se originase en torno al año 1000, momento en el que el mundo cristiano esperaba el fin del milenio. Así pues, es muy posible que Tomás de Celano reelaborase en algún momento de su vida una versión del poema que ya existía con anterioridad lo que lo convirtió probablemente en su último pero magistral redactor.

Hemos realizado un recorrido histórico que ha constatado que el himno de los muertos *Dies irae* nació como una oración sobre la contemplación reflexiva del Juicio Final que, destinada en un origen a las devociones privadas, fue adaptada durante las primeras décadas del siglo XIV para formar parte del servicio funerario del rito católico y cómo llegados al siglo XVI, el Concilio de Trento (1545-1563) realizó una reforma litúrgica que suprimió miles de secuencias por considerarlas inadecuadas para la liturgia siendo el *Dies irae* una de las cuatro secuencias representativas que sobrevivieron a estos drásticos recortes. Más tarde el *Motu Proprio* (1903) del sumo pontífice Pío X dará un nuevo impulso al repertorio gregoriano. El espíritu reformador generado en esta época condujo a la restauración del canto gregoriano mediante la búsqueda de las fuentes históricas más fieles, y por lo tanto más antiguas, restableciendo lo que las modas, los caprichos, la desidia o simplemente el paso del tiempo se habían encargado de desvirtuar.

También analizamos cómo durante la segunda mitad del siglo XX el Concilio Vaticano II (1962-1965) modernizó la iglesia adaptándola a los tiempos modernos. Mediante la adopción de las lenguas vernáculas se consiguió un acercamiento de la liturgia a los fieles que pudieron comprender mejor el contenido de las lecturas, moniciones y algunas oraciones y cantos. La música fue concebida como una parte importante de la evangelización de masas recurriéndose a melodías populacheras propias de cada pueblo de la tierra y a la música pop y rock mien-

tras el canto gregoriano fue relegado y olvidado. Como consecuencia, el rito funerario de la iglesia católica fue totalmente renovado con el ánimo de eliminar de la liturgia de difuntos aquellos textos que rozaban la espiritualidad negativa heredada de la Edad Media.

El *Dies irae* en el ámbito Musical

Hemos comprobado que, al igual que ocurre con la oración del siglo XIII de origen franciscano *Stabat Mater Dolorosa* (De pie la Madre sufriendo), el *Dies irae* (Día de la ira) fue destinado en origen a la devoción privada, sirviendo como una especie de meditación piadosa y contemplación reflexiva sobre el día del Juicio Final que más tarde, hacia la segunda mitad del siglo XIV fue adoptado como secuencia en la misa de difuntos apareciendo en primer lugar en los misales franciscanos y pasando a ser universalmente conocido al incluirse en el misal romano revisado por Pío V durante el siglo XVI.

A pesar de su carácter eminentemente sacro cuyo texto cita pasajes de las Sagradas Escrituras, desde los comienzos del siglo XIX el *Dies irae* fue también utilizado frecuentemente fuera del ámbito de la música litúrgica. En este momento, la melodía medieval se separó completamente del servicio religioso en el que nació y con el que pervivió durante siglos para adquirir nuevos y sorprendentes significados. El movimiento romántico reconoció al *Dies irae* como uno de los grandes legados de la Edad Media. La herencia medieval fascinó al hombre del siglo XIX y su influencia quedó reflejada para la posteridad en importantes obras musicales de la época.

En la alta Edad Media, las pestes, las guerras y las crisis sociales por una parte y la creencia en un purgatorio y un infierno, por otro, fomentarán el nacimiento de un imaginario tenebroso, cruel y macabro sobre la muerte. La doctrina medieval era dura y difícil con un Dios severo que requería un comportamiento moral intachable. Estas exigencias hacían muy complicado que el hombre humilde pudiera llegar al cielo, tal y como recordó San Mateo en su tiempo *muchos son los llamados pero pocos los elegidos* (Mateo 22.14) y el alemán Berthold de Regenburg (ca. 1220-1272), uno de los predicadores más populares del siglo XIII cuando dijo *la proporción de los salvados será de uno entre cien mil*.

Con el fin del milenio la idea del fin del mundo anunciado por el Apocalipsis parecía estar muy próximo. Por este motivo, la muerte se convirtió en una insistente preocupación para la población de aquel entonces. El miedo y el pesimismo arraigaron en la conciencia atormentada del hombre medieval, impregnando el arte y la literatura. Es en este contexto en el que surge el *Dies irae*, un apasionado himno que alerta sobre ese final que la población medieval veía tan cercano y tan real. El *Dies irae* es un poema que refleja el miedo a la muerte grabado a fuego en el inconsciente colectivo, una muerte que se asoció con el descenso a los infiernos y a la ira de Dios, un Dios que no solamente es amor y piedad si no también castigo y condena eterna. Con su redescubrimiento en el romanticismo, el *Dies irae* pasó a ser utilizado con frecuencia por los poetas y

compositores del momento como una parodia o una sugerencia de lo sobrenatural e incluso de lo macabro.

Podemos apreciar en nuestro trabajo un renovado interés de la sociedad de la era romántica por la muerte y la brujería, rasgos característicos heredados de la Edad Media que en el caso de la brujería ya fue mencionado en el Antiguo y Nuevo Testamento así como en fuentes paganas. Esta nueva asociación no litúrgica del himno gregoriano con el mundo satánico nacerá en la música a partir de la composición de la obra *Symphonie fantastique: Épisode de la vie d'un artiste en cinq parties* Op. 14 compuesta en 1830 por el músico francés Héctor Berlioz (1803-1869). A continuación, otros muchos compositores posteriores siguieron inevitablemente su ejemplo ampliando el número de obras inspiradas en estas nuevas ideas.

A pesar del mensaje de consuelo y esperanza que transmite la segunda parte del himno medieval, los compositores románticos de principios del siglo XIX, manifestaron la preferencia por asociar el *Dies irae* con el lado siniestro de la muerte y los aspectos más dramáticos del Juicio Final. Este hecho les proporcionó la oportunidad de escapar de la realidad del presente desarrollando al máximo sus propias fantasías personales.

Tras los datos recopilados hemos referenciado la presencia del *Dies irae* en obras de diecinueve compositores del renacimiento, cincuenta y siete del barroco, ciento nueve del periodo clásico, ochenta y nueve del romanticismo y postromanticismo y cuatrocientos veintitrés pertenecientes a la era contemporánea. Entre esta relación de compositores se encuentran los músicos más destacados de cada una de las épocas y sus composiciones, en muchas ocasiones, están consideradas como obras cumbre de la música occidental.

También se ha elaborado una relación de veinticuatro compositoras pertenecientes a los siglos XIX, XX y XXI cuya obra se ha visto influenciada por la melodía medieval *Dies irae*. Hemos de destacar la cantidad de compositores que citan el *Dies irae* en la época contemporánea. Si analizamos el cómputo total de obras, observamos que la pieza gregoriana continúa más actual que nunca, a pesar de haber sido apartada de la liturgia viva. El *Dies irae* aparece tradicionalmente en los contextos musicales de carácter litúrgico, pero, a partir del romanticismo, aparece con fuerza en los no litúrgicos. Esto demuestra que su capacidad de persuasión sigue presente, formando parte de las composiciones musicales de autores de todo el mundo, tanto en su forma original como parafraseada.

El *Dies irae* en el ámbito Literario

El concepto medieval del día del Juicio Final se culminó en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri (1265-1321), una obra fundamental en la transición del hombre medieval al renacentista, considerada como una de las más importantes de la literatura universal. La primera parte de la obra (Infierno) narra fundamentalmente el descenso de Dante al infierno acompañado por su maestro Virgilio.

Desde la primera referencia literaria que recoge el mensaje contenido en el *Dies irae* en una poesía medieval antigua del escritor inglés de ascendencia

galesa Walter Map (1140-ca. 1210) titulada *De nugis curialium*, hemos localizado la presencia del texto del himno medieval en la obra literaria de numerosos escritores. De todos ellos destacamos el poeta, novelista y dramaturgo alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) que introdujo la primera, sexta y séptima estrofas del canto medieval *Dies irae* su obra universal *Fausto*, el prolífico escritor romántico Sir Walter Scott (1771-1832), que publicó en 1805 un largo poema narrativo denominado *The Lay of the last Minstrel* en el que cita las dos primeras estrofas del himno medieval, el filósofo, historiador y ensayista escocés Thomas Carlyle (1795-1881) que utilizó la octava estrofa del *Dies irae* en su obra *Scottish an Other Miscellanies*, el poeta, historiador y político británico Thomas Babington Macaulay (1800-1856), que escribió su poema *Dies irae* en el año 1826, el poeta romántico español Ramón de Campoamor (1817-1901) que escribió en el año 1873 un drama teatral titulado *Dies irae: drama en un acto*, el poeta posromántico francés Charles Leconte de Lisle (1818-1894) que escribió su obra *Poèmes antiques* en el año 1852 titulado *Dies irae* el último poema de su colección, Oscar Wilde (1854-1900), uno de los dramaturgos más destacados de finales de la época victoriana que escribió su obra *Sonnet: On hearing the Dies irae sung in the Sistine Chapel* (1969) o el periodista y escritor francés nacido en París Gaston Leroux (1868-1927) que escribió *El fantasma de la ópera (Le Fantôme de l'opéra, 1910)*, obra fuertemente vinculada con el ideario romántico en la que aparece el *Dies irae* en su capítulo XXIV.

Podemos afirmar que, a principios del siglo XIX, el *Dies irae* fue reconocido como una de las grandes contribuciones literarias y musicales de la Edad Media. Por este motivo comenzó una carrera por traducir el himno gregoriano a varios idiomas lo más fielmente posible. Estas traducciones se podían consultar tanto en libros de poesía como en revistas y periódicos de la época, y cuando éste aparecía con música, se publicaba en los himnarios comunes. La cantidad de traducciones como el peso de muchos de sus autores constituye un tributo al innegable poder de persuasión del *Dies irae*, pudiendo afirmar que ningún otro himno ha cautivado tanto al ser humano a lo largo de la historia universal.

El *Dies irae* en el ámbito Cinematográfico

La documentación histórica de la que disponemos no permite saber con certeza si las primeras películas mudas realizadas en la última década del siglo XIX fueron acompañadas por música u otros sonidos, pero es un hecho cierto que el acompañamiento musical de las proyecciones cinematográficas se adoptó con prontitud.

Con la incorporación del sonido a la proyección cinematográfica, el cine se convirtió en un espectáculo audiovisual muy similar al teatro. Poco a poco el uso del sonido pasó de ser un mero acompañamiento para la elaboración de los diálogos a subrayar la acción de los momentos más interesantes de la filmación. El acompañamiento musical, nacido inicialmente con el propósito de mitigar el molesto ruido del proyector, irá adquiriendo importancia llegando a formar parte del discurso cinematográfico. La necesidad de un repertorio apropiado que

acompañase las primeras proyecciones del cine silente llevó a los cineastas a tomar prestada la música de la tradición musical popular, litúrgica y melodramática. De esta forma, se heredaron también los clichés musicales que les acompañaban y que eran conocidos por la sociedad de la época. Estas referencias establecidas en el siglo XIX entre la música y el teatro marcarán decisivamente la elección del repertorio y su manera de aplicarlo. Por este motivo, muchos compositores cinematográficos se inspiraron en el estilo operístico de Richard Wagner que popularizó la técnica del *leitmotiv* por la cual se aplicaban unas determinadas etiquetas musicales que se asociaban con ideas, actitudes, personajes, objetos o lugares.

En el presente trabajo se han recopilado trescientas ochenta películas en las que el *Dies irae* funciona fundamentalmente como un *leitmotiv* que representa la muerte, el apocalipsis, el Juicio Final, la calamidad, pero también simboliza (gracias a Héctor Berlioz), la presencia del maligno. Si observamos la relación de películas que citan la melodía medieval *Dies irae*, observamos que se encuentra presente en la práctica totalidad de géneros y clasificaciones cinematográficas: cine mudo (catorce películas) suspense (treinta y una películas), género dramático (cincuenta y tres películas) género de terror (noventa y dos películas), musical (tres películas), aventuras (dicesiéis películas), acción (veinte películas) Superhéroes (catorce películas), histórico (catorce películas), religioso (cinco películas), western (once películas), comedia (veinticinco películas), ciencia ficción (treinta y dos películas), animación (veinticuatro películas), fantástico (once películas) y documental (doce películas).

A pesar de la práctica desaparición del repertorio monódico denominado canto gregoriano en el uso diario de la liturgia católica tras el *Concilio Vaticano II*, podemos concluir que dicho repertorio ha sobrevivido en otro tipo de manifestaciones no litúrgicas. La música culta, la literatura y especialmente la música para cine representan en la actualidad los medios más propicios para su difusión y conocimiento entre las masas.

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA

**PINTURA DE GÉNERO E IDENTIDAD NACIONAL: GOYA Y LA
CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN DE LO ESPAÑOL (1868-1928)**

Julio de 2022 [Director: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal

Presidenta: *Dra. Ester Alba Pagán (Universitat de València)*
Secretaria: *Dra. Mónica Vázquez Astorga (Universidad de Zaragoza)*
Vocal: *Dr. Pierre Géral (Université de Grenoble-Alpes)*

Durante el periodo comprendido entre la Revolución Gloriosa de 1868 y la celebración del Centenario de la muerte de Goya en 1928, tuvo lugar un proceso de rehabilitación y de puesta en valor de la figura del pintor aragonés, coincidiendo con una etapa de auge del nacionalismo cultural español que reivindicó a los grandes maestros de la tradición pictórica patria como faro de las nuevas generaciones de artistas. En la presente tesis doctoral se investiga ese proceso de reivindicación de la figura de Goya estudiando la presencia de lo goyesco en la cultura visual española durante el periodo citado, analizando la recuperación de Goya en esferas tan variadas como la indumentaria, la decoración o el ocio cultural. En este sentido, la pintura de género española reflejó de manera fiel la moda de lo goyesco, a través de abundantes pinturas en las que se representaba a personajes o elementos extraídos del universo dieciochesco. Así, se analiza el tratamiento de esta tendencia por parte de siete pintores españoles dedicados al costumbrismo: Francisco Lameyer, Antonio Pérez Rubio, Francisco Domingo Marqués, Mariano Fortuny, Ángel Lizcano, Josep Llovera e Ignacio Zuloaga.

La presente investigación parte de una hipótesis de trabajo a partir de la cual se fijaron una serie de objetivos generales. Dicha hipótesis es la constatación de cómo la figura de Goya constituyó un importante referente para los pintores de género españoles de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. De esta manera, la utilización de referentes goyescos fue una forma más de reivindicar una herencia propiamente española, en un momento de crisis de la identidad nacional. Entre las regiones de España más proclives a la utilización de esta iconografía sobresale Aragón —al haber nacido Goya en Fuendetodos y al haber desarrollado su formación inicial y sus obras de juventud en Zaragoza, los pintores aragoneses de finales del XIX tuvieron al maestro como referente para la regeneración de la pintura regional—, Valencia —cuyos artistas apostaron por una pintura de pincelada suelta y abocetada, y por la recuperación de comerciales temas dieciochescos interiorizados durante sus estancias en París y en Roma—, Madrid —donde Goya desarrolló buena parte de su producción y donde sus obras podían ser vistas y estudiadas con mayor facilidad— y el País Vasco —donde Zuloaga y otros creadores inauguraron una vía de modernización

de la plástica española basada en lo vernáculo, siendo admiradores del pintor aragonés—.

El primer objetivo parte de una constatación: la falta de una correcta definición de la terminología asociada a la pintura de género. Así, quedó fijado el propósito de llevar a cabo una delimitación de las siguientes terminologías: cuadro de género, pintura de casacón, cuadro goyesco y *tableautin*. A menudo se han utilizado para designar peyorativamente a la pintura de género y actualmente siguen confundándose.

El segundo objetivo fue conocer de manera más profunda la imagen que España proyectaba de sí misma dentro de sus fronteras y en el extranjero a partir de la comercialización de estas obras. Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX fueron para el país un momento de reflexión sobre su propia identidad nacional. Analizar la recuperación de la figura de Goya ha permitido conocer cómo las pervivencias goyescas contribuyeron a difundir una imagen de España anclada en el pasado, la cual en parte ha llegado hasta la actualidad.

En tercer lugar, esta investigación pretendió completar los datos desconocidos de las biografías de aquellos artistas que en la época citada utilizaron lo goyesco como forma de comercializar su arte. Gracias a la labor de investigación desarrollada en archivos, bibliotecas y hemerotecas se han localizado abundantes informaciones inéditas sobre los pintores a los que dedico capítulos monográficos al final del estudio, contribuyendo a la elaboración de sus biografías artísticas completas —en el caso de Pérez Rubio, Lizcano y Llovera— o a trazar nuevas visiones sobre su producción artística —para Lameyer, Francisco Domingo, Fortuny y Zuloaga—.

El cuarto objetivo perseguido fue establecer relaciones entre los lugares de formación, residencia, trabajo, exposición y espacios de tertulia de estos creadores. Al haber trabajado estos artistas en España y en el extranjero, esta tesis aporta datos que permiten comprender mejor las conexiones entre el arte español finisecular y el panorama artístico imperante en Europa, fundamentalmente en la capital francesa, en cuyo moderno mercado artístico trataron de insertarse algunos de los pintores investigados.

El quinto objetivo fue elaborar un amplio muestrario de pinturas y manifestaciones culturales de inspiración goyesca, realizando un estudio de conjunto de las mismas que ha permitido obtener ciertas conclusiones sobre las diferentes formas de utilización de la imagen de Goya en la pintura y la cultura visual española del periodo analizado.

Para acometer estos objetivos se ha utilizado una metodología basada en la búsqueda y lectura de bibliografía especializada; la realización de un trabajo de campo en archivos, hemerotecas y museos públicos y privados; la sistematización de la información localizada y finalmente la redacción y establecimiento de conclusiones. En este sentido, han resultado fundamentales las cinco estancias de investigación desarrolladas en el transcurso de la tesis, en centros nacionales como el Instituto de Historia del CSIC e internacionales como la Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, Université de Bordeaux-Montaigne y Université de Toulouse-Jean Jaurès.

A continuación explico la estructura de la presente tesis que quedó finalmente dividida en tres grandes capítulos. El primero, lleva por título “Pintar en español: la búsqueda de referentes pictóricos en los maestros nacionales”. Este capítulo sirve para presentar el contexto histórico y cultural en el que tuvo lugar la reivindicación de la obra de Goya en España. Dedico un primer epígrafe introductorio a analizar las relaciones existentes entre el nacionalismo cultural español y la pintura de la época. En los siguientes epígrafes llevo a cabo un recorrido cronológico desde finales de los años sesenta del siglo XIX hasta los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, analizando el proceso de recuperación de los grandes maestros de la tradición pictórica española. Partiendo del año de 1868, analizo cuál fue el impacto de la Revolución Gloriosa en las políticas culturales del Sexenio —cuestión importante para comprender el redescubrimiento de los cartones para tapices de Goya y la posterior llegada al Museo del Prado de abundantes goyas procedentes del Museo de la Trinidad—. Estudio la pervivencia del foco romántico madrileño y la importancia de ciertos pintores como Alenza y Lucas para la construcción de un imaginario de lo goyesco. Analizo más adelante el proceso de canonización de los grandes maestros de la pintura española, un fenómeno que comenzó a mediados del siglo XIX con Murillo, continuó con Velázquez y sucedería con Goya y el Greco ya a comienzos del siglo XX, siendo estos últimos reivindicados en el clima cultural del 98.

El segundo capítulo, más extenso, lleva por título “Goya como referente para la cultura visual española”. Para comprender la posterior producción de los pintores investigados, resulta necesario conocer cómo fue recuperado Goya desde la cultura visual. Antes de abordar todo este complejo fenómeno en España, consideramos necesario dedicar un epígrafe al caso de Francia, país que fue pionero en la musealización del artista y donde la impronta del maestro aragonés se sintió con fuerza en algunos pintores de costumbres de finales del siglo XIX. Analizado este fenómeno en Francia, me centro en el contexto español en un segundo epígrafe, estudiando primero la recuperación del Goya popular de los cartones y las pinturas de San Antonio de la Florida. Más adelante investigo la reivindicación de Goya desde el ámbito oficial, estudiando la creación de salas monográficas en el Prado, en el Museo de Bellas Artes de Valencia, en el Museo de Zaragoza o en la Real Academia de San Fernando. También hago alusión a las visiones sobre el Goya oscuro, repasando la puesta en valor de su obra gráfica hasta entonces inédita y de las *Pinturas negras*. Por último, estudio la reivindicación de Goya en Aragón, aportando una nueva visión sobre su recuperación en la prensa aragonesa, en las acciones llevadas a cabo por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis y en la Exposición Hispano-Francesa de 1908. Aporto luego nuevos datos sobre Fuendetodos como lugar de memoria y celebración y finalmente, me centro en la influencia de Goya en los pintores aragoneses de finales del siglo XIX y comienzos del XX. En un tercer epígrafe abordo la cuestión del *majismo* como moda de gran éxito en el periodo estudiado, analizando su reflejo en la indumentaria con la recuperación de elementos como la mantilla, interpretada como un signo de españolidad a finales del siglo XIX. También estudio los asuntos goyescos en las fiestas de disfraces y en la organización de

cuadros vivos, así como la presencia de obras de Goya en residencias privadas de Madrid. Además, analizo los espectáculos taurinos como puesta en escena de lo goyesco y termino este recorrido por la cultura visual española apuntando la visión de ciertos artistas e intelectuales que criticaron esta visión sesgada y reduccionista de la obra del maestro de Fuendetodos.

El tercer capítulo lleva por título “La pintura de género de inspiración goyesca”. En él llevo a cabo, en primer lugar, una delimitación y un contexto de la pintura española de género histórico, a la que pertenecen las obras de los creadores aquí analizados. Primero realizo una definición terminológica destinada a aclarar la citada confusión existente entre los diferentes términos con que históricamente se ha aludido a este tipo de pintura. En segundo lugar, pongo en relación esta pintura española con el contexto internacional, refiriéndome a los focos italiano y parisino, fundamentales para comprender el desarrollo coetáneo de la pintura de género en España y el triunfo de los asuntos españoles en el extranjero. Analizo después las particularidades de la pintura de género histórico en España y sus vínculos con el gusto burgués y con el mercado artístico, aportando nuevos datos sobre marchantes como Goupil o Knoedler. En un segundo epígrafe estudio el culto a Goya y la construcción de un imaginario nacional en la pintura de género. Primero me refiero a las copias y citas a Goya, así como a las pinturas originales claramente influenciadas por el maestro aragonés. Además, abordo los principales asuntos de la pintura de género goyesca, aludiendo a la atención sobre la figura de la maja y a la evocación de las escenas madrileñas y de inspiración taurina, para finalmente estudiar la influencia de Francisco de Goya en siete pintores españoles del periodo histórico investigado. La manera de aproximarme a ellos ha sido diferente. En los casos de Mariano Fortuny y de Ignacio Zuloaga no he realizado un epígrafe previo de resumen de su biografía artística, pues como he señalado antes, se trata de artistas que han sido objeto de numerosos estudios. Por ello, abordo directamente la cuestión de los vínculos entre estos creadores y Goya. Sin embargo, en los casos de Francisco Lameyer, Antonio Pérez Rubio, Francisco Domingo, Ángel Lizano y Josep Llovera sí elaboré ese epígrafe previo de breve recorrido por sus biografías artísticas, al ser creadores menos conocidos y al haber localizado abundante información inédita sobre sus carreras.

Finalmente, es necesario señalar, a modo de conclusión, las principales aportaciones de la presente tesis doctoral. En el primer capítulo, una fuente primaria que ha resultado fundamental para este estudio y que hasta ahora, salvo excepciones, no ha recibido una suficiente atención por parte de los historiadores del arte son los libros de copistas del Museo del Prado. Dichos registros me han permitido cuantificar, de forma objetiva, la predilección existente por la obra de los grandes maestros de la tradición pictórica española. Así, se ha podido constatar el gran interés que despertaban las obras de Murillo y de Velázquez ya durante el reinado de Isabel II y, más adelante, durante el Sexenio Democrático y la Restauración. He podido poner en relación esta cuestión con la erección de los primeros monumentos públicos a estos artistas en lugares estratégicos en Madrid y Sevilla. Más adelante, en los últimos años del siglo XIX el interés cre-

ciente por Goya motivaría la creación de un *Libro de copistas de obras de Goya*, para los años 1898-1901. Tendría también su reflejo en la instalación de un primer monumento a Goya junto al Prado en 1902. Todo ello, vino acompañado de un fuerte debate en la crítica de arte sobre la necesidad de reforzar los valores nacionales en la pintura de los artistas contemporáneos.

También he podido constatar el importante papel desempeñado por el Museo del Prado en este sentido, al ir concediendo progresivamente más salas monográficas a estos maestros de la tradición pictórica patria. Por último, cabe destacar esos paralelismos que han podido apreciarse entre la puesta en valor del Greco y la de Goya durante las primeras décadas del siglo XX, a través de la conmemoración de efemérides como el tercer centenario de la muerte del Greco en 1914 o el primer centenario del fallecimiento de Goya en 1928 —celebrados ambos en un clima de conservadurismo y con una programación cultural de corte reaccionario—, además de la recuperación de espacios como la casa museo del Greco en Toledo o la casa natal de Goya en Fuendetodos, importantes hitos en la historia del turismo cultural en España.

Del segundo capítulo han podido extraerse abundantes conclusiones sobre la recuperación de Goya en la cultura visual española del periodo analizado. En primer lugar, las estancias que he efectuado en universidades francesas me han permitido acercarme a ciertos aspectos hasta ahora poco conocidos como el fenómeno de la musealización de Goya en el país vecino. Resulta muy interesante comprobar cómo, tras la experiencia de la Galerie Espagnole del Museo del Louvre, numerosos artistas y coleccionistas franceses se interesaron por la pintura española, dando lugar a colecciones particulares que constituyeron el germen de los acervos de futuros museos públicos en los que se expusieron, tempranamente, obras de Goya. Todo ello tuvo una influencia directa en la obra de creadores franceses y, a los casos ya conocidos del impacto de Goya en Delacroix o en Manet he sumado otros hasta ahora no investigados como Constantin Guys, Zacharie Astruc o William Laparra.

Centrándome ya en el contexto español, he podido constatar, en primer lugar, el enorme interés que despertó la faceta más popular y amable de la obra de Goya: los cartones para tapices y las pinturas de San Antonio de la Florida. Serían fundamentales la puesta en valor de los primeros desde la dirección del Museo del Prado y las sucesivas reivindicaciones para la restauración del conjunto de la Florida, que desembocaron en el traslado a la ermita de los restos de Goya en 1919 y en la construcción de una réplica que permitiese desacralizar este espacio para favorecer la conservación de las pinturas murales, concluida en 1928. En este sentido, he podido aportar abundantes datos sobre la labor del grabador José María Galván y Candela, quien copió al óleo sobre lienzo las pinturas de la ermita y, posteriormente, llevó a cabo una serie de diecisiete estampas al agua-fuerte de una extraordinaria calidad.

También he podido constatar el impacto que la celebración de efemérides tuvo en la génesis de nuevos espacios dedicados al maestro aragonés, con la creación de un primer conato de sala de Goya en 1908 en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, así como la aparición de nuevas salas en el Museo del

Prado y la génesis de una gran sala de Goya en el Museo de la Academia de San Fernando durante el Centenario de 1928. A ellas habría que sumar la creación en 1910 de la sala de Goya en el Museo de Bellas Artes de Valencia, que funcionaba como nexo de unión entre las colecciones de pintura antigua y las de arte contemporáneo. Asimismo, he podido constatar el interés que despertaron las series de grabados que Goya no llegó a editar en vida: *Los Desastres de la Guerra* y *Los Disparates*, publicados por primera vez en 1863 y 1864 respectivamente. Su difusión supuso la inauguración de nuevas visiones sobre el Goya más moderno y oscuro, hasta entonces menos valorado en España. Estas facetas se veían mucho más reivindicadas a raíz del fuerte cuestionamiento identitario surgido a partir del Desastre del 98. En este sentido, también sería fundamental la puesta en valor de las *Pinturas negras* y las voces de algunos artistas e intelectuales que clamaron contra el abandono de la última residencia de Goya en Madrid, finalmente demolida en 1909.

Sobre la reivindicación de Goya en Aragón he podido aportar abundante información acerca de la presencia de sus obras en importantes medios del aragonésismo emergente a comienzos del siglo XX como la *Revista de Aragón*, la *Revista Aragonesa* o la revista *Aragón* del SIPA, siendo esta última un documento fundamental para comprender el conocimiento y valoración existente sobre la obra de Goya en Aragón en los albores de la celebración del Centenario de 1928. También he ahondado sobre una cuestión desconocida hasta ahora, las visiones que de Goya se proyectaron desde Huesca y Teruel, en ocasiones más atrevidas que las promulgadas desde la capital regional. También he podido aportar nuevos datos sobre el papel desempeñado por la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis en esta puesta en valor, especialmente en lo relativo al traslado a España de los restos de Goya y a la planificación de una exposición de retratos aragoneses. Sobre Fuendetodos, cabe destacar el artículo de Pedro Gascón de Gotor en 1900 ilustrado por su hermano Anselmo como un primer paso en la recuperación de la memoria de Goya en la localidad. Asimismo, he podido localizar una reproducción de la interesante pintura que el artista Rafael Aguado Arnal hizo de la casa natal de Goya hacia 1913, publicada en un catálogo de la Hispanic Society of America de 1916, siendo muy probable que se tratase de un estudio de la casa de Goya enviado por Aguado Arnal a Zuloaga en 1913. Otro aspecto sobre el que no se había profundizado hasta ahora era el Museo de Reproducciones Fotográficas instalado en la casa de Goya, sobre el que he podido aportar datos e identificar qué reproducciones figuraban en sus salas a partir de las fotografías históricas. Por último, reflexiono brevemente sobre la influencia que Goya tuvo en la plástica aragonesa del periodo analizado, cuando fue reivindicado por autores como Marcelino de Unceta, Anselmo Gascón de Gotor, José González, Juan José Gárate o Ángel Díaz Domínguez. A pesar del marcado talante regionalista existente en la capital aragonesa en este periodo, las facetas más apreciadas de Goya fueron siempre las cortesanas y optimistas, revindicando desde Zaragoza al Goya más decorativo y castizo de su periodo madrileño, cuestión que sería fuertemente rebatida por creadores más innovadores como el oscense Ramón Acín.

Esta visión sobre Goya como referente para la cultura visual española ha quedado completada con el estudio de ciertas fórmulas de sociabilidad y de ocio cultural burgués. Sobre todo, la principal aportación de este capítulo ha sido la investigación sobre los cuadros vivos de asuntos goyescos y las corridas de toros goyescas, de las que he ofrecido abundantes datos hasta ahora desconocidos. La coordinación de estos cuadros y corridas fue en ocasiones llevada a cabo por pintores de renombre como Moreno Carbonero o Zuloaga, demostrando los vínculos tan fuertes existentes entre pintura y ocio cultural.

Por último, en el tercer capítulo de la tesis doctoral he volcado toda una labor de vaciado hemerográfico y bibliográfico que me ha permitido determinar con exactitud las características, condicionantes y principales tendencias de la pintura de género goyesca, delimitando en primer lugar el concepto de pintura de género histórico, al que pertenecen buena parte de los cuadros aquí analizados. He podido concretar las coincidencias y diferencias existentes entre la pintura de casacón —una de las modas más fecundas de la pintura de género irradiada desde París— y los cuadritos goyescos —una tendencia más propia de la pintura de artistas asentados en España, en la que la visión idealizada del siglo XVIII era realizada desde el imaginario de Goya—. También he destacado el papel tan primordial que Goupil tuvo en el desarrollo de la pintura española de género histórico y de los asuntos extraídos del siglo XVIII, gracias a la consulta de sus libros de registro conservados en el Getty Research Institute de Los Ángeles, así como al trabajo de investigación desarrollado en el fondo Goupil del Musée d'Aquitaine en Burdeos. Además, he explicado cómo los asuntos más frecuentes de la pintura de inspiración goyesca fueron la génesis de una imagen castiza de la mujer, encarnada a través de la figura de la maja y las escenas de ambientación madrileñista o taurina.

Por último, sobre los artistas investigados pueden extraerse varias conclusiones. La primera ya ha sido esbozada con anterioridad y es la diversidad geográfica de sus procedencias, lo que demuestra la gran difusión de estos asuntos en gran parte del territorio nacional y no sólo en Aragón, Madrid, Valencia y el País Vasco como se planteaba en la hipótesis inicial. También podemos constatar a través de esta selección las diversas tendencias estilísticas desde las que fue interpretada la pintura de Goya. Desde la pervivencia del Romanticismo en la obra de Francisco Lameyer, hasta la fusión de tendencias modernas como el realismo y el simbolismo en la obra de Ignacio Zuloaga. Entre ellos, quedaría la pintura tardorromántica de fuerte inspiración literaria de Antonio Pérez Rubio, el cuadro de casacón cultivado por Domingo y Fortuny, el realismo castizo de las escenas madrileñas de Ángel Lizcano o la visión folclórica y a veces cercana al modernismo catalán de Josep Llovera. A priori, podría parecer un conjunto absolutamente heterogéneo, sin embargo, todos estos autores cultivaron los asuntos anteriormente citados, basados fundamentalmente en la representación de majas y sus homólogos masculinos y de escenas de temática taurina. Todos estos artistas crearon imágenes inspiradas en el universo del Madrid de finales del siglo XVIII, contribuyendo de esta manera a la génesis de una imagen de España en la pintura basada en el folclore madrileñista. Tan solo Zuloaga, imbuido

de las ideas estéticas del krausismo, el regeneracionismo y los postulados de la generación del 98, abandonó parcialmente este imaginario madrileño para dar lugar a una visión de lo español más centrada en la idiosincrasia y el paisaje de las medianas ciudades y los pueblos de Castilla, el País Vasco y Aragón, las tres regiones que más peso tuvieron en su pintura. De todos los artistas investigados fue, con Fortuny, el único que coleccionó obras de Goya y llevó a cabo importantes iniciativas para la rehabilitación de su figura en Burdeos y en Aragón, favoreciendo también la difusión del imaginario goyesco en el extranjero con sus decorados para el estreno parisino de *Goyescas* en 1919. Y es que, desde diferentes perspectivas, todos los artistas aquí investigados contribuyeron a la génesis de una imagen castiza de lo español, basada en la recuperación del imaginario goyesco y de su reinterpretación en clave nacional.

IGNACIO MUSTIENES SÁNCHEZ

**LA ESTACIÓN INTERNACIONAL DE CANFRANC: HISTORIA
DE UN SUEÑO DE LA INGENIERÍA, EL ARTE Y EL PAISAJE**

Julio de 2022 [Directora: Dra. María Pilar Poblador Muga
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal

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

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

Vocal: *Dra. Elena de Ortueta Hilberath (Universidad de Extremadura)*

La estación Internacional de ferrocarril de Canfranc supuso la culminación de las aspiraciones para lograr el tránsito internacional ferroviario, desde España hacia el corazón del continente europeo, a través del Pirineo central. Esta idea se había puesto sobre la mesa desde mediados del siglo XIX, en un momento de ebullición de los proyectos de conexión global, aprovechando el uso de las nuevas energías surgidas tras la Revolución Industrial. La construcción de la línea se aprobó mediante una ley promulgada en 1882, momento en el cual la comunicación transfronteriza ferroviaria entre España y Francia estaba ya establecida a través de los pasos de Irún-Hendaya y Port-Bou-Cerbere, operativos desde 1864 y 1878 respectivamente, que se encontraban a ambos extremos de la cadena montañosa. La inestable situación política nacional en la etapa de la Restauración borbónica y la inhibición de Francia, que no se sentía concernida por este proyecto, retrasaron la construcción del ferrocarril de Canfranc casi cincuenta años. El tendido de las vías no llegó hasta los Pirineos hasta bien entrado el siglo XX, una vez superado el principal escollo del proyecto, la perforación de un túnel bajo el monte Tobazo, de casi 8 km de longitud entre 1908 y 1914; una obra sin precedentes en la península Ibérica y que solo tenía parangón y

modelo en los túneles alpinos. Con el paso del tiempo se pudo comprobar que la rentabilidad de la línea iba a ser muy limitada, condicionada por el sinuoso y lento trazado, que debía elevarse hasta alcanzar la cota máxima de 1.212 m en el interior del túnel.

La condición de estación fronteriza implicaba la construcción de numerosas instalaciones industriales y edificios anejos para almacenaje de carga, correo postal, muelles de ganado, estación sanitaria, etc., entre los que destacaba por su prestancia el edificio principal, denominado en la documentación original como Edificio de Servicio, que albergaba el hotel y las aduanas. El diseño fue realizado en 1920 por el ingeniero de Caminos, Canales y Puertos Fernando Ramírez de Dampierre y López utilizando una estética *Beaux Arts*, típica de la arquitectura francesa del siglo XIX. Además de estos inmuebles, se hizo preciso edificar *ex novo* un poblado ferroviario para alojar al personal de servicio español y francés. El conjunto era, en definitiva, una pequeña ciudad para facilitar el transporte de mercancías y viajeros, quienes debían muchas veces, pernoctar en ella en espera de conexión con el país vecino.

En 1970 la línea se cerró al tráfico transfronterizo a raíz de un accidente que destruyó un pequeño puente metálico en la vertiente francesa y que nunca se reparó. Esta circunstancia motivó que el complejo ferroviario quedase casi abandonado durante varias décadas, manteniendo su configuración original. Esta permanencia es bastante inusual pues la mayoría de estaciones han sufrido numerosos cambios en su fisonomía derivados de la adaptación al volumen del tráfico y también a las novedades técnicas. Ni una cosa ni otra sucedieron en Canfranc. El escaso éxito de la línea ferroviaria y, por tanto, la no necesidad de actualizar las instalaciones, constituye uno de los pocos casos en que un conjunto ferroviario mantiene prácticamente íntegra tanto su estructura como el aspecto de sus edificios tras casi un siglo de existencia.

Esta situación se prolongó hasta final del pasado siglo, cuando comenzaron a plantearse proyectos de rehabilitación de la estación ligados fundamentalmente a la recuperación del edificio principal y que culminaron con el proyecto aprobado en 2005. Una intervención que quedó inconclusa y que, si bien es cierto que consiguió asegurar el ruinoso inmueble, también supuso un vaciado interior del mismo, eliminando una decoración que desapareció para siempre, cuyo recuerdo pervive únicamente en las fotografías retrospectivas.

En noviembre de 2016 se aprobó un plan parcial de rehabilitación, propuesto por el Gobierno de Aragón que, esta vez sí, pretendía el restablecimiento funcional de la estación para el tráfico ferroviario transnacional.

Ante este panorama, nos planteamos la realización de la tesis, para aportar una revisión holística de la estación, incluyendo: la historia del proyecto y sus protagonistas, los cambios físicos que se produjeron sobre el terreno, los facultativos y otros profesionales que intervinieron en su materialización, la trayectoria de esta infraestructura en el siglo XX, o la tipología específica dentro de la organización de estos complejos industriales, puesto que, aunque aparentemente se trataba de un tema conocido y divulgado, presentaba muchos aspectos difusos, que estaban poco o nada estudiados. Por ello nos propusimos una serie de objetivos:

- Revisión del contexto sociopolítico en que surgió el proyecto de la línea transfronteriza y la Estación Internacional de Canfranc.
- Estudiar la labor de las comisiones nacionales e internacionales de carácter político y técnico en la definición y construcción de la línea de Canfranc.
- Definición de los cambios en el entorno natural y urbanístico del valle del río Aragón, relacionados con la construcción de la estación.
- Revisión del conjunto de la actual estación respecto al proyecto original.
- El diseño del Edificio de Servicio y sus fases constructivas hasta su inauguración.
- Conocer la función del Edificio de Servicio, así como analizar estilística e iconográficamente su decoración interior.
- Estudiar la génesis y evolución urbana del poblado de Los Arañones, así como otras instalaciones y equipamientos.
- Analizar desde un punto de vista crítico, las diferentes intervenciones y proyectos de rehabilitación que se han sucedido en el Edificio de Servicio y sus consecuencias.
- Valorar la protección integral de la Estación Internacional de Canfranc como parte del patrimonio industrial.

Podemos asegurar que la materialización de la línea internacional fue un proceso lento, laborioso y plagado de obstáculos, que reflejaba los deseos de progreso e interconexión de la región aragonesa con el centro de Europa, como respuesta a los ecos de la Revolución Industrial que llegaban a España a mediados del siglo XIX, posibilidad ya anticipada por el ingeniero francés Charles Joseph Colomès de Juillan, quien apuntó la oportunidad del paso del ferrocarril a través del puerto de Somport en 1841. Sin embargo, podemos calificar de osada la propuesta española aprobada en 1882, ya que Francia no se dio por aludida hasta al menos 1887, no siendo protocolizada hasta 1904, debido a su escasa utilidad para los intereses galos, pues había otras opciones más convenientes para satisfacer sus necesidades geoestratégicas en sus conexiones con el Magreb.

Un apartado interesante tratado en la tesis es el papel de las comisiones nacionales e internacionales en la definición y materialización de la línea del Canfranc, tema muy poco estudiado hasta el momento. En este aspecto hemos conseguido identificar sus distintas estructuras, miembros y épocas de actividad relevante como la Comisión Internacional de los Ferrocarriles Transpirenaicos, con miembros de distintos ministerios y personal diplomático de España y Francia. En cuanto la infraestructura administrativa española, esta se instituyó a partir de 1884, aunque con muchas intermitencias en su actividad, coincidiendo con los periodos de paralización de las obras. Fue a partir de 1907, cuando se reactivó para atender la ordenación y plazos establecidos en 1904. Su primer nombre oficial fue el de Comisión de Estudios y Construcción de los Ferrocarriles del Pirineo Central, con sede en Madrid y con el ingeniero jefe Joaquín Bellido Díaz como figura más destacada. Esta Comisión técnica se mantuvo de forma autónoma hasta 1920 cuando se integró en la Primera Jefatura de Estudios y Construcciones de Ferrocarriles del Noreste.

En cuanto a los cambios en el entorno natural, estos supusieron una importante transformación del paisaje, que afectó no solo a la explanada de Los Arañones, levantada *ex novo*, sino a las zonas adyacentes y al conjunto del valle del río Aragón. El resultado es un paisaje antropizado no solo por obra de la Ingeniería de Caminos, sino también desde otros campos de esta diversa disciplina, y más concretamente, de la Ingeniería Militar, de la Forestal y de la Hidrológica.

Una vez adaptado parcialmente el terreno, el primer planteamiento que prefiguraba la estación se realizó en 1910, durante las reuniones de la Comisión Internacional en París. En ese momento los jefes de explotación de las compañías adjudicatarias de la línea Norte, con el ingeniero José Moreno Osorio, y Midi, mediante Charles Gufflet, dibujaron un boceto de la explanada con la situación de los edificios y haces de vías. Sin embargo, ambas compañías solicitaban incrementos de superficie, según iban aumentando sus necesidades, por lo que hubo que redactar nuevos esquemas hasta el definitivo, encargado al ingeniero Fernando Ramírez de Dampierre y López, aprobado en 1919. En este mismo facultativo recayó la labor de diseño del edificio principal de la estación. Sobre el porqué de la estética *Beaux Arts* seleccionada para él por Ramírez de Dampierre, que no suponía ninguna novedad para este tipo de construcciones, concluimos que su elección no fue casual y está fundamentada en tres razones de peso. Primera, como una opción que a seguro iba a congratular a la República Francesa que, tras largas décadas de negativas, había suscrito, por fin, el convenio de los transpirenaicos en 1904. Además, para reforzar esta tesis, es lógico pensar que el autor era perfectamente consciente de que los gastos de construcción iban a ser costeados a medias por los dos países según lo pactado. La segunda razón era la premura con la que debían realizarse los diseños y posteriores obras, dentro de un trabajo abrumador de los ingenieros encargados y concretamente de Ramírez de Dampierre, quien debió buscar modelos de edificios similares, entre los que el *Beaux Arts* era muy frecuente. Esta alternativa estética puede parecer algo anticuada para 1919, fecha en que hemos localizado el primer boceto del edificio; sin embargo, no era nada infrecuente y, todavía, los centros de las grandes ciudades se poblaban con este tipo de fincas con gran aparato decorativo. La tercera y última razón de la elección, fue la intervención —que hemos podido documentar— en el diseño o, al menos en la supervisión del proyecto, de dos ingenieros de la Compañía del Norte Manuel Ballesteros y Castellón (de este último solo conocemos el apellido), que era la encargada de gestionar la línea y que se caracterizaba por haber construido todas sus estaciones, especialmente la de su trayecto estrella Madrid-Irún, en el citado estilo arquitectónico, por esas mismas fechas y, por tanto, suponía el mantenimiento de la imagen corporativa de la empresa. La repentina muerte de Ramírez de Dampierre en 1921 obligó a asignar la dirección técnica a su colega Ramón Martínez de Velasco, quien trabajó en estrecha colaboración con el ingeniero y gerente de la empresa Hormaeche, adjudicatario de la obra, Luis Beraza Zárraga. Concluimos que, sin lugar a duda, es a este último profesional a quien se deben las novedades técnicas, que hacen destacar técnicamente al edificio sobre cualquier otra construcción del momento, pues recurrió al hormigón armado y elementos prefabricados en sustitución del

sillar y el ladrillo, mucho más rápido de ejecución, y sin necesidad de mano de obra especializada para no incurrir en penalizaciones por retrasos.

Uno de los momentos más satisfactorios en nuestro trabajo ha sido haber conseguido desvelar la autoría del diseño y ejecución de la decoración del vestíbulo del Edificio de Servicio, que fue obra del decorador bilbaíno Luis Lerchundi Sirotych, quien se había especializado en ornamentar edificios significativos en el norte de España a través de su empresa Vidrieras de Arte. La importante carga simbólica que tenía la decoración, sin duda suponía un conocimiento profundo del proyecto de la línea ferroviaria, pues este vestíbulo, como estancia principal, fue puesto bajo la advocación del dios Mercurio, primero, como protector de los viajeros, que debían hacer el trayecto en condiciones difíciles y, en segundo lugar, como divinidad favorecedora de las relaciones comerciales, verdadero germen de la idea de paso transnacional. La presencia alegórica de Mercurio se materializó en unos magníficos relieves realizados en escayola, ubicados sobre la vertical de las pilastras. Este motivo es bastante frecuente en los edificios de la época; pero lo que le hace especialmente relevante, y supone una distinción a cualquier otro ejemplo estudiado, es el volumen de dichos elementos y desde luego, la abundancia de los mismos, pues en un espacio, relativamente pequeño, como era el vestíbulo del Edificio de Servicio, se colocaron, nada menos, que dieciséis de estos relieves.

Otro de los objetivos de la tesis es el estudio de la génesis, construcción y posterior crecimiento del poblado anejo a la estación, que ha devenido en el actual núcleo urbano denominado Canfranc-Estación, que hasta la fecha no había sido estudiado. Tras la investigación se ha podido trazar el origen de las primeras edificaciones realizadas a partir de 1908, muy sumarias y ligadas a la construcción del túnel de Somport, de las que se han identificado las tres que han pervivido hasta hoy: las dos casas de los ingenieros del Estado y la casa de los ingenieros de la empresa constructora Calderai-Bastianelli. Más al sur se ubicaba el grupo de residencias dedicadas al alojamiento de los ingenieros forestales que se mantienen actualmente, aunque muy transformadas y, por último, el poblado de Los Arañones, diseñado por Ramón Martínez de Velasco en 1924 y con reforma de José Roselló Martí en 1926, con la intención de ubicar en él al personal de las compañías ferroviarias y a funcionarios estatales franceses y españoles. Estos tres pequeños asentamientos poco a poco fueron uniéndose al extenderse a lo largo del terreno disponible en el estrecho valle, según se iban levantando nuevos inmuebles, hasta formar hoy un único núcleo urbano.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la fisonomía de la localidad cambió considerablemente; primero con la intervención de la Dirección Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones, construyendo casas para los habitantes provenientes del antiguo Canfranc y, por otro, a partir de la labor del arquitecto Miguel Fisac, quien residía en el valle durante la época estival. Su primera obra en el lugar fue su casa de veraneo construida en 1959, un verdadero refugio para él y su familia, enclavada de manera discreta y armoniosa en este pintoresco rincón del Pirineo. A la que se sumó la central hidroeléctrica de Ip, entre 1965 y 1966, diseñada en colaboración con el ingeniero Conrado Sancho y, finalmente,

su realización más significativa, la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar de 1965.

Por último, en la tesis se analizan, desde un punto de vista crítico asociado a los actuales principios de conservación del patrimonio industrial, las diferentes intervenciones y proyectos de rehabilitación, principalmente centradas en el Edificio de Servicio, desde finales del siglo XX hasta nuestros días, y que han supuesto una auténtica transformación del conjunto industrial de cara a su apertura al tráfico ferroviario internacional.

JORGE MARTÍN MARCO

ARQUITECTURA BARROCA EN ARAGÓN: ANTIGUOS ARCIPRESTAZGOS DE BELCHITE Y DAROCA ENTRE 1601 Y 1750

Octubre de 2022 [Directores: Dr. Javier Ibáñez Fernández (Universidad de Zaragoza) y Dra. Yolanda Gil Saura (Universitat de València)]

Miembros del Tribunal

Presidenta: *Dra. María Concepción de la Peña Velasco (Universidad de Murcia)*

Secretaria: *Dra. María Josefa Tarifa Castilla (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dra. Carme Narváez Cases (Universitat de Barcelona)*

Esta tesis doctoral aborda el estudio de la arquitectura desarrollada en los antiguos arciprestazgos de Belchite y Daroca, dos de las tres divisiones en las que estaba articulada la archidiócesis de Zaragoza, entre 1601 y 1750. Entre los objetivos marcados al comienzo de este trabajo se encontraba el de subsanar las lagunas historiográficas detectadas en lo referido a la arquitectura desarrollada en el marco geográfico elegido durante la horquilla temporal seleccionada, todo el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, que se corresponde con los primeros postulados clasicistas y el desarrollo del barroco, aunque el trabajo ha desbordado las cronologías.

El marco geográfico elegido tenía un carácter fronterizo, ya que la zona de Daroca limitaba con el de Castilla, y el de Belchite, con los territorios diocesanos de Tortosa en Cataluña y Valencia el arciprestazgo de Belchite. Por lo tanto, el segundo objetivo que nos propusimos fue el estudio de las transferencias arquitectónicas y la circulación de profesionales, una dinámica constante, especialmente, en el ámbito belchitano, que, al final provocaba el difuminado de los límites territoriales y generaba un marco único.

En la actualidad, el ámbito geográfico elegido cuenta con una baja densidad de población, y se encuentra afectado por un serio problema de despoblación que amenaza a la supervivencia de las localidades y su patrimonio. Por ello, el tercer objetivo que nos marcamos consistió en estudiar y poner en valor las arquitecturas de estas poblaciones, algo que debería repercutir en los habitantes

de las localidades y, en última instancia, los resultados pretenden servir de herramienta para que diferentes agentes, tanto públicos —principalmente— como privados, puedan aplicarlos en la restauración del patrimonio arquitectónico, y que encuentre, al final, su repercusión en el turismo.

En cuanto a la metodología empleada, las prospecciones en los archivos arrancaron desde un ámbito general mediante la consulta del Archivo Diocesano de Zaragoza, fundamental para conocer la labor desarrollada desde las oficinas diocesanas en ambos arciprestazgos; el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, con toda la documentación generada por el Real Acuerdo, un organismo civil que servía para controlar a los municipios implantado en Aragón tras los decretos de Nueva Planta, y la sección de Pleitos Civiles ha resultado fundamental tanto para conocer los procesos de algunos proyectos, como por la documentación adjuntada, en ocasiones, ya desaparecida. También se han estudiado algunas noticias extraídas de las secciones Reales Órdenes y la Casa Ducal de Híjar, esta última, para comprender mejor su implicación en los diferentes proyectos artísticos de sus lugares.

A partir de este momento, fuimos aproximándonos a los contextos geográficos concretos en los que desarrollaron la actividad profesional los maestros. Si bien pudieron realizarse unas catas en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza entre 1697 y 1700 y la horquilla entre 1756 y 1758, el trabajo fundamental se desarrolló en los archivos de Alcañiz, Daroca, Caspe, Montalbán y Calamocha, en los que se conservan los protocolos de otras localidades pertenecientes a su distrito notarial. También aprovechamos la digitalización de algunos protocolos del Archivo Histórico Provincial de Teruel que permitió la consulta de los manuales de los notarios de Villarluengo, Cañada de Benatanduz y Fortanete a través de la plataforma DARA (Documentos y Archivos de Aragón); se consultaron algunos archivos municipales y parroquiales conservados en las poblaciones y, finalmente, se realizaron una serie de catas en el Archivo Capitular de Tortosa para conocer la implicación del cabildo en la iglesia de Calaceite.

Paralelamente a estas labores, se realizó, tanto la recopilación bibliográfica en diferentes bibliotecas de ámbito local, regional y nacional, como el trabajo de campo, una labor fundamental para conocer los casos de estudio de nuestra tesis. A lo largo de todo este tiempo se han visitado un gran número de templos en distintas localidades, especialmente, durante en los últimos años de la investigación.

Finalmente, se procedió a redactar la tesis doctoral, que está dividida en dos volúmenes, de los cuales, el primero está organizado en dos partes. El trabajo comienza enmarcando las arquitecturas objeto de este estudio, tanto geográfica, en los arciprestazgos de Belchite y Daroca, fragmentado en diferentes realidades civiles, como temporalmente, entre 1601 y 1750, desde los primeros testimonios documentales de la introducción del clasicismo hasta los años previos a la fundación de la Real Academia de San Fernando de Madrid, aunque estos dos marcos, el cronológico y el espacial, no son compartimentos estancos.

Posteriormente, se aborda el perfil de los profesionales que llevaron a cabo las arquitecturas. Desde su origen, tanto francés, vasco y navarro, o montañés,

como aragonés, hasta la forma de trabajo, fundamentalmente, en torno a cuadrillas itinerantes de índole familiar, pasando por la movilidad, la formación recibida y la valoración del oficio. Otros maestros, en cambio, desarrollaron su trabajo en localidades en las que se habían fundado cofradías de canteros, obreros de villa y otros oficios mecánicos, concretamente, en las ciudades de Alcañiz y Daroca, y en la villa de Caspe, en las que estaba regulada la práctica de la arquitectura, incluso, en la primera, la escultura y la pintura estaban englobadas dentro de la misma agrupación.

Finalmente, dentro del apartado de los maestros, se han incluido aquellos que desarrollaron su trabajo, fundamentalmente, en las cabezas de las diócesis. En efecto su implicación en las fábricas catedralicias de Zaragoza y Tortosa, así como otros proyectos de ambas ciudades, permitió que estos profesionales acudieran a las localidades de nuestro ámbito geográfico, trasladando formas, tipologías y otros modos de trabajar. Asimismo, se ha dedicado un apartado a los profesionales empleados en la práctica arquitectónica dentro de sus órdenes religiosas, especialmente, a los carmelitas descalzos del Desierto de Calanda, y, sobre todo, al franciscano fray Atanasio Aznar.

El siguiente capítulo está dedicado a los clientes, a los impulsores de las arquitecturas. Principalmente, los poderes municipales, que estaban sujetos a la disponibilidad económica —que, en ocasiones, daba lugar a conflictos con el clero local—, a la opinión de los vecinos y al control arzobispal. También los señores temporales, quienes tuvieron diferentes grados de implicación en sus proyectos; las iniciativas privadas, desde las clases altas de la sociedad hasta miembros de la jerarquía eclesiástica; las cofradías, el papel que tuvieron los cabildos de las colegiales de Alcañiz y Daroca, y, finalmente, las órdenes religiosas.

El tercer apartado es el dedicado a las arquitecturas. Arranca con el proceso de realización de los proyectos a través de los instrumentos de representación gráfica, tanto los conservados, como las referencias que proporciona la documentación. Inmediatamente después, se estudia el empleo de los materiales, la piedra, los usos y los ejemplos de estereotomía que han llegado; el ladrillo, especialmente utilizado en las bóvedas tabicadas, de las que se realiza un seguimiento de su introducción, su desarrollo y su decoración; la madera, los lugares en los que se extraía y su empleo, principalmente, en la composición de los telares de los cimborrios, las cúpulas y los chapiteles, y, por último, la tapia y la tapia valenciana.

Le sigue, en riguroso orden, el desarrollo de las tipologías en las iglesias construidas de nueva planta. Si bien algunas composiciones planimétricas estaban llamadas a tener poco éxito, otras, por su parte, tuvieron una gran fortuna, como las de tres naves de altura escalonada, el falso salón, quizá, la tipología más importante de todo el periodo y, finalmente, el empleo de los esquemas centralizados. Inmediatamente después, se creyó conveniente dedicar un apartado a las transformaciones que sufrieron los templos construidos en época medieval y durante el Quinientos, a través de los cambios superficiales, pero también, los tipológicos.

Después, se analiza la organización de las fachadas a través de la articulación de los hastiales, la evolución de las portadas y la inclusión de las torres, cuestiones

que contribuyeron, en buena parte, a componer las visiones principales de los templos desde el ámbito urbano. Finalmente, el apartado de las arquitecturas se cierra con la integración de la escultura y la pintura en las fábricas, a través de las decoraciones en yeso de los interiores, la instalación de los retablos y las decoraciones pictóricas, que ayudaron a dinamizar los interiores.

El sexto capítulo de la tesis aborda las biografías y las trayectorias profesionales de los Olaso, Domingo y sus hijos Miguel y Francisco; los Gascón, los Estrada, especialmente, Beltrán y sus vástagos Vicente y Antonio; Juan de Lorita y su cuadrilla, Juan Felipe Ibáñez, los Faure, con Juan y sus hijos Pedro y Juan; Miguel de Aguas, los Cólera, concretamente, Blas, sus hijos Joaquín y Antonio, y su nieto Miguel; los Dolz, Martín y sus vástagos José y Francisco; Valero Catalán, los Nadal, con Antonio padre, Juan José y Antonio; los Moreno, Antonio y su hijo Simón, y los Bielsa. Cada apartado se inicia con una presentación de cada una de las trayectorias a través del perfil profesional, al que le sigue, un esbozo biográfico, en el que se han consultado archivos parroquiales, en la medida en que se han conservado, y una semblanza profesional.

En el segundo volumen se incluye el apéndice documental, compuesto por trescientos catorce documentos ordenados siguiendo un orden cronológico, y arrancan con la firma de aprendiz de Pedro Gascón al oficio de obrero de villa con Domingo de Olaso en 1578, hasta la instalación de fray Gerásimo de Alcántara, junto a otros monjes de la Orden de la Trapa, en Santa Susana de Maella en 1798.

El trabajo realizado nos ha facultado para establecer tres fases en el desarrollo de estas arquitecturas, y que, en cualquier caso, resultan convenciones flexibles, puesto que no deberían ser tomadas como compartimentos estancos. La primera se inicia en 1601, con los primeros testimonios documentales localizados en los que se emplean elementos de gusto clasicista, y finaliza en torno al ecuador de la centuria. La segunda, por su lado, arranca inmediatamente después, alrededor de la sexta década, y finaliza con el estallido de la Guerra de Sucesión, ya en el siglo XVIII, mientras que, para la tercera, que comienza tras el final de esta contienda, se creyó conveniente establecer la fecha de 1750 como cierre, entendido como el paso previo a la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que habría de crearse dos años después. En realidad, estos hitos cronológicos, como ya se ha señalado, han resultado totalmente flexibles, como también el ámbito geográfico, puesto que los gustos barrocos y el empleo de diferentes técnicas y tipologías constructivas todavía pervivieron en ambos arciprestazgos a lo largo de varias décadas, resistiendo a los preceptos académicos, no sólo de Madrid, sino también de Valencia o Zaragoza.

A pesar de que hemos sido conscientes en todo momento de que algunas cuestiones se nos escapaban, y otras, no han encontrado el espacio que podrían haber merecido en este trabajo, esta cuestión, que a priori podría parecer un problema, nos sirve para establecer nuevas perspectivas de investigación, relacionadas con otros ámbitos geográficos cercanos, con aspectos arquitectónicos o con las trayectorias profesionales de maestros como Mateo Colás, Francisco Subirón y su hijo Jerónimo, Lorenzo Lahoz o Diego Espallargas.

Aún con todo, podríamos asegurar que se han cumplido los objetivos marcados al comienzo de nuestro trabajo. La investigación, el estudio y la puesta en valor del patrimonio arquitectónico de unos territorios en vías de despoblación, habría de servir, sobre todo, para su propio desarrollo, tanto en el día a día de los habitantes, como el de su economía y subsistencia. En realidad, en buena parte de las poblaciones incluidas en esta tesis doctoral, la arquitectura es el único testimonio de su pasado, puesto que los bienes muebles han desaparecido o fueron destruidos en conflictos bélicos de época contemporánea.

INÉS ESCUDERO GRUBER

LAS ARTES PLÁSTICAS DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Diciembre de 2022 [Directora: Dra. Concepción Lomba Serrano
(Universidad de Zaragoza)]

Doctorado con Mención Internacional

Miembros del Tribunal

Presidente: *Dr. Jaime Brihuega Sierra (Universidad Complutense de Madrid)*

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

Vocal 1: *Dr. Julián Casanova Ruiz (Universidad de Zaragoza)*

Vocal 2: *Dra. Jordana Mendelson (New York University)*

Vocal 3: *Dr. Francisco Javier Pérez Segura (Universidad Complutense de Madrid)*

Lo acaecido en España durante la Guerra Civil española en el terreno de las artes plásticas fue algo excepcional. Como consecuencia del estallido bélico se produjeron una serie de profundas transformaciones en el panorama artístico que alteraron los procesos de creación y distribución de obras, resultando en una insólita producción artística, que fue además abundante y variada. El propósito de la presente tesis doctoral es conocer cómo afectó la coyuntura de la contienda a la creación artística, para lo cual, y a diferencia de la mayoría de trabajos que han tratado el tema con anterioridad, se plantea como un estudio de conjunto, aspirando a establecer un marco de referencia para comprender la compleja producción artística de aquel periodo.

Partiendo de una investigación previa en la que se abordó una aproximación al realismo bélico, la tendencia que dominó la expresión artística de ese momento, y habiendo constatado la conveniencia de llevar a cabo una investigación más amplia que afrontara la realidad artística en un periodo histórico tan señalado, nos planteamos acometer un análisis más extenso y profundo de las creaciones plásticas surgidas entre 1936 y 1939, que necesariamente había de comenzar con la observación de los cambios que modificaron el sistema del arte. Con ánimo de buscar precedentes y establecer vínculos con otros escenarios similares, la tesis se acerca en primera instancia a lo acontecido a nivel artístico

durante la Primera Guerra Mundial, próxima en el tiempo y el espacio, con la que se encuentran múltiples semejanzas y donde hallamos el origen de algunas realidades culturales que adquirieron notable importancia en nuestra guerra civil, por ejemplo el empleo reiterado del cartel político como forma de propaganda, la proliferación de diversos formatos visuales de consumo popular o el predominio de un lenguaje de base realista para representar los asuntos relacionados con la actualidad de la guerra.

A partir de la mencionada alusión al conflicto europeo, presentado a modo de preámbulo, esta tesis doctoral se estructura en tres grandes apartados correspondientes con el desarrollo de los tres objetivos principales de la misma, concretados para dar respuesta al interrogante inicial que motivó la investigación de cómo afectó la guerra a la producción artística.

En primer lugar, la tesis atiende a las transformaciones que se originaron en el sistema artístico, a fin de contextualizar adecuadamente las creaciones plásticas de la Guerra Civil española. El estado de guerra modificó los espacios y procesos de producción de obras, así como los canales de distribución, y surgieron nuevos agentes involucrados en la creación artística. El examen de la actuación del gobierno español en materia cultural, junto con la de los demás agentes, tanto los que operaron en colaboración con la República como los que lo hicieron desde el bando rebelde, pone de manifiesto la potente ideologización de la cultura que se produjo entonces, así como la amplia actividad artística desarrollada, a pesar de las difíciles circunstancias. Se celebraron numerosas exposiciones, entre las que es preciso destacar los concursos oficiales que vinieron a reemplazar a las suspendidas exposiciones nacionales de bellas artes, y las exposiciones de guerra, empleadas como potentes herramientas de comunicación. Se implementó una estrategia de *agitprop* y se prestó gran atención a la propaganda visual mediante la creación de elementos que requerían el concurso de artistas plásticos. Se desplegó asimismo una extensa labor editorial en la que las creaciones artísticas protagonizaron abundantes páginas, llegando a ser incluso el motivo esencial de no pocos títulos, siendo los que optaron por el formato de álbum de guerra los más reseñables.

En el segundo bloque se recoge el análisis de las manifestaciones artísticas de la guerra, centrado en el estudio del realismo bélico como tendencia imperante en aquel momento. Para ello, se han tenido en cuenta los lenguajes ensayados, las disciplinas y formatos empleados, y los asuntos tratados, y se ha profundizado particularmente en los mencionados álbumes de guerra, una manifestación artística y cultural que debe entenderse como paradigma del realismo bélico. Y en todas estas cuestiones ha sido fundamental atender a la intencionalidad del arte, como lo fue ya en tiempos de la Guerra Civil, cuando no pocos intelectuales y artistas volcaron sus reflexiones teóricas acerca de la inherente función social del arte en un momento tan convulso como aquel. Las creaciones plásticas adoptaron un necesario carácter testimonial para dar cuenta de lo que estaba sucediendo en España, al tiempo que se empleaban con fines propagandísticos. Precisamente por ello se comprende el triunfo de las poéticas realistas que enriquecieron el realismo bélico y su pluralidad estilística, compuesta por aquellas modernas figu-

raciones, por los realismos de nuevo cuño, y también por las miradas expresionista y surrealista que estuvieron presentes en el panorama plástico español de los años treinta. El arte como testimonio y el arte como propaganda explican igualmente la diversidad de formatos que adoptaron las manifestaciones artísticas durante el conflicto, siendo los propios de una cultura de masas los más extendidos para poder llegar a un mayor porcentaje de la población. Asimismo, la necesidad de representar la realidad fue tan acuciante en aquel momento, que las creaciones se colmaron de bombardeos, evacuaciones y visiones de escombros, es decir, de las consecuencias que la lucha armada trajo consigo para el pueblo español. Se mostraron también escenas de los protagonistas de las batallas, ya fueran épicas o antiheroicas. Y entre todas esas imágenes, la figura de la mujer alcanzó una significación capital, convirtiéndose en el centro de gran parte de las creaciones en sus distintos roles femeninos.

Por último, la tercera sección de la tesis examina el comportamiento de los artistas durante el conflicto bélico, exponiendo el modo en que se adaptaron a la complicada situación de la guerra. Además, se presta especial atención a la actividad de las mujeres artistas durante esos años, contribuyendo a la creación de un nuevo discurso historiográfico no excluyente, y poniendo en valor el importante trabajo que llevaron a cabo. Los creadores hubieron de amoldarse a las nuevas alternativas profesionales que surgieron entonces, de modo que muchos se pusieron al servicio de las necesidades bélicas integrando los distintos colectivos de profesionales que producían arte de propaganda. Hay que subrayar el papel que estos grupos desempeñaron en la protección de los intereses de los artistas y en el fomento de la actividad artística. Así, hubo creadores que ocuparon puestos de gestión política y cultural, desde los que impulsaron algunos de los proyectos artísticos más notables que vieron la luz durante la contienda, por ejemplo, la participación de España en la Exposición Internacional de París de 1937. Por otro lado, bastantes artistas varones marcharon al frente a luchar, llegando unos a ser heridos y otros incluso a perder la vida. En ciertos casos, su formación y aptitudes artísticas determinaron su destino en servicios militares de cultura o propaganda, donde pudieron seguir creando o colaborando en tareas culturales, como las labores de alfabetización o la participación en exposiciones de guerra. En todo caso, lo más reseñable de la actuación de los artistas fue su firme compromiso con la sociedad, demostrado mediante el interés que en ellos despertaron los sucesos y reflejándolo voluntariamente en sus obras como una manera de registrar los acontecimientos, de ponerlos en evidencia y denunciarlos. Hubo quienes además se posicionaron abiertamente en cuanto a su ideología, pero al margen de cuáles fueran sus convicciones, los artistas coincidieron en la apuesta por el realismo bélico como la expresión idónea para sus creaciones comprometidas de ese momento.

Esta investigación que hemos abordado desde la perspectiva de la Historia Social se ha basado en una metodología a partir de dos tareas: la consulta documental, siendo necesario subrayar la relevancia para nuestro estudio de las fuentes hemerográficas, y la catalogación y análisis de las manifestaciones artísticas. En este último punto ha sido primordial la elaboración de un inventario de

autores y obras que ha constituido una herramienta básica para nuestro trabajo. Dicho inventario, que no pretende ser definitivo y mantiene su carácter abierto, se compone de ciento treinta artistas y más de un millar de piezas datadas entre 1936 y 1939. Por el interés que reviste esa información para el estudio de las artes plásticas durante la Guerra Civil, el inventario se ha incorporado a la memoria de la tesis.

JAVIER MARTÍNEZ MOLINA

**ARQUITECTURA RELIGIOSA DE LA ÉPOCA DE LA ILUSTRACIÓN
EN ARAGÓN: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE LA
ARQUITECTURA RELIGIOSA DE AGUSTÍN SANZ ALÓS (1724-1801)**

Enero de 2023 [Directora: Dra. Isabel Yeste Navarro
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal

Presidente: *Dr. Wifredo Rincón García (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)*

Secretario: *Dr. Arturo Ansón Navarro (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dr. Ismael Gutiérrez Pastor (Universidad Autónoma de Madrid)*

Agustín Sanz Alós (Zaragoza, 1724-1801) debe ser considerado uno de los máximos exponentes de la arquitectura de la época de la Ilustración en Aragón y, en consecuencia, uno de los principales responsables de la profunda renovación que durante la segunda mitad del siglo XVIII experimentó la anquilosada arquitectura aragonesa, que mediada dicha centuria se enmarcaba todavía, a imagen y semejanza del resto de la española, en la línea de un barroco pleno, exuberante y castizo, muy alejado aún de los nuevos principios ilustrados de racionalidad, sencillez y funcionalidad. En concreto, Sanz fue el máximo representante en Aragón de la corriente barroca clasicista o académica, de claras resonancias italianas, especialmente de raíz barroca romana, que dominó las enseñanzas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid hasta comienzos de la última década del siglo XVIII y que se difundió en tierras aragonesas a partir del gran foco irradiador en que se convirtió la profunda reforma del zaragozano Templo del Pilar y su nueva Santa Capilla, proyectada por el prestigioso arquitecto cortesano Ventura Rodríguez en 1750 y ejecutada a partir de 1754. De hecho, Sanz fue discípulo directo de Rodríguez, con quien colaboró en las obras del Pilar, asimilando con coherencia sus enseñanzas y su concepción de la arquitectura, que, no obstante, supo interpretar de manera personal, evolucionando hacia propuestas cada vez más sobrias, sencillas y funcionalistas que se fueron aproximando, ya al final de la centuria, a los nuevos planteamientos neoclásicos que empezaban a difundirse en el ámbito cortesano. El arquitecto zaragozano, que fue desde 1775 académico de mérito en arquitectura por la Real Academia de Bellas

Artes de San Fernando, a través de sus obras distribuidas por todo Aragón, pero también mediante su sostenido papel docente en la Real Academia de San Luis de Zaragoza y sus entidades precursoras, y los importantes cargos que ejerció al servicio de diferentes instituciones públicas, contribuyó a configurar y determinar de manera muy notable, como principal arquitecto aragonés del último tercio del siglo XVIII, la arquitectura aragonesa, en general, y la de carácter religioso, en particular, en la que destacó sobremanera.

Este trabajo tiene precisamente como objeto el estudio de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz, debidamente contextualizada en el tiempo, la geografía, la disciplina arquitectónica y la propia biografía del arquitecto, habiéndose contemplado sus diferentes proyectos, materializados o no, ya fueran de nueva planta o de ampliación, reforma y restauración, independientemente de su envergadura, pues sus realizaciones religiosas abarcaron tanto grandes edificios (catedrales, colegiatas, iglesias parroquiales...) como construcciones de pequeño formato (capillas rurales, tabernáculos...). Además, cabe reseñar que el estudio de la citada producción religiosa se ha realizado atendiendo a las tres grandes etapas creativas del arquitecto zaragozano: etapa de establecimiento y afianzamiento profesional (1762-1775); etapa de esplendor creativo (1775-1792); y etapa final o de madurez creativa (1792-1801). Dentro de cada una de ellas se ha llevado a cabo un minucioso análisis de carácter histórico y artístico de los diferentes proyectos que se han podido documentar o atribuir con seguridad, atendiendo a aspectos como su proceso de encargo y elaboración, su construcción, su estudio espacial y formal analizando sus posibles modelos de referencia y sus propias influencias, etc. Conviene indicar que, entre las obras de carácter religioso del arquitecto zaragozano estudiadas, destacan algunas que resultan fundamentales en su trayectoria y en el propio devenir de la arquitectura aragonesa de la época de la Ilustración, tales como las iglesias parroquiales de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén, Vinaceite y Épila, o la colegiata de Sariñena.

Todo lo anterior, que constituye el núcleo de la tesis, se completa con tres apartados iniciales en los que se abordan aspectos fundamentales, a saber: un capítulo introductorio que incluye la justificación del tema, los objetivos de la investigación, la metodología empleada y el estado de la cuestión, un tema, este último, al que se ha prestado una especial atención siguiendo la tradición del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza; un segundo apartado dedicado a abordar el complejo panorama general de la arquitectura, tanto en España como en Aragón, en la segunda mitad del siglo XVIII, haciendo hincapié en los intensos debates estéticos del periodo, en la evolución formal derivada de los mismos, y en sus principales protagonistas y sus obras; y un tercer capítulo centrado en desentrañar la biografía del propio Agustín Sanz debidamente contextualizada en la realidad aragonesa y española de la centuria dieciochesca. También se incluyen al final del trabajo, como no podía ser de otra manera, unas amplias conclusiones que recapitulan y ponen en su debido contexto las principales aportaciones de la tesis, así como un extenso apartado bibliográfico y un muy nutrido apéndice documental que recoge la transcripción de una selección de un centenar de documentos históricos, en su mayoría inéditos

y autógrafos del propio arquitecto zaragozano, alusivos a su arquitectura religiosa o a sus hitos personales y profesionales más relevantes.

En definitiva, con esta tesis se aporta luz al conocimiento de la historia de la arquitectura de la época de la Ilustración en tierras aragonesas y se destaca la importancia de Agustín Sanz dentro del panorama arquitectónico aragonés y español del último tercio del siglo XVIII, especialmente en el ámbito de la arquitectura religiosa.

MARÍA CARMEN JIMÉNEZ ZUBIRÍA

**LAS CASAS PRINCIPALES DE MAYORAZGO EN LA VILLA DE VALTIERRA
(NAVARRA) EN LOS SIGLOS DE LA EDAD MODERNA**

Enero de 2023 [Directora: Dra. María Josefa Tarifa Castilla
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal

Presidente: *Dr. Jesús Criado Mainar (Universidad de Zaragoza)*

Secretaria: *Dra. María Pilar Andueza Unanua (Universidad de La Rioja)*

Vocal: *Dr. Ricardo Fernández Gracia (Universidad de Navarra)*

La tesis doctoral que a continuación reseñamos, realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, aborda el estudio de las casas principales de mayorazgo erigidas en la localidad de Valtierra (Navarra) en el periodo de la Edad Moderna, que responde al momento de esplendor económico que vivió la villa a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, y que, sin lugar a dudas, tuvo un importante reflejo en su patrimonio histórico-artístico, por la calidad de las residencias de hidalguía.

Este objetivo general se concretó, en primer lugar, en el análisis del eco de la bonanza económica que vivió la localidad, con importantes reformas en el plano urbanístico y arquitectura civil, no solo señorial, sino también, de gobierno o benéfico asistencial, así como en el panorama arquitectónico religioso. Asimismo, nos propusimos trazar los perfiles de los linajes que promovieron esas fábricas y analizar las políticas que les permitieron defender y consolidar su privilegiada condición y la de sus descendientes frente al resto de sus convecinos, sustentadas y articuladas por los principios de primogenitura y masculinidad, bajo el amparo, protección y seguridad que les garantizaban sus mayorazgos.

Otro de los propósitos que nos fijamos fue identificar y ubicar en la trama urbana los inmuebles objeto de atención y atender a su proceso constructivo y estudio arquitectónico, así como intentar confirmar la idea general que se tenía de la importancia y los condicionantes formales derivados de los materiales empleados en su construcción. Igualmente pretendimos esclarecer los rasgos, condicionantes o premisas que marcaron la actividad de los maestros de obras

que quedaron vinculados a la arquitectura doméstica de la localidad y al resto de las actividades auspiciadas bajo ese marco, relacionadas tanto con los poderes públicos como religiosos, destacando asimismo otras incursiones puntuales que pudieron llevar a cabo. Finalmente, nos marcamos como objetivo visibilizar a los promotores de esas arquitecturas, hidalgos hasta ahora sin nombre y sin historia, atendiendo tanto a las biografías de su linaje como al proceso constructivo de la casa principal.

Por tanto, esta tesis afronta el análisis de la arquitectura señorial desarrollada en Valtierra en su integridad, plasmando el catálogo de dichas casas y de todos aquellos aspectos que rodean su proceso constructivo, atendiendo no solo a los rasgos estilísticos o a los maestros que las hicieron posibles, sino también prestando especial atención a las mentalidades y las circunstancias políticas y económicas de los promotores que las llevaron a cabo desde fines del siglo XV, momento en el que se funda el primer mayorazgo en la villa, hasta la llegada del siglo XIX, en el que se produce el proceso desvinculatorio.

Con el fin de alcanzar estos objetivos, la investigación se ha basado en una metodología consistente, en primer lugar, en la búsqueda, recopilación y lectura de la bibliografía existente en torno al tema de estudio. En segundo lugar, se ha lleva a cabo la consulta de los fondos documentales conservados en diferentes archivos, tanto civiles como eclesiásticos, de ámbito regional, nacional e internacional, tarea que incluyó la localización, estudio, transcripción, lectura y clasificación de las fuentes documentales, siendo significativa, la documentación generada por los notarios que ejercieron en Valtierra entre los siglos XVI y XVIII. Esta exhaustiva y meticulosa labor documental la hemos desarrollado principalmente en el Archivo Catedralicio de Calahorra, Archivo de la Casa Ducal de Albuquerque, Archivo General del Ministerio de Justicia, Archivo de la Casa Rueda, Archivo Diocesano de Pamplona, Archivo Diocesano de Tarazona, Archivo Diocesano de Zaragoza, Archivos Eclesiásticos de Tudela, Archivo General de Andalucía, Archivo General del Estado de Oaxaca (México), Archivo General de Indias, Archivo General Militar de Segovia, Archivo General de Navarra, Archivo General de Palacio, Archivo Histórico Catedral de Burgos, Archivo Histórico Diocesano de Osma-Soria, Archivo Histórico Diocesano de Calahorra y La Calzada-Logroño, Archivo Histórico Nacional, Archivo Histórico Provincial de Burgos, Archivo Histórico Provincial de Capuchinos de Pamplona, Archivo Histórico Provincial de Huesca, Archivo Histórico Provincial de La Rioja, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Archivo Histórico Provincial de Soria, Archivo Municipal de Arguedas, Archivo del Museo del Ejército, Archivo Municipal de Valtierra, Archivo de Protocolos Notariales de Ejea de los Caballeros, Archivo de Protocolos de Tudela, Archivo Parroquial de Valtierra, Archivo Parroquial de Azagra, Archivo Parroquial de Peralta, Archivo Parroquial de Milagro, Archivo Parroquial de Villafranca, Fundación Sancho el Sabio, Parroquia de San Vicente Mártir de Sevilla, Registro Civil de Arguedas, Registro Civil de Corella, Registro Civil de Valtierra y Registro de la Propiedad de Tudela.

Una vez consultada la bibliografía y tras conseguir realizar un seguimiento cronológico de la trayectoria histórica de las casas de mayorazgo valtierranas

mediante el análisis de los datos obtenidos de las fuentes, intentamos ubicar los inmuebles objeto de estudio en los ejemplares edilicios de la localidad, atendiendo a la apreciación directa de toda la arquitectura producida durante esa época y apoyados también en las escasas fotografías que de algunas de esas viviendas se habían tomado.

En esos momentos, en una fase ya muy avanzada de la investigación, descubrimos que no se conservaba ningún vestigio material perteneciente a las casas principales de los nueve mayorazgos que habíamos documentado, a excepción de dos de las torres del palacio de los condes de Gómara (palacio de los Peralta) y la casa del mayorazgo de la familia de La Peña. Por otro lado, tampoco se había realizado excavación arqueológica alguna que nos pudiera proporcionar información sobre el área que ocupaban estos inmuebles o la distribución de sus espacios. Así pues, en un intento de aproximarnos al estudio arquitectónico de todas estas casas de mayorazgo, decidimos ampliar la observación a otras viviendas señoriales coetáneas de la localidad que, si bien no formaban parte de este trabajo por no ser casas principales de mayorazgo, participaban de muchas de las características de éstas.

Una vez recopilado el material bibliográfico y documental, se procedió a su sistematización y a la redacción de la tesis. Tras el apartado introductorio, donde nos referimos a la elección y justificación del tema, los objetivos y delimitación de la investigación, el estado de la cuestión, la metodología y sistematización, este trabajo ha quedado articulado en cuatro grandes bloques.

El primer apartado, titulado “Contexto, espacios, personas: Valtierra en la Edad Moderna”, permite realizar una aproximación histórico-artística a la localidad de Valtierra y enmarcar progresivamente nuestro tema de investigación en su contexto geográfico y artístico particular. A tal fin lo hemos subdividido en tres apartados, dedicado el primero al origen de la villa de Valtierra y a los sucesos más destacados que acontecieron en ella durante la Edad Moderna. En los dos siguientes hemos tratado monográficamente diversas actuaciones en el marco de la arquitectura religiosa y civil que se desarrollaron en la localidad, como la ermita de la Virgen de la Esperanza, y el convento de capuchinos, y en el marco del urbanismo y la arquitectura civil destacamos la plaza consistorial, la casa concejil y el hospital.

El segundo bloque, denominado “El entorno social de la casa”, se centra en las identidades sociales y las expresiones culturales de una sociedad compleja y segregadora que no dudaba, en cada una de sus manifestaciones, en poner de relieve, tanto el reparto del poder, como su pertenencia de clase. Por ello hemos prestado especial atención a cómo se constituían las relaciones intergeneracionales o cómo se integraban los núcleos familiares en las redes más amplias de parentesco con el fin de entender el modo en que se llevaba a cabo la reproducción del sistema social a través del estudio de las estrategias matrimoniales, los signos de nobleza, las mandas pías, las actitudes ante la muerte o, por supuesto, del mayorazgo.

De hecho, una de las principales preocupaciones de la nobleza, atendiendo a su condición hereditaria, fue la de preservar el patrimonio y la memoria e historia del propio linaje para las generaciones futuras, evitando la dispersión y fragmen-

tación de los medios adquiridos y heredados, protegiéndolos de todos aquellos peligros que podían dispersarlos y fragmentarlos. Uno de los sistemas sucesorios empleados al objeto de restringir esa posibilidad de división patrimonial fue el mayorazgo, instrumento socio jurídico que permitía al titular disponer de una renta, pero no de los bienes que la producían, los cuales pasaron a ser, por su calidad de vinculados, indivisibles, inalienables e imprescriptibles, salvo petición y concesión de la justicia real.

El primer mayorazgo que hemos logrado documentar en Valtierra fue el fundado en 1469 por mosén Martín de Peralta, proliferando las fundaciones a lo largo del siglo XVII como consecuencia del afán vinculatorio de aquellas familias de la localidad que tenían a su alcance el aporte inicial mínimo establecido por la ley. La mayoría de estos fundadores carecían de descendencia legítima, por lo que el vínculo se realizó para alguno de sus sobrinos, generalmente el primogénito de su hermano mayor. Especial atención merecen por su número las vinculaciones creadas por clérigos.

En el tercer apartado, enunciado “La arquitectura señorial, imagen de la magnificencia de un linaje: análisis tipológico y principales artífices”, exponemos un análisis completo de estas arquitecturas, examinando los materiales utilizados y el sistema constructivo empleado. Tras emplazarlas dentro de la trama urbana, hemos abordado el estudio de su espacio doméstico, basado fundamentalmente en la información localizada en los inventarios de bienes. Así, en la parte baja se localizaban los graneros y el corral, además de una cocina. El piso principal, situado en la primera planta, era ocupado por los señores, donde se localizaba la sala principal, amueblada y decorada con especial cuidado, ya que además era empleada como lugar de recepción de las visitas, en la que se lucían alfombras, colgaduras, tapices, pinturas religiosas o retratos de los miembros de la casa o de los monarcas de la casa de Austria, entre otras. En esta planta noble también se localizaba el gabinete o estudio, espacio para la intimidad, la intelectualidad y la masculinidad, al que acudían las visitas relacionadas con los negocios y las transacciones profesionales dirigidas por el cabeza de familia; así como la sala de estrado, el aposento femenino por excelencia dentro de la casa, tanto en su vertiente pública (de recepción) como privada (de estancia y descanso). Por su parte, el oratorio era el espacio idóneo para el retiro espiritual y la oración de los miembros de la casa, que disponía de todo el ajuar litúrgico textil y de orfebrería propio de un lugar de culto, engalanado con importantes piezas de arte de temática religiosa. De hecho, la decoración de esos interiores, el mobiliario, los cuadros, la biblioteca, en general el ajuar doméstico, era reflejo de la vida privada, familiar y social de sus habitantes, siendo testimonio de su condición económica y social, de sus gustos, formación intelectual, sentido estético o hábitos de consumo de los mismos. Por último, el segundo piso de la casa estaba destinado al personal de servicio doméstico y también a almacenamiento de alimentos.

Igualmente, esta tesis doctoral ha puesto de relieve los numerosos artífices que participaron en la construcción de estas casas principales, complementando la trayectoria profesional de aquellos que ya son conocidos, y poniendo nombre a los anónimos maestros locales que hasta la fecha han pasado desapercibidos

para la bibliografía, de los que, además, hemos intentado fijar su biografía. Por ejemplo, maestros de gran renombre como José Marzal Gil o arquitectos en el sentido más actual del término, formados en el seno de la academia, o con estrechas relaciones con ellas, como el aragonés Ignacio Asensio o el alfareño Fernando Martínez Corcín.

El último bloque, “Casas Principales de Mayorazgo”, contiene los estudios histórico artísticos individualizados de las casas principales de los nueve mayorazgos que hemos logrado documentar: el palacio de los Peralta, más conocido como palacio de los condes de Gómara, las casas principales de los Atondo, Lesaca, Martínez de Morentin, Rueda, Navarro, Aibar, de La Peña y de los Ríos. Éstos se hallan estructurados siguiendo un esquema organizado en dos apartados, iniciándose con la biografía de los miembros del linaje que las promovieron, que parte desde la llegada a Valtierra del primer miembro de la familia, prestando especial atención a la figura de los poseedores de los mayorazgos, que hemos completado con el correspondiente árbol genealógico; para, a continuación, situar estas arquitecturas en la trama urbana y reconstruir, en la medida de nuestras posibilidades, la evolución constructiva de las mismas, los artífices responsables de su fábrica, la financiación requerida para ello y los materiales y las técnicas constructivas empleadas.

El trabajo, que es ilustrado con trazas inéditas, planos y fotografías, algunas de ellas de los edificios que no han llegado hasta nuestros días, se cierra con el capítulo de las conclusiones, el apéndice documental compuesto por diez documentos que ejemplifican distintos aspectos representativos del tema de estudio, como testamentos, escrituras de compra de inmuebles o inventarios de bienes, y la recopilación de las fuentes y bibliografía consultada.

En definitiva, esta investigación ha estudiado y puesto en valor un patrimonio arquitectónico civil amenazado, unos edificios históricos de carácter residencial que en el caso de Valtierra han sido en su práctica totalidad eliminados. Desafortunadamente, de las nueve casas de mayorazgo estudiadas, tan sólo se han conservado, por un lado, dos de las torres del palacio de los Peralta, inmueble que fue demolido en 1970 y, por otro, la casa de los de La Peña, actual sede del ayuntamiento valtierrano, promovida por el teniente general Manuel de la Peña, marqués consorte de Bondad Real, inmortalizado por Goya en 1799. Por ello, este estudio pretende convertirse en una llamada de atención sobre el valor patrimonial de este tipo de edificios, especialmente de los que todavía siguen en pie, poniendo de manifiesto la importancia de proteger unos bienes culturales de singular relevancia en aras de su conservación para el disfrute de las generaciones futuras.

MARÍA ENFEDAQUE SANCHO

**ENCUENTROS CON EL DISPOSITIVO PICTÓRICO E INTERFERENCIAS
PLÁSTICAS EN EL CINE DE ALEKSANDR SOKUROV**

Enero de 2023 [Directora: Dra. Amparo Martínez Herranz
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal

Presidenta: *Dra. Concepción Lomba Serrano (Universidad de Zaragoza)*

Secretario: *Dr. Kepa Inazio Sojo Gil (Universidad del País Vasco)*

Vocal: *Dr. Gonzalo Moisés Paves Borges (Universidad de La Laguna)*

La presente tesis doctoral desarrolla el lugar que ocupa el dispositivo pictórico en la filmografía del cineasta Aleksandr Sokurov, y cómo sus cintas reflejan conexiones con las prácticas plásticas. La estructura del estudio recorre la filmografía del realizador ruso recalando, en cada uno de los capítulos, en la Historia del Arte y creando nexos de unión con diferentes filmes. Las razones de la elección de estas películas se debe fundamentalmente a la utilización, por parte de Sokurov, de un claro imaginario pictórico, que, desde una perspectiva formal y poética, está latente en la gran mayoría de sus trabajos desde sus inicios.

A medida que una se sumerge en el universo de Sokurov, es inevitable observar cómo las elecciones, conscientes o no, de obras y de artistas de los que se nutre el realizador, refuerzan, no sólo el encuentro estético con la imagen, sino toda la estructura de crítica y de reflexión sobre el ser humano. Así pues, el siguiente trabajo marca como objetivo principal ese análisis de las citas plásticas y pictóricas, además de la presencia de la Historia del Arte en la obra de Sokurov. Pero desde este objetivo nuclear se deslizan ramificaciones que ayudan a sustentar el cuerpo del trabajo, interconexiones que surgen —no de forma casual— y aportan los argumentos de reflexión e interpretación necesarios para la comprensión de un objeto de estudio que se encuentra ubicado dentro del contexto cultural de nuestro tiempo. Se han tomado las obras plásticas seleccionadas y se han centrado, primeramente, en lo puramente formal. Se han creado bifurcaciones y caminos que llevan a otras lecturas y que aportan el entramado necesario para descifrar la unión de la creación fílmica con el aparato pictórico-plástico en su cine. Estas lecturas se han construido desde aspectos teóricos dentro de la Historia del Arte, sobre todo por sus querencias con artistas como el Bosco, Rembrandt o Friedrich, pero también desde las conexiones entre Aleksandr Sokurov y artistas de la última mitad del siglo XX, hasta llegar a lenguajes estéticos más cercanos a la actualidad. Como consecuencia de esos acercamientos se ha podido evidenciar, no solamente la cercanía del director con técnicas más artesanales, en trabajos que casi podrían ser la compilación de un cuaderno de bocetos, y de trabajos muy personales desde el punto de vista estético, situándole en el orbe del *film de arte*. Sino que, además, Sokurov es permeable a los conflictos bélicos y sociales internacionales, sobre todo aquellos que se suceden en lo que, desde el punto

de vista geopolítico, se ha denominado Eurasia. Como artista, absorbe a lo largo de sus trabajos conceptos como el poder, la guerra, la situación de su patria en el pasado y también en la actualidad.

La metodología utilizada es un claro reflejo de los objetivos planteados, que se expanden de forma rizomática, solapándose uno sobre el otro. El análisis se apoya en el concepto de iconología que desarrolló Panofsky e inició Aby Warburg, mayormente en su obra inacabada *Atlas Mnemosyne* (1924). La iconología de Warburg ofrece una vía ideal para analizar y comprender la obra de Sokurov en un contexto que combina la historia rusa y europea y la tradición pictórica occidental. La finalidad del *Atlas Mnemosyne* era la de explicar a través de un amplio repertorio de imágenes el proceso histórico de la creación artística. La iconología clásica se centra en un primer momento, en fijar la atención en la obra de arte y en los descubrimientos desde los textos a los que se remite. Entendemos, por lo tanto, que el proceso analítico puede resultar eficaz y operativo a la inversa, comprendiendo la imagen en movimiento, el texto fílmico, como punto de partida. Para luego, buscar imágenes dentro del dispositivo pictórico que complementen y ayuden a ofrecer una mirada poliédrica de la obra de Sokurov.

Para dar sentido y un corpus académico correcto se ha desarrollado un estado de la cuestión desde las investigaciones previas sobre las relaciones entre dispositivos “imaginables”, textos que narran las relaciones entre el lenguaje cinematográfico y el medio pictórico. Como los trabajos de Jean Mitry, André Bazin, Rudolf Arnheim, Antonio Costa, Sergei Eisenstein, Jacques Aumont o Pascal Bonitzer. Para terminar con aportaciones, estudios y monografías que operan desde la obra cinematográfica de Sokurov, estudios de François Albera, Jeremi Szanawski o de su compatriota Lyuvov Arkus, una de las primeras estudiosas de la obra del cineasta siberiano. Siguiendo en esa línea de investigación entre dispositivos, se ha construido un marco teórico que describe las concomitancias generales entre el cine y la pintura desde los inicios del cinematógrafo, hasta las citas y prácticas plásticas que surgen de forma recurrente en la obra de Sokurov, refiriéndonos sobre todo a la búsqueda de lo plano, las querencias con un arte de la superficie, y la negación de la profundidad.

El cuerpo de la tesis doctoral se atomiza en capítulos convertidos en “círculos”. El primero de ellos relata los inicios de Sokurov, resaltando las cintas que más se ajustan al objetivo de la investigación y ofreciendo rasgos de su biografía y de las influencias pictóricas, pero también literarias y cinematográficas del realizador.

El segundo círculo versa sobre las conexiones entre el relato pictórico y el relato cinematográfico partiendo de una de sus primeras obras, *Sonata dlya Gitlera* (1979-89) (*Sonata para Hitler*, 1979-89), para poder exponer toda su obra retratística documental basada en el concepto de elegía. Estos documentales-retratos conectarán con *Moloch* (1999) primer largometraje de su tetralogía del poder y completada por *Telets (Taurus)*, *Solneit (El sol)*, *2004*) y *Faust (Fausto)*, *2011*). Las cuatro obras tratan la decadencia del poder desde la perspectiva de los últimos momentos, retratos cinemáticos de cuatro adictos al poder. En este círculo, se configura una triada entre Velázquez-Bacon-Sokurov desde aspectos referenciales pasando de uno a otro, apoyada en los textos de Ortega y Gasset y

sus investigaciones sobre Velázquez, y en las aportaciones de Gilles Deleuze sobre la obra de Francis Bacon.

El tercer círculo se centra en la última cinta de la Tetralogía, elemento bisagra entre los dos capítulos. En él se analiza la relación entre Rembrandt, El Bosco y Brueghel el Viejo con *Faust* (*Fausto*, 2011) ganadora en el festival de Venecia. Desde el trabajo por parte del director de la luz y el color centrado en Rembrandt, para pasar a mostrar una reflexión sobre cómo se traducen las relaciones de la película con los diferentes cuadros y las categorías estéticas, de lo grotesco, sublime y siniestro que se encuentran en los planos de la cinta referenciando a Brueghel y al Bosco. En una primera introducción se plantea el alejamiento estético del siglo XIX en el que está inscrito el texto de Goethe para acercarnos más a un texto estético anterior al XIX, que nos llevará a colocar a Fausto dentro del orbe de lo “interhistórico”.

El cuarto círculo, el más extenso de todos los capítulos reúne dos de las cintas más importantes de Sokurov y plantea la impronta romántica en la obra de Sokurov. Para ello se ha centralizado, en una primera parte, el análisis sobre la cinta *Mat' y syn* (*Madre e hijo*, 1997) y en una segunda parte, las incidencias románticas en *Skorbnoye beschuvstviye* (*Dolorosa Indiferencia*, 1987). La primera parte es una apuesta comparativa entre los planos y secuencias de la película, con la obra de pintores románticos, prestando atención en C. D. Friedrich y J. M. W. Turner. Se describe, cómo para Sokurov las teorías pictóricas de estos artistas están representadas en la organización de los planos de la película y en la utilización del color. La segunda parte del capítulo se engarza de forma natural con la anterior, ya que sigue entrelazando las afinidades románticas de Aleksandr Sokurov en su imaginario. En esta ocasión, la obra nuclear es *Skorbnoye beschuvstviye* (*Dolorosa Indiferencia*, 1987), en ella señalamos las influencias de ésta con pintores románticos franceses, señalando los cruces con Eugène Delacroix. Apuntando relaciones entre biografías, con la literatura romántica y con los aspectos orientalistas que se localizan en su obra, pero también conectando con el concepto de Bauman sobre las sociedades líquidas, en un encuentro de este concepto con otras de sus películas y con el *glásnost* soviético.

El quinto círculo, liga *Dni zatmenja* (*Días de eclipse*, 1988) con la abstracción informalista italiana del siglo XX, en concreto con Lucio Fontana. Además, se elabora un nexo con otros artistas más cercanos a otras manifestaciones más espaciales y performativas como Beuys o Boltanski, que, si bien se escapan de la pintura, se nutren con todas las consecuencias de la gramática del lenguaje plástico, trabajando la composición desde los elementos básicos, luz, color y forma. A la vez que ayudan a acentuar la vertiente política en la obra del realizador ruso. Este es un círculo que se adentra en unos parámetros más contemporáneos, a la vez que nos acerca a la última parte de la investigación.

En el sexto círculo se desarrolla el diálogo entre el espacio museo y la filmografía de Aleksandr Sokurov. Poniendo el foco en varios de sus trabajos, entre los que podemos encontrar obras de ficción y documentales de creación que han sido producidos o co-producidos por instituciones museísticas, y que dan pie a la revisión de la relación con la experiencia estética como base de la filmografía

del realizador ruso. Haciendo hincapié en los filmes *Elegiya dorogi* (*Elegía de un viaje*, 2001); *Robert. Schastlivaya zhizn* (*Robert. Una vida afortunada*, 1996); *Russkiy kovcheg* (*El arca rusa*, 2002) y *Francofonía, le Louvre sous l'Occupation* (*Francofonía*, 2015). Las dos primeras guardan un tono más documental y personal, y las dos últimas indagan de forma más clara y directa sobre la pintura y su espacio expositivo. Extrayendo de ellas la importancia que tiene el espacio expositivo en la obra de Sokurov, como medio de expresión y como creación de nuevos espacios dentro de su cine. La investigación termina a modo de epílogo con el séptimo círculo, concluyendo el recorrido en el otro extremo, es decir la acogida por parte del museo de las películas de Sokurov. En este espacio tienen cabida sus Series Militares, sobre todo *Dukhovnye golosa* (*Voces espirituales*, 1995), al ser una de las películas del cineasta que en más ocasiones ha sido mostrado en espacios museísticos. Se desliza así, el aspecto ontológico de su obra y como ha generado un apasionante caldo de cultivo, captado por el espacio museo.

Cerramos un arco que pasa de las querencias artísticas del cineasta desde el siglo XVI para pasar al siglo XXI, afirmando que, aun siendo Sokurov tachado de cineasta reaccionario en sus teorías y declaraciones, por lo que a gustos artísticos se refiere, paradójicamente, es en la esfera más experimental del arte y en las formas de imagen en movimiento más cercana al videoarte donde Sokurov encuentra un espacio clave.

Aleksandr Sokurov se encuentra en un punto de inflexión en el cine contemporáneo que tira la puerta de un cine agotado por la narrativa para encontrarse con la verdad de todos los tiempos, aquella que es inherente a la poética de la imagen y que la Historia del Arte vela como un sagrario. Se reafirma esta tesis, no solamente acercando y analizando los aspectos que envuelve y constituye el lenguaje poético de su cine, sino también señalándolos como la apuesta estética que ha llevado a su cine a formar parte de los espacios de numerosos museos de arte contemporáneo. Sokurov retuerce los elementos a su antojo para convertirlos en una estructura de contemplación por medio de la reflexión y el pensamiento. La planitud, lo anamórfico, los vahos, la superposición de sonidos cambian de sentido y de significado en cada uno de los filmes. Creando, como artista que es, un lenguaje visual propio que utiliza como código y que va surgiendo y reinventándose a lo largo de los planos y por extensión, a lo largo de toda su obra.

