

JOSÉ MARÍA ALAGÓN LASTE

**PUEBLOS DE COLONIZACIÓN EN LA CUENCA DEL EBRO:
URBANISMO, ARQUITECTURA Y ARTE**

Junio de 2017 [Directora: Dra. Mónica Vázquez Astorga
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal

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

Secretaria: *Dra. María Inmaculada Cerrillo Rubio
(Escuela Superior de Diseño de la Rioja)*

Vocal: *Dra. María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura)*

La tesis doctoral que a continuación reseñamos, realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, aborda el análisis urbanístico, arquitectónico y artístico de los pueblos programados por el Instituto Nacional de Colonización (INC) en la Cuenca del Ebro (1939-1971) y su valoración dentro del contexto de proyección de nuevos núcleos poblacionales por este organismo en nuestra geografía. Esta zona fue, junto con la andaluza y la extremeña, una de las áreas de experimentación del INC de mayor importancia en materia de urbanismo, arquitectura y artes plásticas. Su conocimiento, que no había sido objeto de estudio de modo conjunto hasta el momento, nos permite determinar las características en común y los elementos que los singularizan respecto a los demás pueblos de colonización de nuestro territorio. Es, asimismo, una actuación caracterizada por su marcada entidad y por la calidad de sus creaciones.

Este estudio comprende dos volúmenes: el primero, que contiene la introducción, el preámbulo y los capítulos primero, segundo, tercero y cuarto; y el segundo, que engloba los capítulos quinto y sexto, las conclusiones y la bibliografía. De este modo, en el volumen primero se analizan, en primer lugar, los antecedentes de la política de colonización desarrollada por el Instituto Nacional de Colonización; en segundo lugar, su política, funcionamiento y actividad; en tercer lugar, la planificación territorial del Instituto en los pueblos de la cuenca del Ebro; y, en cuarto lugar, los planes urbanísticos de los nuevos núcleos de esta zona. Por su parte, en el volumen segundo se abordan, primero, los planteamientos y programas arquitectónicos de las poblaciones de la cuenca del Ebro; y luego, el arte religioso realizado para las iglesias de los pueblos de colonización de la zona objeto de análisis. Este estudio se cierra con un apartado de Conclusiones, y finalmente se recoge la Bibliografía, organizada siguiendo los capítulos establecidos.

Para llevar a cabo el estudio histórico-artístico de los pueblos de colonización hemos considerado necesario atender no sólo al territorio, al urbanismo y a la arquitectura, sino también a las demás manifestaciones artísticas presentes en sus edificios (especialmente, en sus templos). De este modo, entendemos que

la arquitectura y las artes plásticas forman un conjunto unitario, que constituye un buen ejemplo de los conceptos y de las premisas estéticas que se van a desarrollar en los nuevos pueblos levantados por el INC. El resultado de esta tarea colonizadora nos ha legado un patrimonio que no siempre ha sido reconocido en su justa medida, debido, entre otras cuestiones, a sus connotaciones políticas, dado que fueron núcleos creados durante la dictadura franquista.

De manera que nuestra tesis doctoral, centrada en el estudio de los núcleos de la cuenca del Ebro, se ha basado en las razones que a continuación enumeramos. En primer lugar, hay que decir que la delimitación geográfica se ha realizado en función de la propia circunscripción del INC, esto es, de la cuenca del Ebro, siguiendo por tanto los criterios definidos anteriormente por las Confederaciones Hidrográficas y después por el propio Instituto. Este hecho nos ha permitido conocer los pueblos de una manera global, dado que fueron diseñados por los profesionales de la Delegación del Ebro, con sede en Zaragoza. En materia de urbanismo, arquitectura y artes plásticas, el arquitecto que estuvo a su cargo fue el zaragozano José Borobio Ojeda (1907-1984). Su trabajo es esencial en todos estos núcleos, y esta circunstancia refuerza de nuevo la necesidad de acometer su análisis de forma conjunta, sin segregar el estudio atendiendo a las distintas zonas regables que componen esta cuenca hidráulica, que nos proporcionaría una visión sesgada de esta actividad.

En segundo lugar, el marco temporal concretado comienza en 1939, fecha de creación del Instituto Nacional de Colonización (INC), y finaliza en 1971, momento en que se convirtió en Instituto Nacional de Reforma y Desarrollo Agrario (IRYDA). Con ello, se ha abarcado todo el período de actuación del Instituto en la cuenca del Ebro, que se corresponde al momento en el que se realizaron la casi totalidad de las obras urbanísticas, arquitectónicas y artísticas en estos núcleos. No obstante, cuando ha sido preciso aludir a alguna cuestión que nos ayudase a comprender los aspectos tratados en el tema objeto de estudio, hemos recurrido a períodos anteriores y posteriores para concretar los antecedentes y sus influencias posteriores. Este hecho nos ha posibilitado obtener una visión de conjunto y abordar en profundidad el tema.

De este modo, hemos iniciado esta tesis doctoral con una breve presentación de los antecedentes de la política de colonización acometidos en nuestro país previamente, haciendo especial hincapié en el concepto y la definición de “colonización”. Seguidamente, hemos analizado la política de colonización llevada a cabo desde el siglo XI hasta 1936; y, después, del estado en que se encontraban las labores realizadas a este respecto en la cuenca del Ebro (fundamentalmente, en lo referente a las obras hidráulicas, que eran las que se habían comenzado). Así, hemos podido constatar la aportación real del INC en esta zona, y cómo los trabajos anteriores condicionaron su cometido.

También nos ha parecido importante definir la política, el funcionamiento y la actividad del Instituto Nacional de Colonización. Para abordar su estudio, nos hemos ocupado del análisis de la política de colonización y de sus organismos; de las distintas sedes del INC (en especial, de los Servicios centrales y de las de la cuenca del Ebro); y del Servicio de Arquitectura. Este análisis ha hecho

posible sistematizar los instrumentos con los que trabajó el Instituto durante su trayectoria, y conocer las sedes desde las que desarrolló estas funciones.

Igualmente, hemos considerado que no era posible analizar los planteamientos urbanísticos, arquitectónicos y artísticos de los pueblos sin estudiar previamente su planeamiento sobre el terreno, dado que los estudios relativos a esta cuestión fueron los que configuraron la cantidad de nuevas poblaciones a crear, su situación y su composición. Todo ello concebido desde un análisis multidisciplinar en el que se desarrolla la Historia del Arte, que, en este estudio, no podemos separar del ámbito en que surgieron los nuevos pueblos, esto es, de las políticas agraria y de regadíos. En consecuencia, hemos abordado seguidamente la actuación acometida por la Delegación Regional del Ebro en materia de planificación territorial, considerando el planteamiento de los pueblos por el INC, y la disposición en el territorio de los nuevos núcleos de la cuenca del Ebro, atendiendo a las distintas zonas regables que la conforman.

Posteriormente, hemos desarrollado los trazados urbanísticos de los núcleos de colonización de la cuenca del Ebro, estudiando primeramente el planeamiento urbano en su contexto histórico y su marco legislativo; después, la actividad del Instituto en el diseño urbanístico de los pueblos, para abordar a continuación los planes de ordenación y el desarrollo urbanístico de las poblaciones creadas en la cuenca del Ebro, organizadas en primer lugar por áreas regables y atendiendo a un criterio cronológico.

Después hemos estudiado los planteamientos y programas arquitectónicos, atendiendo al plan de edificación de los nuevos pueblos, y analizando, a continuación, las distintas tipologías arquitectónicas que los componen, siguiendo un criterio cronológico. Este programa, que atiende a las necesidades de la vida cotidiana de los pobladores de los núcleos de colonización, abarca la arquitectura doméstica (viviendas de colonos, de obreros agrícolas, de empleados, de maestros, de médicos, de peritos agrícolas y de artesanos y comerciantes); la arquitectura civil pública (ayuntamientos, edificios sociales, edificios escolares, Hogares rurales de la Sección Femenina y del Frente de Juventudes e instalaciones deportivas); la arquitectura religiosa (iglesias y sus dependencias parroquiales y ermitas); la arquitectura proyectada para el desarrollo de actividades agrícolas, productivas e industriales (Hermandades Sindicales y casas-almacén sindicales, centros cooperativos, edificios destinados al almacenamiento y secado de granos y cereal, inmuebles para la cría y reproducción del ganado, mataderos e instalaciones para transporte de productos agrícolas y de pasajeros); la arquitectura militar (casas-cuartel de la Guardia Civil); la arquitectura del agua (fuentes, abrevaderos y lavaderos); y la arquitectura funeraria (los cementerios y sus edificaciones).

Por último, nos hemos centrado en el arte religioso en los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro, abordando primero el contexto en el que se desarrolló, su normativa y su concepción artística y, después, los artistas y las obras que éstos crearon para las iglesias de estas poblaciones, analizando las distintas manifestaciones artísticas que se manifiestan en sus templos.

Esta tesis doctoral se cierra con un apartado de Conclusiones. Con todo ello, hemos pretendido definir, desarrollar y analizar el panorama sobre la actuación

del INC en la cuenca del Ebro, contribuyendo al mismo tiempo al estudio conjunto del urbanismo, de la arquitectura y de las artes plásticas contemporáneas de los pueblos de colonización de esta zona.

Asimismo, queremos subrayar que con este trabajo hemos perseguido concretar la labor del Instituto Nacional de Colonización en los pueblos de la cuenca del Ebro, y considerar la verdadera aportación de la Delegación del Ebro a la actividad conjunta de este organismo, que no había sido valorada en cuenta en su justa medida en los estudios generales relativos a los pueblos de colonización de nuestra geografía.

Con el estudio de estos núcleos hemos pretendido poner en valor los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro, reconociendo su importante y relevancia en el conjunto de los núcleos creados por el INC en nuestro país, tanto en sus aspectos urbanísticos y arquitectónicos como en los artísticos. A este respecto, debemos destacar que en este territorio se programaron pueblos en todas sus etapas, desde los primeros, como Gimenezells, Ontinar del Salz, Suchs y El Temple, pasando por los años cincuenta, hasta llegar a los últimos, que, en nuestro caso, están representados por el núcleo de Vencillón.

La ausencia de este estudio ha impedido que este conjunto de pueblos diseñados en la cuenca del Ebro haya sido tenido en cuenta, en muchas ocasiones, al aludir a la obra del Instituto Nacional de Colonización, por eso entendimos que era preciso acometerlo. Asimismo, el análisis en profundidad de los fondos documentales nos reveló que nuestro planteamiento suponía una amplia labor, por la gran cantidad de material conservado, por su amplitud temporal y por su variedad; siendo, a su vez, un análisis necesario.

De este modo, hemos podido concluir que su estudio ha determinado un panorama general de la acción del INC en esta zona, y que se trata de una de las actuaciones de mayor interés dentro del panorama nacional, tanto por la calidad como por la cantidad de realizaciones.

Estos nuevos núcleos, que hoy forman parte de nuestra geografía, conforman un conjunto de notable valor patrimonial. Su urbanismo, su arquitectura y su arte son hoy el testimonio vivo de una labor cuyo desarrollo fue posible gracias a la acción de los propios colonos, que fueron los encargados de dotar de vida a los ideales urbanísticos y arquitectónicos propagados por el régimen franquista en el medio rural.

Hoy son pueblos valorados con orgullo por sus moradores, prestando especial atención al trabajo de los primeros colonos; es decir, de aquellos hombres y mujeres que dejaron atrás sus vidas para forjar una nueva, y que con su esfuerzo dotaron de vida a esta obra del Estado.

Esta tesis doctoral ha supuesto, en definitiva, una aportación necesaria para la puesta en valor de manera global de los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro.

IRENE RUIZ BAZÁN

**DAROCA, HISTORIA, ARQUITECTURA Y RESTAURACIÓN.
LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO MONUMENTAL DE 1939 A 2012.**

Junio de 2017 [Directora: Dra. Ascensión Hernández Martínez
(Universidad de Zaragoza), Tutor internacional: Dra. Chiara Lucia Maria
Occelli, (Politécnico de Turín)]
Doctorado con Mención Internacional

Miembros del tribunal:

Presidente: *Dra. María Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo)*
Secretaria: *Dra. Pilar Biel Ibáñez (Universidad de Zaragoza)*
Vocal: *Dra. Simona Maria Carmela Salvo (Universidad de Roma La Sapienza)*

Esta tesis doctoral se ha desarrollado en el ámbito del proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i titulado *Los Arquitectos Restauradores en la España del Franquismo. De la continuidad de la Ley de 1933 a la recepción de la teoría europea*, ref. HAR2015-68109-P, financiado por el Ministerio Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) de la Comisión Europea, cuyo objetivo es la investigación de los procesos de restauración y reconstrucción desarrollados en España durante el franquismo, y que continúa los titulados *Restauración y reconstrucción monumental en España (1938-1958)*, *Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas*, ref. HUM2007-62699, y *Restauración monumental y desarrollismo en España 1959-1975*, ref. HAR2011-23918, financiados por el Fondo FEDER y los ministerios de Ciencia e Innovación, y de Economía y Competitividad respectivamente.

El objetivo fundamental es analizar las restauraciones realizadas en la localidad de Daroca (Zaragoza) en el periodo comprendido entre 1939 y 2012, dividiéndose a su vez en dos etapas de estudio: la Dictadura Franquista y la Democracia. Esta división obedece a la diferente estructuración de los organismos ocupados de la tutela del Patrimonio, que estuvieron centralizados en la Dirección General de Bellas Artes (en lo correspondiente a edificios declarados como Monumento Nacional) y en la Dirección General de Arquitectura (ordenación de Conjuntos Históricos) hasta 1985 y que después transferirían sus competencias a las Comunidades Autónomas.

Con ello, desde el caso particular, analizando exhaustivamente todas las intervenciones realizadas, se pretende aportar nuevos datos sobre la labor realizada por los diferentes entes que se han ocupado de la tutela del Patrimonio en la localidad de Daroca, contribuir a completar una parte importante de la historia de la restauración monumental en España y perfilar de manera precisa la responsabilidad de los diferentes profesionales que se han ocupado de la conservación del patrimonio a lo largo de estas décadas, además de revelar datos fiables y contrastados sobre los monumentos restaurados que permitan establecer una correcta crítica de autenticidad de los mismos. Asimismo esta investigación

proporciona una relevante información sobre los materiales y técnicas constructivas empleados en las mismas que servirán sin duda como referencia para futuras intervenciones en estos monumentos.

Las principales fuentes documentales utilizadas para su realización han sido los proyectos de restauración conservados en diferentes archivos nacionales, autonómicos provinciales y locales, las noticias de prensa de la época que nos han ayudado a analizar la recepción de estas intervenciones en su momento y las fotografías conservadas en archivos históricos, especialmente las del archivo de la empresa constructora Tricas. Se han realizado además una serie de entrevistas a los arquitectos que han intervenido en Daroca a lo largo de todo el periodo estudiado.

Por otro lado, para entender mejor la asimilación de las teorías europeas sobre restauración monumental y las diferentes posiciones encontradas en los diversos profesionales se ha completado la investigación con un estudio comparativo realizado en el Politécnico de Turín (Italia) sobre la enseñanza de la disciplina de la restauración monumental en España e Italia, que se remonta a la escisión de la enseñanza de arquitectura de las Academias de Bellas Artes hasta nuestros días, que ayuda a comprender la diferente asimilación e importancia de la misma en el panorama didáctico de la arquitectura de ambos países.

La tesis doctoral se ha estructurado de la siguiente forma:

- Objetivos, metodología y estado de la cuestión.
- Historia de Daroca
- La conservación del patrimonio monumental español del franquismo a la actualidad
- La conservación del patrimonio monumental en Aragón del franquismo a la actualidad
- Intervenciones (1939-2012)
- L'insegnamento del Restauro in Spagna e Italia
- Conclusiones y bibliografía

Anexos:

- Perfil profesional de los arquitectos que han intervenido en Daroca
- Entrevistas
- Catálogo con 42 fichas sobre los diferentes proyectos de restauración

Respecto a los contenidos expuestos en la tesis, es preciso tomar como punto de partida que en Daroca, que no se había significado particularmente durante la guerra civil, se comenzará a intervenir exhaustivamente en materia de restauración monumental desde el nombramiento como ministro de Mariano Navarro Rubio, oriundo de la localidad, en 1957. En la localidad existía un rico patrimonio de origen medieval que evocaba las victorias cristianas sobre las tropas musulmanas, la Reconquista, periodo históricamente favorecido en Aragón durante el régimen incrementado por la relectura que en aquel periodo se hizo sobre la figura Fernando el Católico. Esta circunstancia fue enfatizada durante los años sesenta por el interés en hacer de esta localidad

un centro religioso eucarístico así como potenciar sus posibilidades turísticas como vía de desarrollo económico, tras las cuales estaba la figura del ministro Mariano Navarro Rubio.

Como hemos visto en los diferentes casos analizados, todas las noticias publicadas respecto a las restauraciones realizadas en Daroca hablan siempre de la imagen románica de la ciudad, si bien en realidad su mayor florecimiento artístico coincide con el nacimiento del mudéjar, circunstancia que desde el artículo publicado por Torres Balbás en 1957 “La arquitectura mudéjar en Aragón. Las iglesias de Daroca”, parece haber sido olvidada durante este periodo. Sin duda, contribuyó a ello la desaparición de las iglesias de Santiago y San Andrés, con sus respectivas torres, (recordemos que según Torres Balbás la torre de la iglesia de Santiago era tal vez la más antigua de las mudéjares en Aragón), pero también por la desaparición de la torre de la iglesia de San Miguel, debido al abandono, y por la demolición premeditada de la torre de San Juan, que podía haber sido recuperada cuando el arquitecto jefe de la III Zona, Manuel Lorente Junquera, empezó a intervenir en el templo, quedando solamente la torre de la iglesia de Santo Domingo como testimonio de la relevancia de Daroca en el desarrollo del primer mudéjar. Este arquitecto será el encargado de realizar la mayor parte de las intervenciones en la ciudad durante el periodo franquista.

Peor parado saldrá todavía después de las intervenciones de este arquitecto el periodo barroco en Daroca, sistemáticamente eliminado de las iglesias de San Juan y San Miguel (llegando incluso Lorente Junquera a proponer estudios sobre las pinturas situadas en el recinto de San Cristóbal, para ver si era viable eliminarlas y encontrar otras de factura medieval debajo). Este profesional no ahorró calificativos peyorativos para este estilo, al que además de describir como “chabacano”, “del peor gusto”, “mediocre”, etc., acusó de haber sido realizado con poca pericia técnica, como muestra, el arquitecto excusa toda su intervención en San Miguel, especialmente en lo que se refiere a la eliminación de los cuerpos añadidos y de la cúpula, a su mala ejecución, circunstancia que lo había llevado al estado de ruina.

Con el mismo criterio de búsqueda de la fase original del monumento, intervinieron los arquitectos provinciales Teodoro Ríos y Antonio Chóliz en la Colegiata de Santa María de los Corporales. Se eliminaron cuerpos añadidos, revestimientos y se puso en práctica una solución de cubierta contemporánea sobre unos muros históricos, con las perniciosas consecuencias para la estabilidad del monumento que ya hemos reflejado. La restauración de la Colegiata resultaba clave para las aspiraciones de convertir a la localidad en un centro de peregrinaje eucarístico, y de la importancia de este empeño dan buena cuenta las visitas que durante los días del Corpus Christi realizaban diversas autoridades locales e incluso nacionales, pues incluso el ministro Fraga sería uno de los ilustres participantes en las celebraciones de la festividad religiosa.

Idénticos criterios de intervención mimética, con la puesta en práctica de grandes reconstrucciones de elementos faltantes, fueron seguidos en las obras conducidas por el arquitecto de la Dirección General de Arquitectura, Víctor Caballero Ungría y por el sucesor de Manuel Lorente Junquera en la Dirección

General de Bellas artes, Rafael Mérida Poch, que evidenciarán criterios de intervención miméticos y fuertes reconstrucciones en el recinto murario de la ciudad.

La etapa franquista se cierra, pues, con la clara intención de transformar Daroca en una ciudad románica a través de la eliminación y negación de las fases constructivas posteriores en los diversos monumentos restaurados y la adición de otras nuevas en estilo original.

El verdadero salto temporal en lo referente a criterios de intervención lo protagonizarán los arquitectos Luis Burillo Lafarga y Jaime Lorenzo en 1981. Todavía bajo la Dirección General de Bellas Artes, pero ya bajo una nueva dirección, realizarán en Daroca una de las obras claves de la denominada *restauración por analogía* realizando una recuperación volumétrica del templo mediante un nuevo sistema de cubiertas y la realización del muro de cierre faltante utilizando el lenguaje de la arquitectura contemporánea. Así, esta etapa se abre con una intervención polémica por su resultado, poco aceptado todavía en la localidad, que sin embargo fue muy celebrada en el medio profesional que veía este tipo de intervenciones como un claro signo de superación de la etapa anterior.

Esta marcada tendencia contemporánea no será seguida en las restauraciones que la sucederán en los años 80 y 90 tanto en las murallas como en el conjunto de los Escolapios, que representarán lo que podríamos definir casi como una ‘tercera vía’ en la restauración, consecuencia de un mayor conocimiento científico de las bases teóricas y técnicas de la misma, e incluso la utilización de un lenguaje contemporáneo para resolver las partes añadidas a los edificios, pero que sin embargo no termina de desprenderse del gusto por reconstruir y evocar el pasado sin atreverse a declarar manifiestamente su condición de añadido.

Javier Ibargüen y Fernando Aguerri, realizarán una de las más importantes restauraciones llevadas a cabo en el periodo democrático y, a nuestro juicio, una de las más conseguidas en lo que se refiere a su resultado y a la metodología empleada tanto en la redacción del proyecto como en su documentación final. Se trata de la restauración realizada en la Colegiata en los 1987-1997. En este edificio los arquitectos consiguen finalmente asumir y entender la restauración anterior y actuar a partir de ella, en un proyecto de marcado carácter técnico. La mayor parte de las decisiones tomadas en este largo proceso estaban destinadas a frenar la acuciante ruina estructural del edificio, pero allí donde los arquitectos tienen que proponer nuevas soluciones, como el cierre del testero de cubierta o la realización del acceso a las pinturas góticas, se dan respuestas desde un diseño actual en aquel momento, que en general se integra correctamente con la preexistencia sin renunciar a su carácter de fase añadida.

Igualmente meritoria y reseñable es la actuación de José María Sanz Zaragoza en las murallas, si bien debemos distinguir que de una parte el arquitecto conduce las restauraciones realizadas por la Escuela Taller y de otra realiza un verdadero proyecto de intervención en los restos del castillo en el año 2011 en la zona del castillo, donde a una concienzuda consolidación de los elementos constructivos buscando la máxima compatibilidad de materiales, se unen unas soluciones contemporáneas de latón envejecido claramente perceptibles pero

que no entorpecen ni entran en conflicto con los restos conservado en lo que constituye una discreta y efectiva intervención.

Capítulo aparte merece la intervención del arquitecto Sergio Sebastián en el espacio arqueológico. De un lado es evidente que el planteamiento de este proyecto era mucho más libre que los analizados anteriormente, puesto que la preexistencia en este caso eran unos restos arqueológicos, ya sin condición de arquitectura, en torno a los cuales el arquitecto organiza los nuevos usos y espacios. Sin embargo, el arquitecto juega, ya no con los restos arqueológicos, sino con toda la trama urbana de la ciudad, generando un nuevo espacio público en la cubierta del mismo y consiguiendo, mediante sus juegos de luces y transparencias, atraer la curiosidad hacia su contenido. Aquí ya no podemos hablar de criterios de intervención solamente, puesto que además de la conservación y puesta en valor de los restos encontrados, recibimos una magistral lección de arquitectura contemporánea, enfocada desde la convivencia con la preexistencia.

Las últimas intervenciones analizadas nos hablan no sólo de la plena asunción de los criterios de intervención internacionales en el ámbito de la restauración monumental, sino de la recuperación de un papel decisivo de la arquitectura española en el estudio de la relación de la misma con el patrimonio construido.

JAVIER BOROBIO SANCHIZ

**LOS MONUMENTOS DECLARADOS BIEN DE INTERÉS CULTURAL EN
ARAGÓN (1875-2017): REFLEXIÓN SOBRE LOS MOTIVOS
QUE LLEVARON A SU DECLARACIÓN**

Marzo de 2017 [Directoras: Dra. María Isabel Álvaro Zamora y Dra. Ascensión Hernández Martínez (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal

Presidente: *Dr. Javier Rivera Blanco (Universidad de Alcalá de Henares)*

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

Vocal: *Dr. José Castillo Ruiz (Universidad de Granada)*

El tema que aborda esta tesis doctoral fue elegido por tres razones fundamentales: la primera, el interés personal, que parte de nuestros estudios en Arquitectura, Historia y Restauración realizados en varias universidades, tanto españolas como extranjeras; la segunda, el interés profesional, que se explica por nuestra condición de arquitecto inmerso diariamente en numerosos proyectos y obras concernientes al patrimonio cultural; y la tercera, por el hecho de observar la carencia que había de un estudio profundo y exhaustivo que recopilara los motivos y nos explicara las razones de por qué tenemos hoy en Aragón los monumentos declarados bien de interés cultural que tenemos.

El objetivo principal de esta tesis doctoral ha sido investigar y conocer los motivos por los que fueron declarados cada uno de los edificios que a día de hoy forman el conjunto de los bienes de interés cultural con la categoría de monumento, y cuya incoación se realizó de forma expresa, es decir sin formar parte de declaraciones realizadas de forma genérica o masiva, como por ejemplo, la de los castillos o fortalezas.

Para alcanzar este objetivo principal se han perseguido una serie de objetivos secundarios, aunque imprescindibles: a) revisar todas las declaraciones de monumentos realizadas en Aragón desde 1875, año en que tuvo lugar la primera, hasta el 1 de marzo de 2017, fecha de depósito de este trabajo de investigación; b) extraer los informes preceptivos emitidos por los organismos consultivos sobre cada uno de los edificios, legitimados en la tramitación de los expedientes de declaración; c) analizar los criterios esgrimidos por los informantes a partir de la documentación recogida en los expedientes de declaración; d) clasificar y sistematizar dichos criterios, así como las razones expuestas en las declaraciones mediante la elaboración de un prontuario de conceptos; e) elaborar una ficha resumen de cada uno de los edificios declarados; y f) aportar toda esta documentación para investigaciones futuras.

En suma, reconstruir un proceso histórico (la tutela del patrimonio aragonés a través de la declaración de los bienes de interés cultural) que completa la historia del patrimonio cultural de Aragón, y que está dentro de una importante línea de investigación (la de los estudios sobre patrimonio cultural) desarrollada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza desde hace ya décadas.

Para poder alcanzar los objetivos de estudio expresados se siguió la siguiente metodología de trabajo: 1) recopilación bibliográfica; habiendo reunido dos tipos de bibliografía, una específica sobre nuestro tema de investigación, y otra, relacionada con cada uno de los monumentos, y que aportamos en las fichas correspondientes, denominada bibliografía básica; 2) consulta de las fuentes archivísticas y de hemerotecas, lo que nos llevó a visitar en Alcalá de Henares, el Archivo General de la Administración; en Madrid, el Archivo Central de la Secretaría de Estado de Cultura, el Archivo de la Real Academia de la Historia y el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; y en Zaragoza, el Archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, el Archivo de la Dirección General de Cultura y Patrimonio del Gobierno de Aragón, y el Archivo del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. Además de esas visitas, mantuvimos conversaciones y cruzamos correos, con el Centro Documental de la Memoria Histórica, ubicado en Salamanca; con el Archivo Histórico Nacional, y el Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España, ambos en Madrid; y con el Archivo Documental y de la Imagen, de la Diputación Provincial de Huesca y el Archivo del Instituto de Estudios Altoaragoneses, ambos en la capital oscense. Es preciso señalar que esta tarea ha sido una de las más laboriosas y que más dificultades nos han acarreado en el proceso de trabajo de la tesis, por el volumen de información consultada, por su grado de dispersión y por la heterogeneidad de los documentos analizados.

Igualmente, procedimos a la realización de entrevistas (a ciertos testigos privilegiados de los procesos de declaración de los monumentos); al inventariado de los edificios a estudiar; a la realización del trabajo de campo (visitando y recorriendo todos y cada uno de los cuatrocientos bienes recogidos en este trabajo de investigación); a la informatización de toda la información; y, a la redacción de la tesis doctoral y elaboración de las fichas, que resumen en una hoja, los aspectos más notables de cada monumento.

Nuestra tesis doctoral está compuesta por tres capítulos.

El primero, a modo de introducción, lleva por título: *Monumento*, y en él hacemos un muy breve recorrido sobre el concepto y la definición de Monumento, indicando que ninguno de los monumentos declarados bienes de interés cultural en Aragón nació con esa intención el día de su construcción, y que las razones por las que un bien inmueble es considerado como Bien de Interés Cultural hay que buscarlas a partes iguales tanto en el inmueble como en la sociedad que lo juzga como tal, llegando a la conclusión de que, de hecho, las razones son tan cambiantes, en un sentido y en otro, que hoy nos encontramos con la paradoja de que si se hubieran aplicado las leyes actuales relativas al patrimonio cultural en el momento en el que fueron pensados los monumentos que ahora tenemos declarados como tal, muchos de ellos nunca hubieran visto la luz.

Asimismo, en este primer capítulo introductorio, analizamos las distintas instituciones que han sido decisivas y definitorias para la interpretación del patrimonio y la declaración de dichos monumentos, destacando algunas de ellas como las Reales Academias, entre las que figuran la de la Historia, la de Bellas Artes de San Fernando, y la de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

Además de estas instituciones, en la tesis se ha estudiado la participación de otros organismos consultivos vinculados con las declaraciones de Patrimonio como: las Comisiones Provinciales de monumentos históricos y artísticos (1844); la Inspección General de Monumentos Artísticos e Históricos (1910); la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades (1912); el Comité ejecutivo de la Junta de Patronato para protección, conservación y acrecentamiento del Tesoro Artístico Nacional (1926); la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (1938); las Comisiones Provinciales de Patrimonio Cultural Aragonés (1999); y el Consejo Aragonés del Patrimonio Cultural (2010).

Una de las conclusiones previas que podemos sacar del análisis de estas instituciones es que tanto ellas, como las personas que las integraban, o integran, más allá de haber sido decisivas para la interpretación del patrimonio y la declaración de algunos edificios como monumentos, han desempeñado un papel fundamental a la hora de marcar un antes y un después en la sensibilidad de la sociedad hacia determinadas obras y en el aprecio, o desprecio, que el ciudadano pueda tener para con su patrimonio.

A continuación, y tras haber definido y acotado el concepto de monumento, y haber presentado a los distintos protagonistas que a lo largo de la historia han ido decidiendo qué edificios se convertían en monumentos y cuáles no, pasamos a exponer lo que podríamos calificar como el cuerpo principal de la investigación, que consiste en el estudio pormenorizado de todas y cada una de

esas construcciones declaradas, de forma expresa, Bien de Interés Cultural en la categoría de Monumento.

Este exhaustivo análisis de todos los monumentos está dividido en seis capítulos que se corresponden con los periodos históricos en los que fueron declarados: 1) la Restauración Borbónica, 1874-1931; 2) la II República, 1931-1939; 3) la Dictadura de Francisco Franco, 1939-1975; 4) la Transición, Democracia y Preautonomía, 1975-1983; 5) la Autonomía, 1983-1999; y 6) el de la Ley 3/1999, del Patrimonio Cultural Aragonés, 1999-2017.

Estos capítulos en los que hemos dividido el trabajo de investigación, además de corresponder con momentos históricos claramente marcados desde el punto de vista político y social de España, coinciden con etapas muy definidas desde el punto de vista del proceso de las tramitaciones de los expedientes de declaración, ya que, si bien este proceso se ha mantenido más o menos constante a lo largo del tiempo, la forma y el procedimiento han ido variando adaptándose a la normativa legal impuesta en cada momento.

Todos los periodos históricos, en los que hemos dividido este trabajo, han sido analizados siguiendo una misma estructura de cuatro apartados: 1) Marco legal y político social; 2) Listado de los monumentos declarados en la etapa correspondiente; 3) Análisis de dichos monumentos; y 4) Conclusiones del periodo.

En el primer apartado hacemos una exposición del marco legal y del marco político-social, aportando: por un lado, un listado con las principales leyes que afectaban al patrimonio durante cada periodo histórico (recogiendo un total de 227 leyes); por otro lado, un resumen de las principales leyes que más han afectado a nuestro tema de investigación; y finalmente, una tabla en la que se recogen las personas que ostentaban cargos de poder en cada uno de los periodos analizados, como por ejemplo, gobernantes, presidentes del consejo de ministros —o del gobierno en su caso— y ministros en cuyo ministerio se encontraba el organismo responsable del patrimonio —como la Dirección General de Bellas Artes o similar—.

En segundo lugar, realizamos un listado de los monumentos declarados en cada uno de los periodos, lo que permite, de un golpe de vista, hacerse una idea general de la cantidad de edificios que se declaran en cada momento, indicando su ubicación (provincia y localidad), denominación del bien, y la fecha en la que fueron declarados.

En tercer lugar, procedemos a realizar el análisis de los monumentos declarados, que consiste en la descripción más o menos detallada de todos y cada uno de los bienes protegidos en cada período, dependiendo de la riqueza y variedad de los datos encontrados en las fuentes consultadas. Este punto es, sin duda, fundamental dentro de nuestro trabajo de investigación, ya que en él se encuentran las razones esgrimidas en cada momento para decidir la conveniencia de declarar cada uno de los edificios.

Y por último, en cada uno de los capítulos incluimos un apartado relativo a las conclusiones sobre las declaraciones llevadas a cabo en cada uno de los periodos estudiados, ordenadas sistemáticamente según las cuestiones analizadas (cantidad de declaraciones, tipo de solicitantes, tiempos de los procedimientos,

condición de los informantes y naturaleza de los informes, tipologías, y estilos de los monumentos declarados, así como criterios esgrimidos y motivos argumentados, para su declaración de acuerdo a un prontuario que explicaremos en las conclusiones finales).

Todo ello lo hemos presentado con abundantes gráficos y tablas para que su lectura fuera lo más inmediata y visual posible, de manera que se pudieran establecer comparaciones entre los distintos periodos de forma sencilla.

Este esquema que, como hemos dicho, se mantiene para todos los periodos históricos analizados, en el caso de los bienes declarados durante la II República se ha variado ligeramente, introduciendo un apartado intermedio que trata sobre los supuestos informes emitidos por la Junta Superior de Excavaciones y el Comité ejecutivo de la Junta de Patronato para la protección, conservación y acrecentamiento del Tesoro Nacional ya que, en ese periodo, se produce un hecho excepcional debido a que las declaraciones se realizan sin que, en realidad, medie un informe técnico de declaración como tal.

Por último, tras el análisis de todas las declaraciones estudiadas en los seis periodos históricos mencionados, e independientemente de que en cada uno de ellos se haya extraído una serie de conclusiones particulares, al final de la tesis, se aporta un capítulo con las conclusiones generales de esta investigación que tratan sobre el alcance del trabajo, sobre la variedad de los informes analizados, sobre la dispersión de los expedientes examinados, sobre la tardanza en la finalización de algunas declaraciones, y sobre las características de los monumentos estudiados, en donde encontramos los motivos oficiales por los que fueron declarados.

Sobre el Alcance del trabajo, podemos decir que de los 400 bienes analizados, 2 no habían acabado su proceso de declaración, y 14 vieron modificada su categoría, ubicándose los 384 restantes entre Zaragoza, con 186; Huesca, con 102; y Teruel con 96, lo que da una idea de la envergadura del trabajo realizado, su dispersión y heterogeneidad.

Sobre la variedad de los informes analizados podemos decir que, al margen de las memorias y los escritos presentados junto con las solicitudes, se revisaron más de 600 informes oficiales elaborados por los técnicos de la Diputación General de Aragón, por los académicos de las Reales Academias de San Fernando, de San Luis, y de la Historia, por los profesores de la Universidad de Zaragoza y por los funcionarios del Ministerio.

La variedad y diferente calidad de los informes realizados hace que algunos monumentos hayan sido declarados con mayor y mejor conocimiento de causa que otros. De hecho, en algunos casos, estos informes parecen ser un mero trámite administrativo por el que hay que pasar, ya que así lo exigía la ley, y se limitan a realizar una descripción, más o menos general o detallada, pero sin entrar a valorar propiamente en el bien.

Sobre la dispersión de los expedientes, debemos decir que, con independencia de la laboriosidad que supone la consulta de toda la documentación a la que tuvimos que hacer frente, esto no hubiera supuesto mayor problema si hubiéramos encontrado todo lo que andábamos buscando, cosa que no fue así, ya

que, tal y como hemos tenido ocasión de explicar en la tesis, nos ha sido imposible localizar: los expedientes de los 73 bienes declarados durante la II República que, al parecer, fueron informados por la Junta Superior de Excavaciones y por el Comité ejecutivo de la Junta del Patronato para la Protección, Conservación y Acrecentamiento del Tesoro Artístico Nacional, llegando a la conclusión de que es muy posible que nunca se llegaran a redactar dichos informes.

Por otro lado, tampoco hemos podido encontrar los informes de la Junta Superior de Excavaciones mencionados en las declaraciones realizadas durante el periodo de la Restauración Borbónica (1874-1931). Sin embargo, esto no ha sido un problema mayor, puesto que se han podido analizar los motivos de las declaraciones de los bienes a los que hacían referencia gracias a las publicaciones aparecidas en la Gaceta de Madrid.

E igualmente nos fue imposible localizar los informes de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional que se mencionan en algunas de las declaraciones publicadas en el Boletín Oficial del Estado, durante el periodo de la Dictadura de Francisco Franco (1939-1975). En cualquier caso, esto tampoco supuso ningún problema a la hora de analizar los motivos por los que dichos bienes fueron declarados monumento, ya que disponíamos de los informes redactados por las Reales Academias.

Sobre la tardanza en la finalización de algunos expedientes, podemos decir que, salvo contadas excepciones (por la complejidad del caso, o el extravío de la documentación), la razón por la que más se demoró en el tiempo la resolución de muchos de los expedientes fue la de que no era especialmente necesario finalizarlos, ya que por el hecho de que se hubiera incoado su expediente de declaración, la ley ya los protegía, y resolverlos hubiera supuesto un trabajo, y un tiempo que no demandaba nadie.

De hecho, creemos que si no hubiera sido aprobada la Ley 3/1999 del Patrimonio Cultural Aragonés, muy probablemente esos expedientes hubieran seguido durmiendo el sueño de los justos, sin mayor pena ni gloria.

Por último, y atendiendo a las características de los monumentos analizados, hemos extraído varios tipos de conclusiones.

Conclusiones que tiene que ver con el tipo de construcción declarada; con la propiedad a la que pertenecen dichos los monumentos; con sus estilos arquitectónicos y artísticos; y con los motivos argumentados para que fueran declarados bienes de interés cultural.

Con respecto a los motivos argumentados en los informes de declaración de los monumentos de Aragón, tenemos que abrir un paréntesis para exponer de qué manera hemos extraído, analizado, clasificado y ordenado dichos motivos, generando un prontuario en el que los recogemos todos. Este prontuario merece una explicación, por lo novedoso del tema y la importancia que adquiere a la hora de gestionar con eficacia la información recogida en las fichas.

El prontuario de motivos lo hemos desarrollado con base en los criterios de selección de los bienes de interés cultural establecidos por el Gobierno de Aragón a finales de los 90 y principios de los dos mil. Trabajo, promovido por la Dirección General de Patrimonio Cultural y dirigido por el entonces jefe del

Servicio de Patrimonio Histórico Artístico, en el que tuvimos ocasión de participar desde el principio hasta el final.

En este prontuario que hemos realizado, se exponen de forma sintética todos los motivos (argumentados en los diferentes informes realizados), por los que cada uno de los bienes fue declarado monumento.

En total hemos extraído 43 motivos diferentes, que hemos podido reunir en cinco grandes grupos: 1) Administrativos; 2) Estético-Artísticos; 3) Históricos; 4) Técnico-Constructivos; y 5) otras justificaciones.

Una vez analizados, clasificados y ordenados los monumentos según los motivos por los que fueron declarados, constatamos que los argumentos que más se alegan son los estético-artísticos, entre los que se destacan el arquitectónico y la existencia de elementos singulares, por delante de criterios históricos, ligados a la identidad social y a la memoria.

Consideramos que la forma gráfica de presentar las conclusiones facilita la lectura comparativa, pudiendo, entre otras cosas, reconocer en un golpe de vista, por ejemplo, qué motivos son comunes a las tres provincias, y cuáles sobresalen en cada una de ellas.

Por último, la tesis se completa con el segundo volumen, que está dedicado íntegramente a las fichas catalográficas que hemos elaborado. Fichas que constan de más de 70 entradas para cada uno de los 400 bienes, lo que supone haber agrupado, contrastando y verificado más de 28.000 datos sólo para su confección. Cada ficha está comprendida en una hoja por las dos caras, lo que facilita su lectura.

Cada una de las fichas contiene una serie de campos que, además de una fotografía del bien y un dibujo representativo (planta, alzado o sección), responden a los siguientes datos: referencia administrativa, tanto del Ministerio como del Gobierno de Aragón; ubicación: provincia, comarca, municipio y localidad; denominación del Bien, fecha de construcción, tipo de construcción y estilo; propiedad del monumento, especificando si es pública o privada y a quién pertenece; datos de quien solicita la declaración y fecha de la solicitud; periodo histórico de la incoación, con referencia al organismo que incoa el expediente, al responsable de dicho organismo, y a las fechas de la resolución y publicación en el boletín oficial; organismos que informan y técnicos encargados de hacerlo; periodo histórico de la declaración, con referencia al organismo que lo declara, a los responsables políticos, y a las fechas de la resolución y publicación en el boletín oficial, así como de los diferentes cambios o ampliaciones realizadas; principales motivos que llevaron a su declaración, sistematizados según el prontuario de motivos elaborado antes comentado; descripción del monumento, tal y como aparece en la publicación oficial de su declaración; referencia a si incluye bienes muebles o no; plano con la delimitación del entorno de protección establecido; y por último, bibliografía básica que hace referencia al monumento en cuestión.

Llegados a este punto, y ya para concluir, una de las preguntas que nos deberíamos hacer es si todos los bienes de interés cultural que hemos visto declarados en la categoría de monumento merecen o no dicha consideración, o si

se debería replantear su grupo, categoría y figura, según indica la Ley 3/1999, del Patrimonio Cultural Aragonés.

De hecho consideramos que todos estos monumentos que tienen la misma categoría, en realidad, no tienen la misma importancia. Esta cuestión supone un agravio que incide negativamente en los que, a nuestro juicio, deberían ser los verdaderos BIC.

Pensamos que, en algún momento, desde las instituciones responsables del patrimonio cultural aragonés, deberían ser reconsideradas las categorías en los que muchos de los bienes de interés cultural han sido declarados.

Esa reflexión, que naturalmente implicaría una actuación, entendemos que debería ir de la mano de una revisión profunda de la Ley 3/1999, de 10 de marzo. Ley que en su momento fue, a nuestro juicio, casi obligada política y socialmente, y necesaria cultural y patrimonialmente.

Sabemos que lo que proponemos no deja de ser un asunto que pudiera plantear conflictos de difícil solución, o conllevar la toma de decisiones impopulares y de desigual acogida; sin embargo, creemos que no por eso debería dejar de abordarse.

El delicado equilibrio de las respuestas a las preguntas que plantean los monumentos, su valoración y salvaguarda, será fruto, no solamente de la pericia, buen criterio y habilidad, técnica y profesional, sino también de una clara reflexión ética.

SONIA GONZALO DELGADO

**PROGRAMMING EARLY IBERIAN KEYBOARD MUSIC.
FROM WANDA LANDOWSKA TO SANTIAGO KASTNER**

Julio de 2017 [Director: Dr. Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal

Presidenta: *Dra. Tess Knighton (Institut Milà i Fontanals, CSIC-Barcelona)*

Secretario: *Dr. Miguel Ángel Marín (Universidad de La Rioja)*

Vocal: *Dr. Martin Elste (Staatliches Institut für Musikforschung PK, Berlín)*

La programación de música antigua bajo la etiqueta de interpretación historicista o históricamente informada es, hoy en día, una corriente plenamente consolidada. La separación conceptual entre música antigua y repertorio clásico tiene sus raíces en la institucionalización del “concierto histórico” como práctica interpretativa en el París decimonónico (Ellis, 1995; Weber, 2008). El movimiento de interpretación historicista, que alcanzó su máximo apogeo durante los años setenta, acrecentó esta división apoyándose en la aproximación interpretativa aplicada: empleando instrumentos históricos y criterios interpretativos de época.

Dentro de este contexto, esta tesis doctoral analiza las estrategias de programación, interpretación y edición desarrolladas durante el revival de la música antigua en la Península Ibérica y que contribuyeron a integrar los repertorios ibéricos para tecla (siglos XVI-XVIII) en la programación internacional desde los presupuestos de la interpretación historicista. Debido a sus aportaciones fundamentales al objeto de estudio y dada la interrelación existente entre ellos, los intérpretes Wanda Landowska, Joaquín Nin y Santiago Kastner se han escogido como protagonistas de una narrativa cuyo objetivo es desentrañar hasta qué punto sus iniciativas programadoras tienen un impacto en la experiencia actual de los mencionados repertorios históricos.

El concepto de “programación” (*programming* en inglés) integra, en este trabajo, no solo la programación de conciertos, sino también proyectos editoriales y grabaciones discográficas al considerar que estos recursos proveen de fuentes y modelos interpretativos. Por otro lado, esta tesis no se centra en un marco cronológico y geográfico cerrado, sino que los límites de la investigación están determinados por la propia trayectoria profesional de los intérpretes escogidos como protagonistas. Los programas de concierto son, por tanto, una fuente fundamental en este trabajo, pero el corpus documental analizado incluye críticas y reseñas aparecidas en la prensa, correspondencia inédita, entrevistas personales y, ediciones, grabaciones y artículos y ensayos de carácter científico realizados por los protagonistas estudiados. La digitalización de los fondos de diversos archivos y bibliotecas ha facilitado sobremanera el acceso a fuentes capitales para la presente investigación. Es el caso del legado documental custodiado por el Centre de Documentació de l’Orfeó Català y los repositorios digitales de fondos hemerográficos de la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca de Catalunya, Bibliothèque National de France y diversos medios privados. De entre los archivos y fondos documentales explorados cabe destacar, en primer lugar, los legados personales de Wanda Landowska (Library of the Congress, Washington D.C.) y Joaquín Nin (University of California Riverside), recientemente catalogados y que aportan fuentes esenciales para estudiar la controversia entre Landowska y Nin y las iniciativas programadoras de éste durante los años veinte tratadas en el Capítulo 2. Los legados personales de Santiago Kastner, conservados en la Biblioteca Nacional de Portugal y en el Departamento de Ciências Musicais (Faculdade de Ciências Humanas e Sociais) de la Universidade Nova de Lisboa, ofrecen el mayor aporte documental inédito a esta tesis. Estos legados son, junto a la correspondencia mantenida entre Kastner y otras figuras capitales de la musicología española del siglo XX y hoy conservada en los legados personales de la Biblioteca de Catalunya, de vital importancia para reconstruir su bagaje profesional y personal.

Para abordar este rico y heterogéneo corpus documental, este trabajo toma ejemplos metodológicos empleados por los denominados *performance studies* a la hora de establecer modelos interpretativos aplicados al repertorio estudiado en los diferentes programas, ediciones y grabaciones aparecidos a lo largo de los años. También se apoya en la metodología de la historia cultural, tal y como ha sido aplicada previamente en estudios musicológicos, para situar en su contexto

ideológico, político y social las diferentes iniciativas interpretativas y musicológicas que recuperaron la música antigua ibérica. El núcleo de esta tesis, realizada íntegramente en inglés para favorecer su integración en la historiografía internacional, consta de 434 páginas y cuenta con un completo aparato crítico que incluye 23 tablas, la reproducción o transcripción de 81 programas de conciertos, 15 ejemplos musicales, 11 ejemplos de audio y 20 figuras que apoyan la narrativa. Cuenta, además, con 243 páginas de apéndices en los que se han reproducido fuentes musicales, agendas de conciertos, documentos personales, escritos y documentos epistolares citados y estudiados a lo largo de este trabajo.

Esta tesis doctoral se divide en tres bloques diferenciados de dos capítulos cada uno. El primer bloque está dedicado a Landowska y Nin y valora sus principales contribuciones al revival de la música antigua. Los segundo y tercer bloques están centrados en analizar la figura de Santiago Kastner como sucesor de Landowska y Nin en un primer momento y, después, como la voz más internacional de la musicología ibérica durante las décadas centrales del siglo XX.

Dentro del primer bloque, el Capítulo 1 aborda la consolidación de Landowska y Nin en el mercado concertístico parisino y cómo sus carreras pronto divergieron: de la recitalista que interpretaba la música antigua en su apropiado instrumento histórico, el clave, al intérprete erudito que encontró en el piano y la conferencia-concierto su campo de acción. El capítulo continúa estudiando la diferente recepción que Landowska y Nin recibieron en España tras sus respectivos debuts en 1905 y 1912. Además de los datos aportados, este capítulo abre una nueva línea de investigación para un estudio sistemático de la actividad concertística de ambos intérpretes. El Capítulo 2 estudia las diferentes estrategias llevadas a cabo por Nin para asegurar su carrera como intérprete. El capítulo comienza analizando la polémica que enfrentó a Landowska y Nin en diversas publicaciones francesas y españolas con respecto a sus diferentes y anti-téticas posturas interpretativas: por un lado, la pretendida histórico-reconstructiva abanderada por Landowska y su clave y, por otro, la opción actualizada en el piano moderno defendida por Nin. El capítulo continúa con el análisis de las diferentes iniciativas editoriales y programadoras desarrolladas por Nin durante los años veinte para introducir los repertorios dieciochescos españoles en la escena europea. El capítulo concluye con un estudio de los criterios editoriales utilizados por Nin en su pionera edición de música de tecla española del siglo XVIII, *Classiques Espagnols du Piano*, y cómo ésta condicionó las primeras interpretaciones de este repertorio al ser la única edición disponible durante décadas.

El Capítulo 3, que abre la segunda parte, aborda la biografía de Santiago Kastner desde los modernos paradigmas que tratan de valorar las fuentes con el objetivo de situar su carrera vital y profesional en su contexto histórico. Se enfatizan, especialmente, 1) su papel como eslabón entre los primeros pasos del revival y la programación contemporánea de música antigua ibérica, 2) sus contribuciones a la institucionalización de la musicología tanto en España como Portugal a través de su trabajo para el Instituto Español de Musicología y la Fundação Calouste Gulbenkian y, 3) su contribución en la implementación de estudios de interpretación historicista en Portugal a través de su posición en el

Conservatório de Lisboa. Por otro lado, esta biografía valora otras facetas de la actividad de Kastner, como su contribución como crítico musical, cuyo estudio pormenorizado ha quedado fuera de los contenidos de esta tesis y será abordado en trabajos futuros. El Capítulo 4 analiza la carrera europea de Kastner como *scholar performer* durante los años treinta. Se hace hincapié en su agenda programadora, que incluía, como novedad, compositores españoles y portugueses de los siglos XVI al XVIII y desembocó en sus pioneras ediciones de *Cravistas Portuguezes*. Por otro lado se abordan sus criterios interpretativos que, partiendo del uso del clave, condujeron a la recuperación del clavicordio como instrumento de concierto.

Los Capítulos 5 y 6, enmarcados dentro de la parte tercera y final, son dos estudios de caso que valoran a Kastner como la voz más internacional de la musicología ibérica durante las décadas centrales del siglo XX y su compromiso con la aplicación de la investigación musicológica a la programación de conciertos a través de 1) la realización de ediciones de carácter práctico que facilitaron la difusión del repertorio ibérico, 2) la publicación de artículos de impacto internacional que ilustran sobre su práctica interpretativa y, 3) la programación de dicho repertorio en sus propios conciertos y en aquellos ofrecidos por sus alumnos. Además, permiten reflexionar sobre cuestiones como la situación de la musicología española en los años cuarenta y cincuenta y la relevancia de la colaboración de Kastner con la editorial alemana Schott. El Capítulo 5 tiene como objeto de estudio la implementación de los criterios de edición crítica en el Instituto Español de Musicología a través de la publicación de los *6 Conciertos de dos órganos obligados* de Antonio Soler realizada por Kastner. El Capítulo 6 valora la aproximación holística llevada a cabo por Kastner en el estudio de la figura de Antonio de Cabezón, desde la localización de las fuentes para la reconstrucción de su biografía hasta la interpretación de su música en conciertos y grabaciones, y su influencia en la creación de una tradición interpretativa del repertorio cabezoniano.

A través de la relación existente entre Landowska, Nin y Kastner, esta investigación valora los procesos interpretativos y editoriales que favorecieron la inclusión de la música antigua ibérica para tecla en el repertorio internacional dentro del marco de la nueva comprensión sonora del concierto histórico liderada por Landowska. La investigación musicológica que los tres llevaron a cabo, en medida y circunstancias diversas, se vio reflejada en sus programas de concierto y contribuyeron a la consolidación de unas estrategias de programación que asumieron y transformaron el concepto de concierto histórico como forma de comunicar repertorios antiguos: Landowska puso en escena el clave, Nin proveyó a público e intérpretes de repertorios hispanos dieciochescos y la actividad musicológica, docente, interpretativa y editorial llevada a cabo por Kastner durante cinco décadas favoreció la interpretación historicista de los repertorios ibéricos más allá de los Pirineos, aunque siga siendo un repertorio periférico.

Hacia las décadas finales del siglo XX, se hace patente cómo la programación de música antigua no se puede comprender sin la existencia de la edición crítica y la grabación como medios comunicadores de repertorio y sus correspondientes propuestas interpretativas. Esta tesis muestra, además, en qué medida las

iniciativas impulsadas por Landowska, Nin y Kastner perviven en la programación actual. Valiéndose de la grabación *Journey. Two Hundred Years of Harpsichord Music* de Trevor Pinnock (Linn Records CKD570), lanzada al mercado en 2016, este trabajo valora la pervivencia del concierto histórico como fórmula de programación, el empleo del clave como instrumento aglutinador de repertorios para teclado pre-decimonónicos, la vigencia de pioneras ediciones de música ibérica antigua para tecla y el papel del intérprete como programador en su elección de repertorio y aproximación interpretativa a los diferentes periodos históricos.

MARTA GRACIA LOSCOS

**POLÍTICA ARTÍSTICA EN LA ARCHIDIÓCESIS DE ZARAGOZA
DURANTE EL SIGLO XVII**

Noviembre de 2017 [Directores: Dra. María Isabel Álvaro Zamora
y Dr. Javier Ibáñez Fernández (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal

Presidente: *Dr. Alfredo Morales Martínez (Universidad de Sevilla)*

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

Vocal: *Dr. José Luis Pano Gracia (Universidad de Zaragoza)*

En nuestra tesis doctoral hemos abordado el estudio de la *Política artística en la Archidiócesis de Zaragoza durante el siglo XVII*. En ella hemos analizado las líneas de acción diseñadas y aplicadas por la sede arzobispal en relación con el desarrollo artístico que se produjo en las parroquias de su diócesis durante el Seiscientos y su repercusión en dichos proyectos. El interés de este estudio radica en la necesidad de conocer el papel que la institución desempeñó en la producción artística de su territorio puesto que fue un agente clave al determinar la promoción de nuevas empresas, al supervisar su desarrollo y al controlar su resultado final.

Nuestro proyecto de investigación ha tenido cuatro objetivos. El primero de ellos ha sido la realización de un estado de la cuestión sobre nuestro objeto de estudio. El segundo ha planteado el análisis de la política artística arzobispal y su influencia en los proyectos parroquiales. El tercero ha abordado la reunión de las obras artísticas documentadas en el siglo XVII en el territorio diocesano, analizando sus promotores, fuentes de financiación y tipologías, entre otros aspectos. Y finalmente, el cuarto se ha centrado en la valoración del papel de la sede arzobispal y de las obras emprendidas en las parroquias diocesanas en el contexto de las Artes en el siglo XVII.

Para cumplir con estos objetivos hemos empleado la metodología que exponemos a continuación. En primer lugar, hemos reunido la bibliografía relacionada con la historia de la archidiócesis y con el desarrollo de las Artes a lo

largo del siglo XVII en el marco aragonés, español y europeo, para lo que hemos acudido a las bibliotecas locales y nacionales, tanto en sus localizaciones físicas como en sus servidores virtuales.

En segundo lugar, hemos recopilado la documentación de los fondos que no habían sido revisados hasta el momento y que eran de interés para nuestra investigación. Hemos realizado esta labor principalmente en el Archivo Diocesano de Zaragoza, por ser donde se conserva la documentación generada por la institución arzobispal en el desarrollo de su labor cotidiana, constituyendo una fuente indispensable para el conocimiento de la política artística desarrollada en las parroquias diocesanas. En este archivo hemos podido revisar los 10 volúmenes de visitas pastorales (finales del siglo XVI a principios del siglo XVIII); los 23 volúmenes del Registro de Actos Comunes del Vicariato General (1597-1706); los 14 volúmenes del Registro de Decretos (1581-1711); una caja del fondo de la Mensa Episcopal (1541-1681); 309 cajas de procesos civiles juzgados por la corte eclesiástica zaragozana; 15 cajas del fondo de reparación de templos; el arreglo parroquial de 1854; y las constituciones sinodales del arzobispo Antonio Ibáñez de la Riva Herrera de 1697.

Hemos completado la información obtenida en el Archivo Diocesano de Zaragoza con la consulta de las 28 memorias de licenciatura, en su mayor parte inéditas, que exhumaron las noticias artísticas existentes en el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza desde 1613 hasta 1696, y que fueron defendidas en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza entre 1979 y 1985. Asimismo, hemos contrastado estos datos con la consulta de los documentos originales en el referido archivo.

En el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza y en el Archivo Municipal de Zaragoza hemos completado la documentación judicial diocesana con la consulta de los procesos civiles juzgados por la Real Audiencia de Aragón, recopilando más de 85 pleitos relacionados con nuestra investigación.

En el Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza, en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza y en el Archivo de la Diputación de Zaragoza hemos revisado fondos documentales complementarios como la visita pastoral realizada por el arzobispo de Zaragoza Pedro Apaolaza en 1637, y obras impresas contemporáneas de interés para nuestra investigación, como diversas ediciones de los cánones y decretos del Concilio de Trento o de las constituciones sinodales del Arzobispado de Zaragoza de 1542, 1656 y 1697.

Además de ello, hemos completado el estudio de los proyectos artísticos emprendidos en las parroquias de la archidiócesis con la consulta puntual de los fondos documentales de otros archivos como el Archivo Municipal de Calamocha (Teruel), el Archivo de Protocolos Notariales de Ejea de los Caballeros (Zaragoza) o el Archivo Diocesano de Teruel.

En tercer lugar, hemos estudiado *in situ* las obras artísticas documentadas de las parroquias diocesanas; para ello, hemos realizado el trabajo de campo visitando los edificios conservados y revisando los objetos de culto custodiados en ellos, llevando a cabo, también, el correspondiente reportaje fotográfico.

Y finalmente, con todos estos datos hemos redactado nuestra tesis doctoral. Labor que ha tenido como resultado un trabajo organizado en tres volúmenes. El primer volumen recoge los resultados de nuestra investigación y se estructura en siete epígrafes conformados por cinco capítulos que abordan el análisis de la política artística arzobispal en la archidiócesis zaragozana en el siglo XVII, junto con otros dos dedicados a nuestro proyecto de tesis y a la bibliografía. El segundo reúne el corpus documental que ha conformado la base de nuestro estudio, con la transcripción de 777 documentos recopilados en los distintos archivos ya citados. Y el tercero recoge el corpus legal y normativo vigente en el Arzobispado de Zaragoza en el siglo XVII, con la transcripción de los cánones y decretos del Concilio de Trento y de las constituciones sinodales de 1656 y de 1697 y tres tablas en las que analizamos los precedentes legales de estas fuentes jurídicas y su relación entre ellas.

El análisis de la documentación generada por la oficina diocesana, de las obras artísticas documentadas y del corpus legal y normativo existente en la archidiócesis zaragozana en el Seiscientos nos ha permitido reflexionar sobre cuestiones fundamentales como quiénes tuvieron la iniciativa a la hora de poner en marcha nuevas empresas, por qué lo hicieron, qué tipo de proyectos realizaron, cómo los financiaron, qué cauces administrativos debieron recorrer para llevarlos a cabo o qué papel tuvo la sede arzobispal en su impulso, ejecución y conclusión. Con todo ello hemos podido valorar si finalmente hubo una política artística arzobispal o no, y cuál fue la influencia arzobispal en la producción artística parroquial de su archidiócesis en el siglo XVII.

La archidiócesis zaragozana poseyó un marco jurídico conformado por las disposiciones legales y normativas dictadas por la Santa Sede y el Arzobispado de Zaragoza que propició la existencia de una política arzobispal sobre la producción artística que la institución aplicó en su territorio diocesano. Este conjunto jurídico estaba constituido por los preceptos legales dictados por la Santa Sede (particulares como bulas, breves apostólicos, constituciones apostólicas o *motu proprio*; y generales como los concilios ecuménicos, siendo de especial interés el Concilio de Trento, 1545-1563) y por el Arzobispado de Zaragoza (particulares como edictos, provisiones, decretos o mandatos; y generales como las constituciones sinodales, siendo de especial interés la recopilación editada en 1542, y las de 1656 y 1697), normas legales que abordaban todos los aspectos relacionados con la vida de la archidiócesis, liturgia, economía, administración, clero o fieles, entre otros, sin olvidar por ello, el desarrollo artístico ligado a la conservación y mantenimiento de los espacios de culto.

Aunque el derecho canónico tuvo como objetivo principal la regulación de la vida espiritual de los fieles, abordó también otros aspectos como el control de cualquier iniciativa de producción artística que se impulsaba en su territorio. Los conjuntos legales que conformaron este corpus jurídico arzobispal dedicaron algunos de sus artículos al desarrollo artístico parroquial, el Concilio de Trento consagró distintos decretos, cánones y capítulos a regular la actividad artística emprendida bajo su jurisdicción, suponiendo un 2'1% del total de ellos. Del mismo modo, los sínodos diocesanos que convocaron los arzobispos zaragozanos

en 1656 y 1697 dirigieron distintas disposiciones a la regulación de las empresas artísticas; en el caso de fray Juan Cebrián el 5'8%, y en el de Antonio Ibáñez de la Riva Herrera el 6'3%. A pesar de que representan un pequeño porcentaje de la totalidad de las leyes y normas, estos artículos estuvieron siempre presentes en el corpus legal diocesano. El análisis de estas disposiciones legales y normativas nos ha permitido corroborar que en la archidiócesis de Zaragoza existía una política artística que determinó una serie de obligaciones y responsabilidades sobre la conservación y mantenimiento de los espacios y objetos de culto para el correcto desarrollo de los oficios religiosos tanto para el Arzobispado de Zaragoza como para las comunidades parroquiales.

Esta política artística tuvo dos objetivos principales. El primero de ellos fue asegurar que los fieles recibieran los servicios espirituales que les correspondían, para ello, los espacios y objetos de culto debían encontrarse en perfecto estado, y cuando no era así, debían promoverse los proyectos artísticos necesarios. El segundo objetivo fue el aumento del culto divino, en relación con lo cual, el Arzobispado de Zaragoza fomentó, propició y auspició todas las empresas artísticas destinadas al culto. Por ello, el impulso de nuevas obras tanto de nueva planta como de reforma, remodelación y reparación de los espacios y objetos de culto en las parroquias diocesanas fue una prioridad para la sede arzobispal.

De ello, se desprende que la política artística del Arzobispado de Zaragoza no tuvo una voluntad artística *per se*, sino que, por el contrario, las Artes se convirtieron en herramientas al servicio de la Fe. Todo ello, nos permite afirmar también que, a pesar de que la política artística arzobispal no tuvo como elemento primordial el desarrollo artístico, sus objetivos determinaron la puesta en marcha de numerosos proyectos artísticos en las parroquias de la archidiócesis de Zaragoza.

La política artística necesitó a la administración diocesana y a la corte eclesiástica para garantizar su aplicación y cumplir así con las leyes y normas establecidas. El estudio de las fuentes documentales diocesanas (visitas pastorales, Registro de Actos Comunes, Registro de Decretos y procesos civiles del Tribunal Eclesiástico de Zaragoza) nos ha permitido reconstruir el papel del Arzobispado de Zaragoza y de la oficina diocesana en relación con la promoción, gestión y supervisión de los proyectos artísticos parroquiales.

La sede episcopal se encargó de gestionar las iniciativas artísticas emprendidas en su demarcación territorial, así pues, hemos probado que la administración diocesana controló la puesta en marcha, el desarrollo y la finalización de los proyectos de las parroquias de la archidiócesis, del mismo modo en que lo hizo con la hacienda diocesana, los miembros del clero o el desarrollo litúrgico. Hemos reconstruido los distintos puntos de control que tenía la oficina diocesana sobre cualquier iniciativa artística parroquial, los impulsores de los proyectos debían solicitar al Arzobispado de Zaragoza la licencia de inicio de obras, los permisos necesarios para la aplicación de las distintas rentas parroquiales en la financiación de los trabajos artísticos, y una nueva autorización que les permitiese retomar el culto en los nuevos espacios religiosos o usar los nuevos objetos litúrgicos. Junto con ello, existieron otras herramientas, que, aunque no estuvieron pensadas para

ello, ayudaron a la institución a supervisar la ejecución de los proyectos como las visitas pastorales, y a resolver los conflictos surgidos, como los procesos civiles dirimidos por el Tribunal Eclesiástico. Gracias a estas herramientas de supervisión, el Arzobispado de Zaragoza pudo controlar los proyectos emprendidos en sus parroquias desde su comienzo hasta su finalización, tanto cuando él era el impulsor como cuando lo eran las comunidades parroquiales o los particulares, generando de este modo una extensa y precisa documentación que nos aporta una valiosa información sobre el desarrollo artístico que tuvo lugar en las parroquias de la archidiócesis zaragozana.

El estudio de la documentación generada por la oficina diocesana durante el ejercicio de su labor de supervisión y control sobre los proyectos artísticos nos ha permitido conocer, asimismo, quiénes fueron los responsables y cómo abordaron la promoción, la financiación, el desarrollo o la conclusión de los proyectos.

Nuestra investigación nos ha permitido demostrar que la promoción artística desarrollada en el territorio diocesano estuvo protagonizada tanto por la sede arzobispal (a través de los arzobispos, vicarios generales, visitadores, procuradores fiscales y otros oficiales eclesiásticos) como por las comunidades parroquiales y sus miembros (capítulos parroquiales, concejos, cofradías y hermandades, y fieles) al constatar la necesidad de impulsar obras de renovación, remodelación o reparación en los espacios y objetos de culto de las parroquias, para cumplir así con sus obligaciones legales y también morales surgidas de la convicción de que los fieles debían recibir los servicios religiosos correctamente.

Asimismo, nos ha permitido conocer que la financiación de los proyectos recayó siempre sobre las comunidades parroquiales, exceptuando únicamente los casos en los que los particulares emprendieron las nuevas empresas artísticas sobre su hacienda; para ello, se recurrió principalmente a la primicia, ya que era la renta destinada a ello, pero también, al resto de fondos parroquiales (beneficios, capellanías, luminaria, mensa capitular, vicaría, celebración de misas, legados píos y limosnas y censales, treudos y bienes inmuebles del patrimonio parroquial) cuando fue necesario, siempre con la autorización arzobispal y el compromiso de que las cantidades económicas serían restituidas.

Hemos podido probar, además, que las comunidades parroquiales no sólo fueron las responsables del desarrollo de los trabajos, sino que también se encargaron, por lo general, de contratar a los artistas, de proveer de los materiales necesarios y de tomar las decisiones relacionadas con la ejecución de las obras, ejerciendo la sede arzobispal tan sólo una labor de control no exhaustiva sobre los proyectos ya que no disponía de una estructura administrativa o legal que se encargase de ello, al contrario de lo que ocurría con el inicio, la financiación o la finalización de las obras.

Del mismo modo, hemos podido comprobar que una vez concluidos los proyectos, sus responsables debían conseguir la aprobación de la sede arzobispal del resultado de los trabajos para obtener la licencia de bendición, y, por lo tanto, el permiso para desarrollar el culto en ellos.

El análisis de todos estos aspectos nos ha ayudado a estudiar los 290 proyectos documentados y a valorar el papel que tuvo el Arzobispado de Zaragoza y su

política artística en su materialización. Para ello, hemos agrupado los proyectos artísticos emprendidos en las parroquias zaragozanas en tres grupos en relación con el papel que el Arzobispado de Zaragoza tuvo en ellos: en primer lugar, los casos en los que la sede episcopal fue la responsable del impulso de los proyectos y de la supervisión de su desarrollo y finalización; en segundo lugar, las empresas artísticas emprendidas por las comunidades parroquiales bajo el control arzobispal; y en tercer lugar, las iniciativas realizadas al margen de la autorización arzobispal. En los tres grupos hemos recogido proyectos de nueva planta en iglesias, capillas, torres, dependencias parroquiales, ermitas y hospitales, además de los de reforma, tanto de remodelación como de reparación, junto con los de dotación artística. Asimismo, hemos valorado la labor de supervisión ejercida por la sede arzobispal sobre las nuevas fundaciones religiosas emprendidas en las parroquias diocesanas.

El análisis de estas empresas artísticas nos ha permitido conocer que las iglesias parroquiales y sus capillas fueron los espacios religiosos que acogieron mayor cantidad de proyectos, seguidas por el resto de dependencias parroquiales, y con bastante diferencia, por las ermitas, oratorios privados y hospitales. Circunstancia perfectamente lógica ya que los promotores de los proyectos focalizaron sus esfuerzos en los espacios destinados al culto donde se desarrollaban los oficios divinos en detrimento de otros que, aunque tenían una función también fundamental en el desarrollo litúrgico parroquial, lo hacían de manera mucho más parcial y ocasional.

Asimismo, hemos podido comprobar que se emprendieron proyectos de nueva planta y de reparación de iglesias en proporciones similares, encontrando un número mucho más bajo de obras de remodelación. Del mismo modo, la documentación generada por la oficina diocesana nos ha permitido conocer que se desarrollaron un gran número de obras arquitectónicas y una amplia cantidad de empresas de dotación artística, sobre todo de textiles y de orfebrería, destinadas a la renovación y reparación regular del ajuar litúrgico, además de iniciativas pictóricas tanto unidas a la arquitectura en la decoración de los templos como a la escultura en el desarrollo de retablos.

Junto con ello, hemos podido concluir que el periodo más fructífero en el desarrollo artístico fue el primer cuarto del siglo XVII, momento en el que se emprendieron un importante número de proyectos de renovación, reforma y reparación de templos parroquiales y de sus capillas y de dotación artística; el número de proyectos emprendidos en el resto de las etapas analizadas fueron similares, pudiendo destacarse una ligera disminución de ellos en la segunda mitad del Seiscientos.

Nuestro análisis de los proyectos artísticos desarrollados en las parroquias de la archidiócesis ha estado supeditado a su conservación y a la información aportada por la documentación sobre ellos, por lo que lamentablemente, sobre algunos no tenemos los datos necesarios para conocer su tipología, lenguaje artístico o materiales. El patrimonio arquitectónico ha sido el mejor conservado y sobre el que más documentación poseemos, por ello, es sobre el que podemos desarrollar unas conclusiones completas. Así pues, hemos podido

observar que los templos parroquiales construidos de nueva planta en el siglo XVII presentaron diversas tipologías que hay que enmarcar evolutivamente dentro de la pervivencia de los modelos propios del siglo XVI y la asunción de las nuevas corrientes clasicistas. El esquema constructivo más habitual fue el de iglesia de una sola nave con capillas entre los contrafuertes y coro a los pies, que respondía a los preceptos contrarreformistas, ya que permitía crear espacios amplios y cómodos para el desarrollo litúrgico con zonas auxiliares disponibles para la devoción popular, que además ayudaban a contribuir a la economía de las parroquias. Sólo en contadas ocasiones, los responsables de las obras optaron por esquemas de iglesia de tres naves, a distinta o a la misma altura (como en los templos parroquiales de Monroyo, Alloza, Vivel del Río y Gelsa y colegial de Daroca).

Partiendo de este esquema, de templo de una nave con capillas entre los contrafuertes, los gestores parroquiales optaron por distintas tipologías y lenguajes artísticos para sus nuevas iglesias. El estudio de los proyectos desarrollados en la archidiócesis zaragozana nos ha permitido conocer cómo, en la mayor parte de los casos, se mantuvo el diseño de una nave con capillas entre los contrafuertes focalizando las diferencias tipológicas en las cabeceras de los templos.

Así pues, este esquema presentó tres tipos de cabeceras diferentes. En primer lugar, poligonal o semicircular cubierta con bóveda de crucería estrellada fruto de la pervivencia de la tradición gótica (en las iglesias parroquiales de Torralba de los Sisones, La Almolda, Odón, Fuentes Claras, Pancrudo, Tronchón o Cervera del Rincón, entre otras). En segundo lugar, ábside poligonal o plano cubierto con bóveda de cañón con lunetos (en los edificios parroquiales de Jarque, Mirambel y Valdeltormo), solución a medio camino entre la tradición y las nuevas corrientes. Y, en tercer lugar, testero compuesto de crucero acusado en planta o alineado y de presbiterio más o menos desarrollado, cubierto con bóvedas de cañón con lunetos y cúpula, generando una planta de cruz latina producto de las novedades clasicistas, que incorpora, asimismo, la comunicación entre las capillas laterales (en los templos parroquiales de Cutanda, Sierra de Luna, Monegrillo y Sástago). La decoración de las iglesias, en la mayoría de los casos, tan sólo estuvo conformada por los propios elementos arquitectónicos, nervios de las bóvedas, cornisas, capiteles, etc., aunque en algunos casos se complementó con motivos de agramillados o esgrafiados (como en los templos de Valmadrid, La Iglesuela del Cid o Lécera).

Partiendo del análisis de los proyectos arquitectónicos emprendidos en las parroquias de la archidiócesis podemos señalar que la primera tipología arquitectónica estudiada, propia de la pervivencia del gótico final, predominó desde finales del siglo XVI hasta el primer cuarto del siglo XVII, momento a partir del cual se optó por soluciones propias del clasicismo, aunque hubo algunas excepciones como los templos de Cutanda y Sierra de Luna que acogieron estas novedades desde el principio de la centuria. Pero, en cualquier caso, a la vista de las obras desarrolladas en el territorio diocesano, consideramos que los responsables de la ejecución de los proyectos artísticos de las parroquias escogieron las soluciones más adecuadas y funcionales para sus templos procurando espacios adaptados a

sus necesidades, siendo fundamental que las construcciones cumpliesen con su fin último, el aumento del culto divino.

Todo ello, nos ha llevado a la realización de un análisis completo de la política artística ejercida por el Arzobispado de Zaragoza en las parroquias de su archidiócesis en el siglo XVII, estudiando su origen, su funcionamiento y su repercusión en la producción artística. Nuestra investigación nos ha permitido conocer que la sede metropolitana zaragozana poseyó un marco normativo que reguló el funcionamiento cotidiano de la archidiócesis y determinó una serie de responsabilidades y obligaciones que generaron una normativa y unos cauces que condicionaron el impulso, la ejecución y la conclusión de numerosos proyectos emprendidos en las parroquias zaragozanas en el siglo XVII. La legislación vigente en la archidiócesis en el Seiscientos se preocupó de dictar los preceptos necesarios para garantizar la existencia de espacios y lugares de culto adecuados para el perfecto desarrollo de los servicios religiosos para que los fieles pudiesen conseguir la salvación de sus almas. La naturaleza de estas disposiciones legales determinó la existencia de unas directrices que rigieron la actuación de la sede arzobispal y de los miembros de las comunidades parroquiales respecto a la producción artística diocesana. Por ello, podemos afirmar que existió una política arzobispal sobre la promoción y producción artística parroquial que tuvo como objetivo el impulso y ejecución de nuevos proyectos que garantizaran el mantenimiento de los espacios y objetos de culto, pero no una política artística que estuviese interesada en orientar el desarrollo de las Artes en la archidiócesis.

M^a ÁNGELES HYCKA ESPINOSA

**EXPRESIONES CULTURALES Y ARTÍSTICAS EN TORNO A LA
DEVOCIÓN DE NUESTRA SEÑORA DEL PILAR. 1434-1695**

Noviembre de 2017 [Directores: Dr. Jesús Criado Mainar
y Dra. M^a del Carmen García Herrero (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal

Presidenta: *Dra. M^a Isabel Álvaro Zamora (Universidad de Zaragoza)*

Secretario: *Dr. Iñaki Bazán Díaz (Universidad del País Vasco)*

Vocal: *Dr. Aurelio Á. Barrón García (Universidad de Cantabria)*

Indefectiblemente unido a la ciudad de Zaragoza se encuentra el Pilar o Columna que, según la tradición, dejó la Virgen como señal de su Venida a esta ciudad. La misma tradición cuenta que el apóstol Santiago, ayudado por los fieles que había convertido a la fe de Cristo, levantó a las orillas del Ebro un pequeño oratorio en el lugar indicado por la Virgen María, en el cual se guardó el Pilar que, atendiendo nuevamente a la tradición, desde entonces no ha variado de ubicación.

De la iglesia del Pilar anterior a la actual, de lo que fuera su claustro así como de la capilla u oratorio conservado en su interior, han tratado en múltiples ocasiones autores muy reputados. Si bien es cierto que contamos con numerosas noticias, también es verdad que la información publicada está tan dispersa y fraccionada que es difícil formarse una idea de conjunto sobre el aspecto de estas construcciones y de las correspondencias que existían entre ellas.

Atendiendo a los contenidos del acta notarial que mandó levantar el cabildo en 1668, hoy desaparecida y que conocemos gracias a su publicación íntegra en 1902, y al boceto de la iglesia y el claustro de Santa María la Mayor y del Pilar que se conserva en el Archivo Capitular, publicado por primera vez en 1862, se han realizado diferentes propuestas de reconstrucción de estos espacios que llegan a conclusiones también distintas, cuando no contradictorias. Por ello, siendo conscientes de la dificultad que conlleva, nos planteamos unos objetivos más amplios y ambiciosos. Así, se vio la necesidad de abordar dos temas aparentemente diferentes, pero sin duda complementarios: por una parte, la revisión de la tradición de la Venida de la Virgen “en carne mortal” a Zaragoza con el estudio de sus expresiones materiales —el Sagrado Pilar y la imagen de la Virgen— y, por otra, el análisis pormenorizado de la iglesia y el claustro de la antigua colegiata, reconstruyendo la historia social y artística de cada una de las treinta y dos capillas que cita el acta notarial.

Para esto último se acotó en primera instancia una cronología precisa que comenzaba en 1434, ya que es a finales de ese año o principios del siguiente cuando Manuel Aramburu fecha el incendio acaecido en la Santa Capilla, y llegaba hasta 1606, año en que el obispo Juan Móriz de Salazar realizó una visita pastoral a la iglesia que aporta una minuciosa descripción del complejo. Sin embargo, este periodo se tuvo que ampliar en casi cien años más al constatar que a comienzos del siglo XVII todavía faltaban por construir varias capillas, llevando nuestra investigación hasta 1695, año en que el arzobispo Antonio Ibáñez de la Riva Herrera realizó la última visita pastoral al complejo pilarista.

El trabajo se ha centrado en la recopilación, hasta donde hemos sido capaces, de las informaciones dispersas en la bibliografía secular para proceder posteriormente a una revisión —en la medida de lo posible sistemática— de la documentación conservada en diferentes fondos para poder afrontar con garantías la elaboración, ya no sólo de sucesivas reconstrucciones de las plantas de estos espacios, sino también de su historia social, su dotación artística y, en definitiva, del análisis pormenorizado de la evolución del templo y de sus capillas.

En la revisión bibliográfica nos interesaron especialmente los libros que tratan del Pilar escritos durante la Edad Moderna (siglos XVI al XVIII), pues debido a su cercanía en el tiempo nos proporcionan unas descripciones de los hechos y los lugares muy fiables, pero también porque aluden en mayor o menor medida a la tradición de la Venida y porque en muchas ocasiones incorporan grabados con una representación de la Virgen. Se examinaron también otros libros de época, en particular los diarios de viajeros, pues estos personajes al anotar lo que les llama la atención nos dan una visión distinta, más inmediata, de la iglesia y de la sociedad zaragozana. Así, Juan Bautista Labaña nos ofrece

en 1610 un pequeño boceto a vuelapluma de la Santa Capilla y Gaspar Barreiros se hace eco en 1542 del sentir general al decir que había sido la Virgen quien había traído su propia imagen.

Por otra parte, los libros que jalonan los episodios más importantes de la construcción de la actual basílica-catedral nos han permitido identificar y reconocer los bienes muebles de la antigua colegiata que pasaron al nuevo templo, y en algunas ocasiones averiguar cuál ha sido su destino.

También se consultaron los once tomos de la monumental obra que Francisco Gutiérrez Lasanta dedicó a la Historia de la Virgen, así como distintas colecciones de documentos incluidos tanto en libros publicados como en tesis de licenciatura y doctorales que permanecen inéditas. Y, del mismo modo, se revisaron numerosos artículos relacionados con el Pilar incluidos en obras de muy diversa naturaleza. Además, nos interesaron los libros y artículos que tratan las genealogías de las familias que poseyeron capillas en el complejo.

Simultáneamente se investigó en distintos archivos. En primer lugar, en el Archivo Capitular del Pilar, donde se guardan los documentos referentes a esta iglesia anteriores al año 1676, cuando por la llamada *Bula de la unión o In apostolicae dignitatis*, promulgada por el papa Clemente X, los cabildos del Pilar y la Seo pasaron a ser uno solo. Aquí se revisaron los índices donde se localizaron documentos inéditos tan interesantes como visitas pastorales, concesiones de capillas y un boceto inédito de la planta de la Santa Capilla. Además, se revisaron los libros de fábrica, los libros de sacristía y las actas capitulares, de donde se han extraído numerosos datos.

Se trabajó también en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, uno de los más importantes de España, donde se conservan documentos desde la segunda década del siglo XIV, ya que constituye un complemento perfecto del Archivo Capitular. Aquí se han localizado las capitulaciones de las obras realizadas en las capillas, de sus retablos, sepulcros y rejas, así como los testamentos de sus promotores; esto último ha posibilitado rehacer o completar los árboles genealógicos de dichas familias. Entre otros muchos protocolos se han revisado los de dinastías familiares de notarios como los Villanueva o los Gurrea, que trabajaron frecuentemente para el cabildo. Nos ha llamado la atención de modo muy particular la devoción que muestra Juan de Gurrea al incluir en sus manuales dibujos y grabados pilaristas.

Se revisaron, además, fondos del Archivo Diocesano, el Archivo Capitular de la Seo y el Archivo Histórico Provincial. Y también se hicieron consultas, esta vez en red, en el Archivo Histórico Nacional, donde se localizaron numerosos documentos concernientes a la familia de Miguel Pérez de Almazán, entre los que sobresale una preciosa descripción de la capilla que tenían en el claustro pilarista.

Una vez recogidos y cotejados todos los datos se procedió a su clasificación, análisis y estudio. Los resultados se presentan en dos grandes apartados: en el primero se tratan los aspectos histórico-devocionales mientras que el segundo está dedicado al análisis en profundidad de la iglesia y el claustro de la colegiata.

Dentro del primer apartado se han considerado aquellos aspectos relacionados con la Virgen, ya que la devoción al Pilar y a la imagen mariana que asienta

sobre él, así como la construcción de la iglesia que lleva su nombre hunden sus raíces en la tradición de la Venida de la Virgen en carne mortal —es decir, cuando aún estaba viva— a Zaragoza para visitar al apóstol Santiago el Mayor, que por entonces se encontraba predicando en esta ciudad.

Para ello se ha revisado, en primer lugar, la tradición de la Venida o *Apparitio*, cuyo relato canónico se encuentra escrito en latín en los últimos folios del primer volumen de los *Moralia in Job* o *Morales de San Gregorio* que se custodia en el Archivo Capitular del Pilar, así como las variaciones que a lo largo del tiempo se fueron introduciendo en la narración. Esta tradición fue refrendada por la Iglesia Católica el 23 de septiembre de 1456 mediante la bula *Etsi propheta docente*, promulgada por el papa Calixto III desde la iglesia de Santa María la Mayor de Roma. Se sabe que al menos desde 1461 el texto de la tradición se exponía en distintos lugares de la iglesia.

A pesar del interés demostrado por el cabildo en difundir el relato oficial o “canónico”, este sería alterado muy pronto. Desde el punto de vista iconográfico hemos encontrado dos variaciones muy significativas. La primera consiste en que desde fechas muy tempranas la Virgen lleva al Niño Jesús en brazos, lo que no deja de ser una incongruencia, pues María vino a visitar a Santiago tiempo después de la muerte de su Hijo. La otra tiene que ver con el origen de la imagen venerada en la Santa Capilla, pues de alguna manera se llegó a la creencia, recogida entre otros por Gaspar Barreiros, de que había sido la Virgen quien la había traído desde el cielo junto con el Pilar.

También, en este mismo apartado, se han recopilado y analizado los datos existentes sobre la Sagrada Columna en la que se hallaba asentada María cuando se apareció al apóstol Santiago. El Pilar es una pequeña columna de jaspe de 177 cm de alto y 24 cm de diámetro. Según la tradición fue traído por los ángeles y no se ha movido nunca del lugar en que se encuentra. A pesar de esto, la primera mención explícita que hemos localizado de la reliquia pétreo se encuentra en el testamento de Teresa de Entenza, mujer de Alfonso IV, fechado el 23 octubre de 1327, en donde dispone que se realice un recubrimiento de plata para la Columna.

Asimismo, se ha examinado la talla de madera que lleva esta invocación. La Virgen del Pilar que hoy veneramos es una pequeña figura de bulto, de 36 cm de altura, de estilo borgoñón y realizada en madera. La Dra. M^a del Carmen Lacarra ha atribuido su ejecución al escultor Juan de la Huerta y piensa que fue regalada por la reina Blanca de Navarra poco después de 1435. La primera referencia inequívoca a esta talla de madera es, sin embargo, algo tardía y nos la proporciona el cardenal Camilo Borghese, que viajó a España en 1593-1594. De cualquier manera, la primera descripción pormenorizada de la Virgen del Pilar y de su ubicación sobre la Columna, nos la brinda el franciscano fray Diego Murillo en el libro que publicó en 1616, aunque la Virgen que aparece en el grabado que acompaña dicha obra es totalmente distinta.

Hemos analizado también las distintas imágenes de la Virgen del Pilar realizadas a partir de la segunda mitad del siglo XV, proponiendo una clasificación en tres periodos de características muy diferentes que creemos puede ser de

utilidad para su datación. Para ello nos hemos basado en la revisión de numerosos grabados y pinturas, pero pensamos que la escultura, la joyería y otras artes populares deben seguir pautas muy similares. Así, la imagen más temprana de la Virgen y del Sagrado Pilar sobre el que asienta es contemporánea a la bula de Calixto III (1456) y se encuentra en el capillo del busto relicario de plata de San Braulio que se guarda en la Sacristía Mayor del Pilar. Esta imagen iba a servir de modelo para posteriores representaciones ya que aparecen los tres elementos indispensables en una Venida: el Sagrado Pilar y sobre este la figura de la Virgen, el apóstol Santiago arrodillado a sus pies; y, por último, en la parte alta los ángeles que acompañan a María en su Venida y que nunca son menos de dos.

En capítulo aparte se ha estudiado uno de los atributos más característicos de la Virgen del Pilar como son sus mantos, habiendo logrado documentar hasta cinco alturas distintas en su colocación —a nivel del cuello de la Virgen y el Niño, por debajo del cuerpo del Niño, a nivel de la cintura dejando ver la mano derecha de la Virgen, a nivel de las rodillas de la Virgen y a los pies de esta—, lo que también pueden servir para la datación de imágenes.

La segunda parte de este trabajo doctoral está dedicado a la reconstrucción de la iglesia y claustro de la colegiata de Santa María la Mayor y del Pilar que se terminó de derribar en la primera mitad del siglo XVIII para levantar en su lugar la actual basílica-catedral. Para ello se ha realizado un estudio pormenorizado tanto de la iglesia —con capítulos aparte para el retablo mayor y el coro— como de la Santa Capilla con sus dependencias anexas y de las treinta y dos capillas de patronato privado que albergaba la colegiata, recreando en la medida de lo posible la historia social y artística de cada una de ellas.

Dentro de la historia social, se han localizado los documentos de concesión de las capillas, se ha realizado en cada caso una pequeña biografía de su fundador y se ha investigado su descendencia. Nos ha interesado especialmente la forma de transmisión de las capillas —por herencia, decomiso o venta—, ya que es entonces cuando pueden producirse cambios tanto en el nombre del propietario como en la advocación del recinto. La reconstrucción de la historia artística ha permitido descubrir a los distintos artífices que trabajaron en cada una de ellas, así como la fecha de realización de las obras y su valor monetario, a la vez que nos ha posibilitado realizar una descripción de la capilla y de su exorno artístico.

Para la reconstitución planimétrica del complejo hemos contado con la ayuda de una serie de documentos, como son una visita pastoral inédita realizada en 1606, el acta notarial de 1668 y la visita pastoral de 1695. En los tres casos se efectúa un recorrido por las distintas capillas, aunque en distinto orden, lo que ha posibilitado conocer, por comparación, la ubicación de cada una de ellas. Además de esto, el boceto de la planta de la iglesia y claustro de la colegiata al que ya hemos aludido nos ha proporcionado la advocación y la ubicación de todas las capillas de la iglesia y de algunas de las ubicadas en el claustro —que ahora sabemos que está incompleto—, a la vez que sitúa la Santa Capilla en el centro de este último, ocupando casi todo el espacio libre.

Contamos también con un interesantísimo dibujo preparatorio de la planta de Zaragoza realizada en 1712 que, respecto a la iglesia del Pilar, recoge un mo-

mento en el que la construcción de la nueva basílica-catedral está ya muy avanzada pero todavía no se ha demolido la antigua, aportando la valiosa superposición de los edificios correspondientes a las dos etapas constructivas. Y, además, en el transcurso de esta investigación hemos localizado en el Archivo Capitular del Pilar un pequeño boceto de la planta de la Santa Capilla, que podemos fechar entre 1617-1632 y que concuerda perfectamente con la descripción de algunos autores. El dibujo aparece dividido longitudinalmente en dos partes: a la derecha se encuentran las dependencias —coro, sacristía y capilla de San Juan evangelista, que hasta ahora era difícil de ubicar—, mientras que la mitad izquierda está ocupada por la pequeña iglesia que constituía la Santa Capilla propiamente dicha. En esta última se distinguen tres partes: la cabecera formada por el oratorio apostólico, en su interior, en el lado del evangelio, el recinto donde se conservaba el Pilar dejado por la Virgen, y a los pies la nave de los fieles. Esta misma distribución la vemos, aunque desde un ángulo diferente, en la recreación de la Santa Capilla que aparece en un proyecto de Domingo de Yarza de 1725 para la nueva Santa Capilla. Y para conocer el perfil exterior de la iglesia disponemos de dos vistas de Zaragoza, realizadas con casi cien años de diferencia: el dibujo de Anthon van der Wyngaerde, fechado en 1563 —del que también se conserva el dibujo preparatorio— y un magnífico óleo de Juan Bautista Martínez del Mazo de 1647.

A todo lo ya señalado hay que añadir, para finalizar, el estudio individualizado de la iglesia y el claustro de la colegiata comentado anteriormente, ya que se aportan informaciones tan importantes como los límites de las capillas o el tamaño de las mismas.

Con todos estos datos se han realizado tres propuestas de restitución en planta para la iglesia y el claustro que muestran su evolución a lo largo del tiempo: la primera correspondiente a 1299, cuando los jurados de Zaragoza otorgan amplios privilegios a los peregrinos que acudan a la iglesia de Santa María la Mayor y del Pilar; la segunda a 1517, año en que se consagra la denominada “claustra nueva”; y la tercera y última a 1668, cuando el cabildo del Pilar manda levantar un acta notarial en la que se recoge una descripción pormenorizada del complejo pilarista.

Respecto a la primera propuesta hay que decir, en primer lugar, que siguiendo a distintos autores pensamos que la iglesia y el claustro debieron construirse adosados a ambos lados de la muralla antigua de la ciudad, que no sería la de piedra que hoy conocemos sino la erigida con materiales más humildes cuando se fundó la ciudad en el año 14 a.C. En este momento la iglesia —situada en el lado meridional del complejo— debía presentar planta de falsa cruz latina, con transepto no marcado en planta —al menos en el lado de la epístola—, nave única de cinco tramos con capillas en los laterales, cabecera semicircular y torre adosada a la última capilla del lado de la epístola. En su interior podemos situar correctamente tres capillas: las de Santiago y San Martín en el lado de la epístola y la de San Cristóbal en el del evangelio.

El claustro, localizado al norte de la iglesia, tendría forma cuadrangular y al igual que otros claustros estaría formado por un jardín rodeado por cuatro crujiás porticadas. Lo que lo diferenciaba de los demás es que albergaba en su interior

la pequeña iglesia u oratorio construido por Santiago. Creemos que en origen el oratorio apostólico estaría orientado al este y que en algún momento se tomó la decisión de ampliarlo. Para ello se cambió su orientación, situando el altar en el muro del evangelio y, para formar la nave de los fieles, se sustituyó el muro de la epístola por un rejado de hierro, lo que permitió prolongar ese lado con una arquería de alabastro y, a la vez, mantener de forma testimonial el tamaño del recinto original. Alrededor del claustro se distribuían las dependencias comunitarias: en la panda oriental el dormitorio de los canónigos y en la occidental el refectorio y la sala capitular o Sala Valeriana. Y en ambos extremos de la panda norte ya aparecen dos pequeñas capillas, dedicadas a Santa Ana y San Miguel.

En la segunda de las propuestas que ofrecemos la iglesia apenas ha variado; tan solo el coro se ha trasladado a la zona de los pies y acaso es posible que la torre fuera de un tamaño mayor que la anterior. Sin embargo, el claustro se ha transformado por completo. Esto se debe a que a partir de 1435, después del incendio que devastó la Santa Capilla, el claustro variaría su configuración. Así, la Capilla Angélica se amplía en su lado oriental con la construcción de una sacristía y la capilla anexa, dedicada a San Juan evangelista; la crujía norte se regulariza con capillas del mismo tamaño; y, por último, en la crujía occidental se levantan tres capillas de nueva planta, todas por delante de las dependencias canónicas, al tiempo que se construye un nuevo claustro, más pequeño, comunicado con el otro —el mayor— mediante un largo corredor, lo que conlleva la reorganización de las dependencias situadas en este lado.

En la tercera y última propuesta la iglesia y claustro están definitivamente configurados. En la iglesia, la cabecera ha adquirido la disposición poligonal que exhibe en las vistas de Anthon van der Wyngaerde y Juan Bautista del Mazo y el cuerpo de naves es más corto —únicamente tiene tres tramos, ya que los dos últimos están ocupados por el enorme coro que, además, cierra la entrada de las capillas de los lados—. También la segunda capilla del lado del evangelio es mucho más pequeña, ya que se ha aprovechado parte de su espacio para construir una capilla abierta hacia el claustro. En este último, en su lado oriental, el dormitorio se ha transformado en capilla parroquial —en realidad, se trata de una verdadera iglesia de nave única con capillas a los lados—, en el lado norte se han construido nuevas capillas en el corredor que comunicaba ambos claustros y en el sur aparece un nuevo recinto funerario, propiedad de Martín Bautista de Lanuza, edificado a costa de una de las capillas del templo.

La elaboración de esta investigación doctoral nos ha permitido llegar a una serie de conclusiones que presentamos, a continuación, de forma sucinta:

1. La creación de la iconografía de la Venida de la Virgen en carne mortal a Zaragoza se inspira directamente en la tradición de la *Apparitio* escrita a final del primer tomo de los *Moralia in Job* o *Morales de San Gregorio Magno*, que se conserva en el Archivo Capitular del Pilar. Su primera plasmación visual se encuentra en el capillo del busto relicario de San Braulio que se guarda en la Sacristía Mayor, consolidándose esta iconografía en las décadas siguientes.

2. La devoción pilarista tiene su centro en el Pilar que trajo la Virgen. Poco después del incendio que sufrió la Santa Capilla en 1434-1435 se le incorporó la

talla borgoñona que hoy conocemos. Sorprendentemente, las representaciones plásticas efectuadas a partir de finales del siglo XV presentan soluciones diferentes en relación con la imagen de la Virgen, sin que se pueda establecer el motivo.

3. El análisis detallado y sistemático de estas imágenes nos ha permitido constatar la existencia de una evolución iconográfica en la que hemos logrado diferenciar tres etapas de características muy distintas.

4. De acuerdo con las fuentes literarias y documentales, pensamos que en el transcurso de los siglos XII y XIII se construyó, adosado a ambas partes del muro antiguo de la ciudad, un conjunto monumental formado por iglesia y claustro. Asimismo hemos podido acreditar documentalmente que a mediados del siglo XV, después del incendio de la Santa Capilla, dio comienzo la reconstrucción del claustro con la renovación de las dependencias y capillas distribuidas en torno a él.

5. A partir de 1515 se puso en marcha un ambicioso proyecto que conllevó la renovación de la iglesia y de su exorno artístico. Este largo proceso, que no concluyó hasta bien avanzado el siglo XVII, transformó completamente la fisonomía del monumento.

6. A partir de la información suministrada por las fuentes documentales y bibliográficas aportadas en esta tesis doctoral hemos presentado tres propuestas gráficas que recogen una articulación de la planta de la iglesia y claustro de Santa María la Mayor en tres momentos: 1299, 1517 y 1668. Además, y gracias a este laborioso cotejo documental, hemos logrado rectificar algunos errores ya consolidados en la bibliografía pilarista tales como la confusión entre las capillas de Miguel Pérez de Almazán y Martín Bautista de Lanuza, que llevaban la misma advocación. Y también hemos podido ubicar correctamente la capilla de San Juan evangelista en el interior de la Santa Capilla.

7. Aunque la mayoría de las obras artísticas creadas para el ornato de la vieja colegiata se han perdido con el transcurso del tiempo, se conservan suficientes testimonios que sitúan a Santa María la Mayor y del Pilar como un centro importante en la recepción temprana de nuevos modelos artísticos.

MARISA PEIRÓ MÁRQUEZ

**ASIA-PACÍFICO EN LA VIDA Y OBRA DEL ARTISTA MEXICANO
MIGUEL COVARRUBIAS (1904-1957)**

Enero de 2018 [Directores: Dr. David Almazán Tomás
y Dr. Manuel García Guatas (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal

Presidenta: *Dra. Estela Ocampo Siquier (Universitat Pompeu Fabra)*

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

Vocal: *Dr. Carlos Mondragón Pérez-Grovas (El Colegio de México)*

La tesis doctoral *Asia-Pacífico en la vida y obra del artista mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957)* tiene por objetivo principal analizar la intensa e interdisciplinaria relación del artista y antropólogo Miguel Covarrubias Duclaud con diferentes elementos relacionados con la macro-región geográfica de Asia-Pacífico. Nuestro trabajo se ha centrado en el análisis y estudio de las relaciones que el polifacético artista mantuvo con esta región del mundo (en especial, aunque no únicamente, con los tres ámbitos culturales con los que tuvo un contacto más estrecho: China, Bali y los llamados Mares del Sur) y de las consecuencias que tales relaciones tuvieron en su trayectoria personal y, especialmente, en su producción artística.

Gracias a la consulta de bibliografía y análisis de fuentes en diferentes bibliotecas, centros de documentación de archivos de Europa y México (debemos destacar muchas fuentes inéditas custodiadas en el Archivo Miguel Covarrubias de la Universidad de las Américas de Puebla), hemos podido completar lagunas y corregir errores de la bibliografía preexistente, así como abarcar toda una serie de aspectos novedosos y/o inéditos. Mediante esta tesis, hemos realizado el análisis de la relación del artista con Asia-Pacífico, desde la perspectiva de la Historia del Arte, dividiéndolo, para ello, en cuatro facetas de la vida de Covarrubias: la de viajero en Asia y Oceanía, la de coleccionista de arte y artesanías de Asia-Pacífico, la de creador de obras artísticas de toda clase con temática de estas regiones, y, finalmente la de difusor de ideas y formas plásticas sobre las mismas en el ámbito plástico y académico. Estas son, acompañadas de los preceptivos cuerpos metodológico, conclusiones y anexos, las ideas principales que vertebran cada uno de los cuatro capítulos en los que se estructura el texto resultante de la investigación.

Así pues, en primer lugar, hemos abordado la faceta de Covarrubias como viajero, en particular, a Asia-Pacífico, región que aúna los grandes viajes de su vida. Para ello, hemos analizado con detalle sus dos viajes por Asia y el Pacífico, corrigiendo errores, rellenando lagunas, documentando y desmintiendo diferentes escalas —como un supuesto viaje por Nueva Guinea y la Polinesia— y recomponiendo sus actividades durante las mismas, incluyendo sus contactos personales. A través de esta reconstrucción pueden comprenderse mejor muchos de los otros aspectos que se abordan en la tesis, como el afán coleccionista del

personaje, su aprecio por ciertas regiones del mundo, así como su formación teórica y empírica como antropólogo. El primero de estos viajes (1930-1931) llevó a Miguel y Rosa Covarrubias hasta Bali —en donde se quedarían durante nueve meses—, con escalas importantes en lugares como Japón, China y Filipinas, Sumatra y París, entre otras localizaciones. En su segundo viaje (1933-1934), que de nuevo tuvo como destino Bali, los Covarrubias se adentrarían en China realizando un interesante circuito en compañía de importantes artistas y literatos, y tras una productiva estancia en Bali, volverían a casa conociendo Malasia y Java. Estos viajes serían los más importantes de la vida del artista, no solo por su duración sino por los acontecimientos que los rodearon, y porque implicaron un punto de no retorno en las inquietudes y el devenir artístico de Covarrubias.

A continuación, hemos analizado la faceta de Covarrubias como coleccionista de libros, materiales y obras de arte relativos a Asia-Pacífico, aspecto plenamente inédito a pesar de su fama, en vida, como coleccionista. Para este apartado hemos recompuesto, en la medida de lo posible, su colección, analizando el carácter de las piezas y sus posibles vías de adquisición, lo que nos ha permitido comparar el carácter de Covarrubias con otros importantes coleccionistas de arte asiático y oceánico del ámbito mexicano. La colección asiático-pacífica de Covarrubias —apenas una pequeña parte de las propiedades del autor—, estuvo compuesta por obras de arte, discos, libros y todo tipo de documentos, entre otros objetos. Aunque también hemos recompuesto las características generales de su colección bibliográfica y documental, el grueso del capítulo trata sobre el análisis de las piezas más puramente artísticas, que no alcanzan el centenar, pero que debieron ser muchas más. Si bien sabemos que también debió poseer objetos procedentes de varios lugares de Polinesia, Nueva Guinea, Melanesia, Japón, India, Sri Lanka, Indochina y Célebes, únicamente hemos podido asegurar que en ella hubo objetos procedentes de regiones como China, Bali, Java, Sumatra, Filipinas, India y Polinesia (seguramente, Nueva Zelanda). Esencialmente, se trata de piezas relacionadas con la espiritualidad, sociedad y vida cotidiana de los pueblos que las crean (representaciones de deidades o elementos espirituales, marionetas, máscaras empuñaduras, piezas decorativas), realizados mediante técnicas y materiales diversos (madera, marfil, cerámica, esmalte...), relativamente contemporáneas a las visitas de Covarrubias, o de poca antigüedad, con la excepción de alguna pieza arqueológica. En cierto sentido, podemos afirmar que Covarrubias era un acumulador de datos y objetos, ya que encontraba en estos aquellas informaciones que necesitaba para sus investigaciones, como el documentar la forma de vida de determinada sociedad o el estudiar la difusión de un motivo iconográfico. Muchos de estos materiales le sirvieron directamente como fuente de inspiración para su obra o como medio de conocimiento para su producción ensayística. Por todo esto, su colección constituyó un caso excepcional dentro del contexto mexicano, no solo debido a la variedad geográfica y tipológica de los objetos, sino al carácter etnográfico de los mismos. Lamentablemente, el trágico destino de la colección a la muerte del artista impide poder estudiarla en su totalidad y reclamarla debidamente.

En la parte central de la tesis, hemos analizado la faceta de Covarrubias como creador artístico. Debido a que, desde muy joven fue un prolífico e incansable crea-

dor de todo tipo de obras de las más variadas temáticas —entre las que Asia-Pacífico tendría un protagonismo especial— ha sido necesario, en primer lugar, realizar una identificación y catalogación de todas las imágenes disponibles —buena parte de ellas inéditas— de temática asiática y oceánica producidas por Covarrubias, adentrándonos en los diferentes formatos y tipologías utilizados, así como en sus características formales, iconografía e iconología de las mismas. A partir de toda una serie de materiales, hemos estudiado el proceso de documentación y creación técnico-artística de Covarrubias, así como sus motivaciones y estrategias creativas y laborales. Este análisis pormenorizado ha sido estructurado según el medio para el que las imágenes fueron realizadas, como revistas (donde abarcamos ilustraciones realizadas para publicaciones como *Vanity Fair*, *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Town & Country*, *Life*, *Fortune*, *The American Magazine*, *Collier's*, *Asia*, *Theater Arts Monthly*, *The Lamp*, *Tricolor*, *Nuestro México o Futuro*); libros (a saber, *Heat*, *Java-Java*, *Chine, China*, *Typee*, *Island of Bali*, *Madame Flowery Sentiment, a novel*, *The Young Concubine*, *Arts of the South Seas* y *All men are brothers*, además de una serie de proyectos que no llegó a realizar), pinturas (tanto las de caballete —en donde aborda regiones como Bali, Java, Filipinas, Japón y Siam— como los seis murales que realizó para la Exposición Internacional de San Francisco de 1939), diseños de carácter comercial (diseños para campañas publicitarias de The Hawaiian Pineapple Company, The Container Corporation of America y la República de Indonesia, así como diseños de telas y escaparates para los almacenes Franklin Simon & Co.), además de dibujos y bocetos de toda clase (que permiten no solo comprender el proceso creativo y de documentación del artista, así como conocer mejor su implicación con determinados proyectos y personajes). En definitiva, a lo largo de este capítulo hemos realizado no solo una catalogación y sistematización que Covarrubias produjo sobre Asia-Pacífico —sacando a la luz muchas imágenes que inéditas o que no habían sido tenidas en cuenta—, sino que hemos recompuesto, en la medida de lo posible, la historia de su producción, incluyendo los procesos y motivaciones —tanto comerciales como personales— que llevaron a la realización de las mismas. Esto nos ha permitido, analizar y valorar la imagen —así como su rigor y verosimilitud— que Covarrubias, mediante estas ilustraciones, transmitió sobre determinadas regiones del mundo. Todo esto nos ha permitido conocer y ubicar el papel y valor de la obra de temática asiático-pacífica dentro del contexto global de la producción artística de Covarrubias.

En último lugar, hemos abordado la figura de Covarrubias como difusor de ideas y textos sobre Asia-Pacífico. Dado que fue un artista, antropólogo y etnógrafo de notorias capacidades, así como autor de máxima categoría en varios géneros y disciplinas, no resulta extraño que su vida y su obra generaran una larga estela de influencia, no solo en el campo meramente artístico sino también en el mundo científico e intelectual, especialmente en el marco geo-temático que abordamos.

Huelga decir que, en el ámbito artístico, Covarrubias sería sumamente influyente, no solo en disciplinas como la caricatura, la ilustración o la cartografía, sino como difusor de una imagen de ciertas regiones que necesitaban actualizar su representación visual. Por ello, en esta tesis hemos analizado sus principales repercusiones en las temáticas china, balinesa y oceánica, no solo en Estados

Unidos sino también en otros países relevantes (como China o Indonesia). En lo que respecta a la temática balinesa, sus obras sobre la isla alcanzaron un gran renombre y fomentaron una “balimanía” que se extendió a ámbitos que exceden el exclusivamente artístico; por ello, fueron profusamente imitadas por diversos autores, tanto en libros posteriores sobre la isla o incluso en el trabajo de artistas, como los norteamericanos Acee Blue Eagle y Al Hirschfeld, o los balineses (o residentes en Bali) I Gusti Nyoman Lempad, Anak Agung Gedé Sobrat, I Rudin, Auke Sonnega, Hans Snel. Su influencia de la obra de temática china fue asimismo importante y constatable, además de particularmente interesante, puesto que afectó particularmente a artistas chinos (especialmente, en artistas de la vanguardia artística shanghaiana como Zhang Guangyu) y sinoamericanos (caso de las ilustradoras Jeanyee Wong, Mai-mai Szé y Doreen Feng). También su plástica sobre los Mares del Sur fue tremendamente importante, tanto en la generación de un repertorio iconográfico proveniente de sus planteamientos cartográficos, como por el papel que jugó en la consagración de ciertos elementos icónicos concretos (como el moai, la máscara de las Islas Carolinas o algunas piezas de Nueva Guinea); durante las décadas centrales del siglo, decenas de establecimientos de ambientación tiki —entre ellos, las propias cadenas fundacionales Don the Beachcomber y Trader Vic’s— copiaron e integraron las iconografías y maneras de Covarrubias en las decoraciones de sus locales y en sus diversos materiales promocionales y corporativos, por lo que la obra de Covarrubias resulta fundamental para entender la configuración visual de la cultura tiki que se originó en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial.

También nos hemos ocupado de analizar la dimensión más académica de Covarrubias, pues contó con una interesante faceta difusor de conocimientos, especialmente sobre las regiones de Bali, China y los Mares del Sur, además de ejercer de promotor de ideas panpacíficas y difusionistas. A partir del campo de la creación artística, Covarrubias fue incursionando progresivamente en diferentes ámbitos relacionados con la ciencia y la difusión del conocimiento (docencia, antropología, etnografía, arqueología, museografía, museología e incluso, propaganda política). En cuanto al ámbito balinés, su libro *Island of Bali* es, todavía hoy, gracias a su particular combinación de texto, ilustraciones, fotografías y esquemas, uno de los más unánimemente reconocidos sobre la región, tanto en el campo artístico como en el científico y literario, además de haber sido un éxito comercial, con más de 13.000 ejemplares vendidos en su primer año, que contribuyó en buena parte a la *balimanía* del momento. Por otra parte, con esta obra realizó una notable aportación al campo de la Historia del Arte, en un momento en el que las artes “no Occidentales” estaban relegadas a los museos de Etnografía.

En lo que se refiere a China, su interés por ella aumentó como consecuencia de su posicionamiento político a favor de este país durante las décadas de las 30 y los 40, cuando comenzó a adentrarse en el estudio la cultura y la lengua china. Este ferviente interés terminó de madurar durante la década de los 50, coincidiendo con la progresiva politización de la faceta pública del artista, así como con su reasentamiento definitivo en México. En la tesis exponemos la profunda implicación que Covarrubias mantuvo con el estudio y la difusión de

la cultura y la política de China, tanto en solitario como junto a sus camaradas de la Sociedad Mexicana de Amistad con China Popular, que ayudó a fundar junto a importantes intelectuales en 1953, y que aunaba aspiraciones culturales y diplomáticas. El análisis de los documentos inéditos de la misma nos ha permitido conocer las actividades de investigación y difusión que desde esta se realizaban (charlas y conferencias, danzas, proyecciones, textos y traducciones...), así como el plantel de personajes que se integraron en las mismas y que apoyaron la causa maoísta en México, mediante esta pionera y apasionada iniciativa.

En cuanto a sus aportaciones sobre los llamados Mares del Sur, estas se localizan tanto en una influyente cartografía didáctica como en diferentes actuaciones en el campo de los museos y exposiciones. Entre ellas, destaca la poco reconocida de participación en la importantísima exposición *Arts of the South Seas* (1946) del MoMA; más adelante, Covarrubias fue el artífice de un notorio intercambio de piezas artísticas y etnográficas entre el Museo Field de Chicago y el Museo Nacional de Antropología de México (1948-1952), a partir del cual se formaría la primera colección importante de piezas de Oceanía en México, y, por último, a partir de una selección de estas mismas piezas, organizaría la Sala de los Mares del Sur (1954-2014) en el Museo Nacional de Antropología, iniciativa única y pionera en Latinoamérica. Además, para presentar estas piezas al público, Covarrubias escribiría varios textos sobre el arte de Oceanía.

Si bien las aportaciones de Covarrubias al ámbito científico relativo a las artes de Oceanía fueron, aunque pioneras en su momento y localización, limitadas y acotadas en el tiempo, la sistematización de las artes que realizó en sus mapas, pinturas e ilustraciones, así como sus coloridas y minuciosas representaciones artísticas son, todavía hoy, un punto de referencia en los estudios sobre los Mares del Sur, tanto dentro de la literatura científica como en un nivel más divulgativo.

En definitiva, Covarrubias desarrollaría su faceta de difusor cultural tanto desde el ámbito divulgativo como desde el ámbito científico escrito y museístico; además, este análisis permite comprender su evolución ideológica y cómo esta afecta a sus visiones y producciones sobre Asia-Pacífico. Así pues, durante las últimas décadas de su vida, eclosionó su interés por las postulaciones panpacificas y difusionistas, que manifestaría a partir de representaciones gráficas, elecciones docentes y museográficas y, especialmente, a partir de la escritura e ilustración de su libro *The Eagle, the jaguar and the serpent*, que ratificaría su posición como antropólogo. Durante sus años finales, Covarrubias fue considerado como un profesional serio de campos tan diversos como la Museografía, la Etnografía, la docencia y, sobre todo, la Antropología. Tras sus primeras incursiones en Bali, que demuestran tanto sus inquietudes culturales como políticas y a partir de las cuales comienza a adoptar un riguroso método de trabajo, Covarrubias va logrando, progresivamente, un mayor rigor académico, y con ello, un mayor reconocimiento profesional. Seguramente, esto puede explicarse porque su vuelta a México coincide con el comienzo de la influencia ideológica de la antropología estadounidense en el país, que comienza a rechazar las posiciones vasconcelistas y se decanta por nuevos modelos —Boas, Linton—, a los que Covarrubias está ya habituado.

Así pues, la variedad y calidad de su obra sobre Asia-Pacífico, aun constituyendo únicamente una parte de una inmensa producción, logró que esta permeara en contextos geográficos, sociológicos y autorales completamente diferentes, tanto a nivel académico como popular. Lo mismo puede decirse de sus aportaciones al mundo del conocimiento científico y de la divulgación de ideas y contenidos, llevada a cabo desde una perspectiva interdisciplinar y a partir de formatos tan diversos como la palabra escrita, el dibujo, la danza, la docencia, la traducción, la museografía o las conmemoraciones de actos políticos. Su influencia y trascendencia sobrepasaron por mucho, la de muchos otros artistas e ideólogos contemporáneos, pues incursionó en muchos y muy variados campos disciplinares a partir de registros y formatos diversos, que no era capaz de concebir de forma separada.

En definitiva, este estudio de la figura de Covarrubias desde una perspectiva de artista polifacético nos ha permitido cuantificar y valorar su enorme trascendencia en las artes y la cultura, especialmente en México y Estados Unidos. Su realización de determinado tipo de obras y acciones, así como su selecto e importante círculo social, nos han permitido situar a Covarrubias como una figura clave para entender movimientos socioculturales y artísticos tan relevantes como el Primitivismo, el Orientalismo, o, incluso, para comprender el paso de la antropología, etnografía y museografía tradicional a la moderna, tanto en el ámbito mexicano como en el estadounidense, y, por extensión, global. Así pues, este estudio permite situar la poco conocida figura de Covarrubias en una posición más apropiada, no solo dentro de la Historia del Arte mexicano, sino como parte de la historia y la historiografía de los *area studies* y *oriental studies*, logrando así significar su enorme trascendencia e influencia en un contexto global, haciendo de Miguel Covarrubias un personaje de carácter universal.

JESÚS MEDIAVILLA MARTÍNEZ

**BAJO EL SIGNO DE LA CREACIÓN: ANTONIO FORTÚN (1945-1999).
ESTUDIO CATALOGRÁFICO, HISTÓRICO Y CRÍTICO DE LA OBRA
INÉDITA EN LA FUNDACIÓN TORRALBA-FORTÚN**

Enero de 2018 [Director: Dr. Ernesto Arce Oliva (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del Tribunal:

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

Secretario: *Dr. Rafael Gil Salinas (Universidad de Valencia)*

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

Las obras de arte son las huellas del artista. Por este motivo, catalogar mil setecientas cuarenta y cinco piezas inéditas del pintor y galerista aragonés Antonio

Fortún Paesa ha sido el principal objeto de esta investigación; además, y de forma complementaria, se han catalogado varios cuadernos y libretas del artista, así como algunas hojas sueltas con anotaciones y un diario, redactado poco antes de su fallecimiento. Todas estas fuentes, consideradas inéditas según reza el título de la investigación, están depositadas en la Fundación Torralba-Fortún, institución creada en el marco del Pacto de Donación que el Gobierno de Aragón y el catedrático y profesor de la Universidad de Zaragoza Federico Torralba suscribieron en el año 2002 con motivo de la cesión al Museo de Zaragoza de su colección y biblioteca de arte oriental.

La mayor parte de las piezas catalogadas son de pequeño y mediano formato, realizadas sobre papel o cartón con diferentes técnicas al agua, aunque entre ellas también figuran diecinueve grabados, una serie de acrílicos sobre blondas de pastelería y doscientas ochenta, sin fecha ni firma, que corresponden a pruebas de color, ensayos de gestos, bocetos y estudios preparatorios. Un material que ha permitido ampliar sustancialmente el catálogo y la biografía de uno de los artistas más prolíficos y destacados de la pintura contemporánea aragonesa, entendiéndolo —en la línea del profesor Fernando Alvira Banzo— que nació, vivió y produjo arte en Aragón, dejando en nuestra comunidad autónoma la mayor parte de sus obras.

Antonio Fortún nació en 1945 en Samper del Salz, una pequeña localidad de la provincia de Zaragoza, y llegó a la capital del Ebro a finales de 1961. En 1963, conoció a Federico Torralba en la galería Kalós, quien le ofreció trabajo como dependiente a partir de 1965. Curso estudios de Decoración en la Escuela de Artes y, posteriormente, de Filosofía y Letras en la Universidad, donde se licenció en la sección de Historia del Arte.

En su intensa trayectoria realizó sesenta y nueve exposiciones individuales y participó en más de cien colectivas. Fundó y promocionó los grupos *Intento* y *Azuda 40*, este último punta de lanza de la vanguardia local en la primera mitad de los setenta, y fue uno de sus galeristas más destacados, además de un importante coleccionista de arte oriental.

Tras realizar algunos bodegones y paisajes de factura académica relacionados con su etapa de aprendizaje en la Escuela de Artes, en 1972 rompió con el arte académico, apostando por la abstracción desde distintos posicionamientos hasta 1978 (informalismo, constructivismo y expresionismo). A partir de 1979, su obra desembocó en una etapa basada en los principios de la estética *Zen*, y tras un bienio dedicado exclusivamente a la tinta y al papel (1980-81), retomó la geometría en 1982 para desarrollar una producción en la que destacan sus *Pórticos*, *Arcos* y *Arquitecturas para el sol*. Desde 1987, asumió los planteamientos estéticos y formales del cubismo, apostando por la figuración con propuestas muy originales hasta el final de su trayectoria.

Pero, a pesar de su intensa actividad creativa, Antonio Fortún no disponía de un estudio en profundidad; al contrario, las publicaciones referidas a su figura se reducían a una breve monografía suscrita por Federico Torralba, al estudio de sus collages realizado por Manuel Sánchez Oms y a los análisis sobre determinadas parcelas de su trayectoria repartidos en sus catálogos expositivos.

Esta circunstancia ofrecía una imagen del artista demasiado fragmentaria, motivo por el cual ampliar su catálogo y biografía con nuevas fuentes artísticas y documentales justificaba la necesidad y oportunidad de este trabajo. Y para llevarlo a cabo, utilizamos de forma complementaria el archivo de prensa del artista, estudiado en nuestra tesina de licenciatura, y la compilación de sus textos teóricos, que habíamos realizado para la Fundación Torralba-Fortún. Ambos estudios nos permitieron establecer conexiones muy interesantes con las nuevas fuentes, haciendo posible cotejar su obra inédita con la que ya conocíamos, valorando de forma más objetiva el desarrollo y coherencia de su personalidad artística.

Los resultados de nuestra investigación se presentan ordenados en tres volúmenes:

El volumen I justifica la elección del tema, presenta las fuentes catalogadas, define los objetivos, explica la metodología elegida y actualiza la fortuna crítica del artista; a continuación, analiza la trayectoria del pintor a través de los siguientes capítulos: *1945-1972: Fortún antes de Fortún*, que repasa los acontecimientos más significativos de la infancia y adolescencia del artista en Samper del Salz, su traslado a Zaragoza y su periplo formativo en la Escuela de Artes; *1972-1999: la huella artística de Antonio Fortún*, que revisa, a través de la comparación entre su obra inédita y su obra conocida, las distintas etapas de su trayectoria, desde su ruptura con el arte académico hasta su adscripción al cubismo; *Fortún visto por Fortún*, que aprovecha el diario escrito por el artista en Terriente para mostrar aspectos desconocidos de su personalidad; y finalmente, *Los propósitos del artista*, que plantea los interrogantes que suscita el hallazgo de tan importante cantidad de obra, intentando ofrecer hipótesis sobre el origen y finalidad de la misma.

No obstante, y dado el carácter catalográfico que fundamenta nuestra investigación, los volúmenes II y III son, sin duda, los más importantes, ya que recogen el apéndice documental y el catálogo de la obra inédita de Antonio Fortún.

Y para alcanzar los objetivos que nos habíamos propuesto, estructuramos nuestro trabajo en tres fases: a) actualizar el estado de la cuestión y la fortuna crítica del artista; b) catalogar las fuentes documentales y artísticas; y c) analizar dichas fuentes de forma contextualizada para ofrecer una periodización que nos permitiera establecer conclusiones.

La revisión del tratamiento que Antonio Fortún había recibido por parte de la historiografía y de la crítica constituyó la base de nuestro proyecto, permitiéndonos justificar su oportunidad, realizar una valiosa crítica de fuentes y descubrir las lagunas que existían sobre el tema. Para ello, tuvimos en cuenta en primer lugar las publicaciones más significativas sobre pintura contemporánea europea, española y aragonesa desde 1970 hasta el año 2000; una lectura que nos permitió establecer las coordenadas histórico-artísticas en las que Antonio Fortún había desarrollado su trabajo. Después revisamos la bibliografía específica sobre el artista, a la que añadimos los materiales que tenía guardados de manera perfectamente ordenada en su estudio, y que pudimos consultar durante el período investigador del Programa de Doctorado gracias a la inestimable ayuda de Federico Torralba —hasta su fallecimiento— y de los patronos de la Fundación, especialmente su secretario Juan Ulibarri.

Para catalogar las obras y materiales de archivo creamos una base de datos en MS ACCESS titulada GESTIÓN DE AUTOR, cuyo funcionamiento se explica detalladamente en las notas preliminares de los volúmenes II y III. En este proceso, ordenamos las piezas, primero por años y luego, siempre que la firma lo permitió, por meses e incluso por días. Y para aquellas en las que no figuraba ningún dato cronológico, consideramos el estilo como punto de referencia, basándonos en la evolución formal y estética del artista.

A la hora de plantear los capítulos del análisis, utilizamos las décadas como herramienta de clasificación, aun siendo conscientes del carácter convencional de una división de tal naturaleza. Pero, aunque el arte no se mueva por décadas, estas han sido un criterio recurrente en la práctica historiográfica para reconstruir ciertas parcelas de la historia del arte. Y en cada década, hemos tenido en cuenta el contexto artístico internacional, nacional y local en el que se desarrolló su biografía y la evolución de su obra conocida. Así, consideradas las obras de Antonio Fortún como manifestaciones de una dimensión de su pensamiento en la que se encuentra implícita su visión del mundo (componente ideológico) y su juicio sobre la sociedad (componente sociológico), planteamos nuestro análisis con el objetivo de reconstruir, en la medida de lo posible, su personalidad creativa. En este sentido, la gran cantidad de documentos que conservaba la Fundación Torralba-Fortún sobre el artista nos ha permitido observar su progresión casi *ad diem*, recuperando una manera de entender el discurso historiográfico basado en la óptica horizontal; este enfoque ayuda a situarnos de forma contemporánea al personaje estudiado, estableciendo de forma más verosímil y menos limitada los acontecimientos estudiados. Finalmente, hemos de señalar que también tuvimos en cuenta sus ideas y principios estéticos, magníficamente reflejados en su producción escrita y que demuestran que Antonio Fortún tuvo como objetivo prioritario la conquista de la belleza al margen de procedimientos, formatos y técnicas empleadas, y que siempre estuvo movido por un deseo constante de superación, siendo consciente de que tan artista era el que triunfaba como el que fracasaba; para él, la supervivencia en el arte no dependía de la cotización, sino de la valoración que en el futuro pudiera hacer de su obra la historia del arte y la crítica.

Una vez expuestas las líneas maestras del trabajo de investigación, y a fin de completar este resumen, destacamos las principales conclusiones a las que nos ha conducido.

En primer lugar, hemos acreditado la diversidad y complejidad de los procedimientos y recursos técnicos utilizados por el artista, tal y como habían avanzado críticos e historiadores del arte. Antonio Fortún empleó a lo largo de su trayectoria lápices, rotuladores y carbonillos para sus dibujos; ceras, templeas, pastel, acrílicos y óleos para sus lienzos; y tinta china para sus distintos tipos de acuarelas y guaches. Durante determinados períodos manejó las técnicas del dripping y del salpicado (*sparkling*), obteniendo trazos, goteos y salpicaduras muy expresivas; y no dudó en adentrarse en la técnica del grabado. Y en cuanto a los soportes, cualquiera fue tenido en cuenta por Fortún: desde el lienzo hasta el cartón, pasando por diferentes tipos de papel, incluido el oriental, realizado

artesanalmente con fragmentos de paja, semillas y fibras vegetales; hasta blondas de pastelería llegó a utilizar, generando una serie de exquisita calidad. Tampoco dudó en manejar el spray y la espátula, además del pincel, y cuando trabajaba sobre lienzo elaboraba sus piezas a partir de estudios preparatorios de dibujo y de color, trabajando con meticulosidad cada detalle. Más directa y espontánea parece su labor cuando utiliza técnicas al agua, convirtiendo el papel en un excepcional vehículo expresivo; entre finales de 1979 y comienzos de 1983, su dedicación a este tipo de producción fue casi exclusiva, generando una obra en pequeño formato de la que queda amplia constancia en su estudio, y en la que se observa una marcada influencia del arte oriental, convirtiéndose en un destacado interlocutor entre la cultura oriental y occidental en Aragón.

Según nuestras estimaciones, y dejando al margen las piezas que podríamos calificar como bocetos, pruebas o ensayos, Antonio Fortún firmó en pequeño y mediano formato mil cuatrocientas sesenta y tres obras, cifra muy elevada si la comparamos con la que realizó en lienzo; por lo tanto, nuestra catalogación puede suponer, aproximadamente, el cuarenta o el cincuenta por ciento de su producción total; es decir, que amplia notablemente el corpus de su catálogo. En este sentido, se hace necesario recordar el déficit informativo que todavía existe sobre la vanguardia local y que demuestra la necesidad de seguir haciendo inventario si se quiere dar a conocer a los artistas aragoneses. Sólo de esta manera, nuestro arte contemporáneo dejará de ser una asignatura pendiente a nivel estatal, convirtiéndose en una alternativa al modelo centralista de la historia del arte; un modelo en el que sólo alcanzan visibilidad aquellos artistas que trabajan y triunfan en los centros del poder político y cultural; sin embargo, Aragón y Zaragoza han sido —y son— cuna de grandes creadores, y estos merecen una atención similar a la que reciben los que llevan a cabo su trayectoria en Madrid, Barcelona o Valencia.

Además, el catálogo de la obra inédita de Antonio Fortún pone a disposición del público y de la crítica una importante parcela del patrimonio artístico aragonés, en la línea que viene defendiendo el Gobierno de Aragón y la Fundación Torralba Fortún. Este hecho sirve para plantear, una vez más, la necesidad de contar en Aragón con un Museo de Arte Contemporáneo que pueda albergar una colección permanente con las obras de sus artistas más representativos; una magnífica fórmula con la que romper la sempiterna invisibilidad que los persigue.

Y en cuanto a la valoración de las piezas catalogadas, debemos destacar su cantidad y calidad, especialmente las aguadas y tintas chinas realizadas por el artista sobre papel entre 1980 y 1982; estas piezas constituyen una de las aportaciones más importantes de nuestra investigación, ya que a lo largo de ese bienio Fortún apenas recurrió al lienzo (hizo dos en 1980, *Contrapunto* y *Contrapunto I*; dos en 1981, *Irisaciones* y *Evento*; y ninguno en 1982); por ello, nuestro trabajo aporta series completamente desconocidas, como las abstracciones caligráficas, los paisajes y los acrílicos sobre blondas de pastelería. Ciertamente que a partir de 1987 la ausencia de obras en nuestra base de datos no contribuye a ampliar el catálogo del artista, pero los bocetos conservados en sus cuadernos muestran su evolución desde la geometría al cubismo y aportan información relevante sobre

los procesos y principios que rigieron su proyecto creativo, demostrando que la experimentación y la investigación fueron una constante en su trayectoria. No obstante, hemos de reconocer la casi ausencia total de documentación frente a su abundancia en otras etapas, seguramente porque Fortún estuvo condicionado por los procedimientos técnicos y por los estilos de referencia que empleaba en ellas: en los años donde predominó la inmediatez del gesto, el artista no realizó bocetos, aunque sí numerosos ensayos de gestos, salpicaduras, difuminados etc.; esto demuestra que trabajaba sin descanso hasta conseguir dominar los diferentes procedimientos técnicos que le permitían expresarse. También hemos documentado su proceso creativo habitual, apreciando cómo el artista iniciaba sus series con composiciones muy barrocas para, paulatinamente, despojarlas de formas y colores superfluos, poniendo de relieve una de sus máximas preferidas: buscar la esencia de las cosas.

Entre los contenidos de sus cuadernos, destacan los dibujos que realizó Fortún en 1963, cuando todavía no contemplaba la posibilidad de convertirse en artista, y los relativos a sus estancias italianas en Fermo y en Venecia; también los ensayos compositivos de sus collages, sus proyectos de escultura cinética, sus notas sobre arte japonés y sobre el budismo Zen, sus anotaciones sobre temas, formatos o colores, y los bocetos que marcan su transición hacia la etapa neocubista; también destacan las anotaciones que llevó a cabo sobre disolventes, médiums y tipos de barnices, y sus anotaciones sobre iconografías, variaciones temáticas, texturas o problemas técnicos a resolver; y son de gran interés las alusiones puntuales que vierte en sus páginas sobre la obra de Tapies, José Luis Fajardo, el arte coralino, las acuarelas Feininger o los carnavales de Venecia y Tenerife; incluso se pueden leer escuetas reflexiones sobre su estado de ánimo. En resumidas cuentas, un universo mental y creativo que nos habla de sus referentes, modelos, elecciones y rechazos, que, por cierto, también definen a un artista.

A nivel biográfico, el documento más interesante es el diario que escribió en Terriente un año antes de su fallecimiento, ya que ofrece datos de los que apenas se tenía noticia; en él, el artista evoca sus recuerdos de infancia y juventud, y los acontecimientos que marcaron de forma indeleble el final de su existencia; una información que nos permite aproximarnos a la manera que tenía de entender la vida y el arte y que deberá ser tenida en cuenta en el futuro por los historiadores del arte.

Por lo que respecta al punto de vista elegido para llevar a cabo el análisis de las piezas catalogadas, nos planteamos ir más allá de la valoración tradicional que la historiografía y la crítica habían realizado de la trayectoria del artista, centrada en su vertiente expresionista abstracta. Este fue el motivo por el cual partimos de las líneas de investigación que se habían apuntado en sus últimos catálogos, y que concedían más importancia a sus acuarelas, muy bien representadas en nuestras fuentes. En este terreno, la catalogación que hemos realizado aporta piezas significativas que nos permiten valorar su proceso creativo desde 1963, como las blondas de pastelería, las abstracciones caligráficas y orientales, sus paisajes al agua, sus geometrías, dibujos y ensayos figurativos; ellas nos permiten observar las constantes transformaciones formales y estéticas que su obra

experimentó en el tiempo, sorprendiéndonos el elevado número que produjo en formato reducido, cuando lo habitual parecía ser, precisamente, lo contrario.

Repasando las diferentes etapas del artista, y cotejándolas con las periodizaciones que otros autores habían llevado a cabo, hemos observado que no existen diferencias significativas, aunque puedan añadirse o recalcarse ciertos aspectos, como la importancia de la estética Zen y del paisaje japonés en su producción, el gran protagonismo de su pintura al agua —menos conocida y estudiada—, los acrílicos sobre blondas que marcan su transición hacia el minimalismo oriental, y las iniciativas a las que no dio continuidad. Esto permite plantear nuevas vías de investigación sobre el artista, como la conexión entre el arte occidental y oriental en su obra o la relación casi permanente que mantuvo con el género del paisaje, tema que creemos merecería un estudio en profundidad.

Otro aspecto interesante a destacar es que Fortún fue un artista de diálogos y que concibió el arte como un medio de comunicar sus emociones y vivencias. En este sentido, las obras de Fortún dialogan con la historia del arte, especialmente con las vanguardias históricas y actuales, en piezas donde se pueden rastrear el constructivismo, el surrealismo, el expresionismo abstracto, el cubismo, el óptico, etc.; a nivel de individualidades, Fortún dialoga con figuras fundamentales de la historia del arte, como Francisco de Goya, Jackson Pollock, Paul Klee, Rothko, Cezanne, Picasso, Juan Gris o George Braque; por lo que respecta a los géneros, su diálogo se establece especialmente con el paisaje y el bodegón, que conectan su obra con la tradición más vanguardista del arte español contemporáneo; y estableció un diálogo particular con Oriente a través de los versos de los Rubbayata, sus acuarelas Zen y sus caligrafías abstractas. De forma parecida, su obra es un diálogo con diferentes fórmulas creativas, como la abstracción —con la que creó auténticas metáforas cromáticas— y con la figuración, hasta el punto de que en numerosas ocasiones ambas se encuentran mezcladas en sus piezas sin ningún tipo de contradicción.

La finalidad de su obra en pequeño formato requiere también de una explicación compleja; por eso hemos llegado a la conclusión de que Antonio Fortún la utilizaba en numerosas ocasiones como campo de experimentación, consiguiendo así dominar las técnicas; pero el hecho de que gran parte de ella esté firmada, expresa también su voluntad creadora y, por qué no, cierta estrategia de mercado con la que salir adelante y vivir del arte; además, estas piezas pudieron ser para el artista una magnífica oportunidad para promocionarse, consiguiendo que el arte contemporáneo —en general— y su obra —en particular— llegara a todo el mundo; un deseo que expreso por escrito en numerosas ocasiones. De todas formas, y en conjunto, en su producción inédita parece estar presente ese deseo que se adivina en todo artista de pasar a la posteridad, ya que la guardó cuidadosamente en el estudio; una pretensión que necesitaba de obra cuantiosa para presentar al público o para donar a las instituciones locales; Fortún era consciente de que ambas fórmulas eran las más eficaces para permanecer en la memoria colectiva. En resumidas cuentas, podemos certificar que Antonio Fortún fue un creador convencido y que sus obras son el testimonio de su vida y de su paso por la historia del arte. De hecho, esta tesis es un ejemplo de ello.

También hemos valorado a lo largo de nuestro trabajo el carácter y la personalidad del artista; si pudiéramos hacer un retrato robot de sus principales valores, las piezas catalogadas reflejan magníficamente el tesón y el espíritu de superación que poseía Antonio Fortún, así como sus principales principios estéticos, entre los que destacan su independencia —o no adscripción a las modas— y su espíritu de libertad, que no fue política pero sí estética. Nuestro artista hizo del arte su vida, y a ella se dedicó en cuerpo y alma; de no haber sido así, sería difícil justificar la ingente cantidad de producción que llevó a cabo; una producción con la que creó un mundo nuevo a través de la pintura sin prohibirse nada. Su eclecticismo así lo demuestra. Antonio Fortún fue un artista a caballo entre el paradigma de la modernidad y el del arte actual, lo que hace que su figura sea sumamente interesante: un artista siempre en transición en plena Transición. No es que no comprendiera el arte de los ochenta o de los noventa, como han llegado a sostener algunos autores, sino que no compartía sus principios, así que decidió seguir los suyos y asumirlos con todas sus consecuencias.

Sin Antonio Fortún no está completa la historia del arte aragonés y español de la segunda mitad del siglo XX, por ello su figura es una pieza clave en la tarea de dar a conocer el arte de nuestra tierra; y en este sentido estoy convencido de que la imagen final que obtengamos va a resultar sorprendente. Fortún fue algo más que un mero componente del *Azuda-40* o un galerista de prestigio; su fortuna crítica ha dependido demasiado tiempo de ambas circunstancias; el triunfo o el prestigio de *Azuda* no es el triunfo y el prestigio de Antonio Fortún, aunque corrieran paralelos y su participación en el grupo lo convirtiera en artista. Fortún es un creador que merece ser reivindicado por sí mismo, un artista prolífico y de calidad, cuya relevancia demuestra la importancia de los espacios periféricos en la producción artística nacional. Y aunque nuestra investigación suponga una aportación modesta, ayuda a ampliar el panorama historiográfico local y nacional, ofreciendo una visión más completa y solvente del mismo; un intento de análisis del tejido cultural contemporáneo que pretende tener en cuenta las raíces de aquellos artistas que desean permanecer en su tierra.

Somos conscientes de que la lectura general que hemos realizado puede no ser definitiva y que aún quedan materiales en el estudio del artista pendientes de investigar. Lo que nosotros hemos intentado es insertar a Antonio Fortún en su horizonte para valorar su obra menos conocida y rellenar de forma significativa las lagunas existentes en su trayectoria.

