



# ARSBILDUMA

Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la UPV / EHUko Artearen Historia eta Musika Saileko Aldizkaria

12

2022



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

ARS BILDUMA

ISSN 1989-9262  
UPV/EHU Press



CRÉDITOS.



# CRÉDITOS

## DIRECTORES

Fernando R. Bartolomé García (Universidad del País Vasco, España)  
José Javier Vélez Chaurri (Universidad del País Vasco, España)

## EDITORES

Fernando R. Bartolomé García (Universidad del País Vasco, España)  
Laura Calvo García (Universidad del País Vasco, España)

## SECRETARÍA TÉCNICA Y COORDINACIÓN

Laura Calvo García (Universidad del País Vasco, España)

## ENTIDAD AUTORA

Departamento de Historia del Arte y Música (Universidad del País Vasco, España)  
UPV/EHU Press

## DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN

Jesús Rodríguez Gutiérrez

- [jesusrodriguezgu@gmail.com](mailto:jesusrodriguezgu@gmail.com)
- <https://www.genetica.com/>

## DIRECCIÓN

Despacho 2.17 (Ref.: Ars Bilduma)  
Facultad de Letras  
Paseo de la Universidad, 5  
01006 Vitoria-Gasteiz (Álava)

(+34) 945 01 36 23  
[arsbilduma@ehu.eus](mailto:arsbilduma@ehu.eus)

## DATOS

ISSN: 1989-9262  
Año de inicio: 2009  
Artículos aceptados: 8 / Artículos rechazados: 3  
Publicación anual

**COMITÉ CIENTÍFICO**

Alfonso Pleguezuelo Hernández (Universidad de Sevilla, España)  
Stephanie Bertrand (Aristotle University of Thessaloniki, Grecia)  
Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela, España)  
Berenice Gustavino (Universidad de La Plata, Argentina)  
Dulce María Ocón Alonso (Universidad del País Vasco, España)  
Fernando Tabar Anitua (Universidad Complutense de Madrid, España)  
Hugues de Varine (International Council of Museums, Francia)  
Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza, España)  
Mário Caneva Moutinho (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal)  
José Ángel Barrio Loza (Universidad de Deusto, España)  
Stefano Chiodi (Università Roma Tre, Italia)  
Luis Grau Lobo (Museo de León, España; ICOM, Francia)  
María José Redondo Cantera (Universidad de Valladolid, España)  
Pablo Francisco Amador Marrero (Universidad Nacional Autónoma de México, México, y Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México)  
Soledad de Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco, España)  
Pascale Peyraga (Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia)  
Kisun Chun (Hankuk University of Foreign Studies, Corea del Sur)

**CONSEJO DE REDACCIÓN**

Ana María Ochoa Gautier (Universidad de Columbia, EE. UU.)  
Iñaki Díaz Balerdi (Universidad del País Vasco, España)  
Enrique Xavier de Anda Alanís (Universidad Nacional Autónoma de México, México)  
Jesús Criado Mainar (Universidad de Zaragoza, España)  
Jorge Almazán (Keio University, Japón)  
Fanny Unikel Santoncini (Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía del INAH, México)  
Ismael Gutiérrez Pastor (Universidad Autónoma de Madrid, España)  
José Ignacio Hernández Redondo (Museo Nacional de Escultura, España)  
Vicente Guijosa Aguirre (UNAM Hoy, México)  
Lena Saladina Iglesias Rouco (Universidad de Burgos, España)  
Pedro Luis Echeverría Goñi (Universidad del País Vasco, España)  
Rian Lozano (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

## INDEXACIÓN, DIFUSIÓN Y CALIDAD

*Ars Bilduma* es una edición de la UPV/EHU Press que aparece recogida en diversas bases de datos, repositorios, catálogos de bibliotecas y buscadores que avalan su calidad:

### De cobertura internacional:

- ProQuest
- International Bibliography of Art
- Emerging Sources Citation Index (ESCI)
- Art Source
- Fuente Académica Plus
- Ulrichsweb
- Regesta Imperii
- Directory of Open Access Journals (DOAJ)
- CiteFactor
- Latindex
- Redib
- Sherpa
- Copac
- Sudoc
- Getty Research Institute (GRI)
- The European Library (TEL)
- UniCat
- WorldCat
- UIFactor
- Google Scholar
- Scilit
- EBSCO Essentials

### De cobertura nacional:

- DICE/CINDOC
- ISOC
- Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (RESH)
- Clasificación CIRC
- Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA)
- Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI)
- Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (ANEP)
- CARHUS Plus+ 2018
- MIAR
- Dialnet
- REBIUN
- Dulcinea

# CREDITS

## DIRECTORS

Fernando R. Bartolomé García (Universidad del País Vasco, Spain)  
José Javier Vélez Chaurri (Universidad del País Vasco, Spain)

## EDITORS

Fernando R. Bartolomé García (Universidad del País Vasco, Spain)  
Laura Calvo García (Universidad del País Vasco, Spain)

## TECHNICAL SECRETARY AND COORDINATION

Laura Calvo García (Universidad del País Vasco, Spain)

## EDITORIAL

Departamento de Historia del Arte y Música (Universidad del País Vasco, Spain)  
UPV/EHU Press

## EDITORIAL DESIGN

Jesús Rodríguez Gutiérrez  
• [jesusrodriguezgu@gmail.com](mailto:jesusrodriguezgu@gmail.com)  
• <https://www.genetica.com/>

## ADDRESS

Despacho 2.17 (Ref.: Ars Bilduma)  
Facultad de Letras  
Paseo de la Universidad, 5  
01006 Vitoria-Gasteiz (Álava)

(+34) 945 01 36 23  
[arsbilduma@ehu.eus](mailto:arsbilduma@ehu.eus)

## DATA

ISSN: 1989-9262  
Since: 2009  
Articles accepted: 8 / Articles rejected: 3  
Annual publication

## SCIENTIFIC COMMITTEE

Alfonso Pleguezuelo Hernández (Universidad de Sevilla, Spain)  
 Stephanie Bertrand (Aristotle University of Thessaloniki, Greece)  
 Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela, Spain)  
 Berenice Gustavino (Universidad de La Plata, Argentina)  
 Dulce María Ocón Alonso (Universidad del País Vasco, Spain)  
 Fernando Tabar Anitua (Universidad Complutense de Madrid, Spain)  
 Hugues de Varine (International Council of Museums, France)  
 Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza, Spain)  
 Mário Caneva Moutinho (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal)  
 José Ángel Barrio Loza (Universidad de Deusto, Spain)  
 Stefano Chiodi (Università Roma Tre, Italy)  
 Luis Grau Lobo (Museo de León, España; ICOM, France)  
 María José Redondo Cantera (Universidad de Valladolid, Spain)  
 Pablo Francisco Amador Marrero (Universidad Nacional Autónoma de México, México, y Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México)  
 Soledad de Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco, Spain)  
 Pascale Peyraga (Université de Pau et des Pays de l'Adour, France)  
 Kisun Chun (Hankuk University of Foreign Studies, South Korea)

## EDITORIAL BOARD

Ana María Ochoa Gautier (Universidad de Columbia, USA)  
 Iñaki Díaz Balerdi (Universidad del País Vasco, Spain)  
 Enrique Xavier de Anda Alanís (Universidad Nacional Autónoma de México, México)  
 Jesús Criado Mainar (Universidad de Zaragoza, Spain)  
 Jorge Almazán (Keio University, Japan)  
 Fanny Unikel Santoncini (Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía del INAH, México)  
 Ismael Gutiérrez Pastor (Universidad Autónoma de Madrid, Spain)  
 José Ignacio Hernández Redondo (Museo Nacional de Escultura, Spain)  
 Vicente Guijosa Aguirre (UNAM Hoy, México)  
 Lena Saladina Iglesias Rouco (Universidad de Burgos, Spain)  
 Pedro Luis Echeverría Goñi (Universidad del País Vasco, Spain)  
 Rian Lozano (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

## INDEXING, ISSUING AND QUALITY

Regarding its INDEXING, ISSUING AND QUALITY, *Ars Bilduma* appears in various databases, catalogues of libraries and search engines:

### International coverage:

- ProQuest
- International Bibliography of Art
- Emerging Sources Citation Index (ESCI)
- Art Source
- Fuente Académica Plus
- Ulrichsweb
- Regesta Imperii
- Directory of Open Access Journals (DOAJ)
- CiteFactor
- Latindex
- Redib
- Sherpa
- Copac
- Sudoc
- Getty Research Institute (GRI)
- The European Library (TEL)
- UniCat
- WorldCat
- UIFactor
- Google Scholar
- Scilit
- EBSCO Essentials

### National coverage:

- DICE/CINDOC
- ISOC
- Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (RESH)
- Clasificación CIRC
- Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA)
- Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI)
- Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (ANEP)
- CARHUS Plus+ 2018
- MIAR
- Dialnet
- REBIUN
- Dulcinea

# ÍNDICE

CRÉDITOS	3
ARTÍCULOS	17
RECOMPONRIENDO VIDA Y OBRAS DE JUAN JOSÉ OLAZÁBAL, ARQUITECTO DEL GATEPAC LAUREN ETXEPARE IGIÑIZ / ARANTZA LEKUONA ETXEBESTE	19
PINTORAS EN ZARAGOZA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII: PAULA FERRER DE LANUZA, MARÍA LA RES, MARÍA DE RIBERA Y URZANQUI, Y PABLA “LA PINTORA” ÁLVARO VICENTE ROMEO	39
LA ESCENOGRAFÍA DE <i>EL RETABLO DE MAESE PEDRO</i> DE FALLA EN SUS PRIMERAS REPRESENTACIONES (1923, 1925) INÉS R. ARTOLA	57
LAS MANDAS DE PLATA LABRADA DE DON MANUEL DE LLANTADA IBARRA A LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE ZALLA (BIZKAIA) Y OTRAS DISPOSICIONES TESTAMENTARIAS JOSÉ M <sup>º</sup> SÁNCHEZ-CORTEGANA	69
LOS ESCENARIOS TANGERINOS DE MARIANO FORTUNY Y DE FRANCISCO LAMEYER. ITINERARIO VISUAL POR UN PEQUEÑO ORIENTE JORDI À. CARBONELL I PALLARÈS	81
LA EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE DEL <i>COMIC BOOK</i> ESTADOUNIDENSE DE SUPERHÉROES DESDE EL EJEMPLO DE IRON MAN JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ MERINO	99

EL MUSEO DEL PRADO EN LA FORMACIÓN DE LAS PINTORAS NAVARRAS A TRAVÉS DE LOS LIBROS, REGISTROS E ÍNDICES DE COPISTAS JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ	117
ARTES INCOHERENTES Y <i>CUT OUT</i> EN LOS PIONEROS DE LA ANIMACIÓN: <i>UNE EXCURSION INCOHÉRENTE</i> Y <i>LE PEINTRE NEO-IMPRESSIONNISTE</i> CARLOS SALAS GONZÁLEZ	141
<b>RESEÑAS</b>	153
ETXEPARE IGIÑIZ, LAUREN: JOSEPH HIRIART, ART DÉCO-AREN MAISU: ARKITEKTURA-BIDAIA LAPURDITIK TUNISERA (1925-1936) LAURA MARTÍNEZ DE GUEREÑU ELORZA	155
SOJO, KEPA: EL NORTE PIDE PASO. 50 PELÍCULAS ESENCIALES PARA ENTENDER EL CINE ESCANDINAVO ANA ASIÓN SUÑER	157
LARRINAGA CUADRA, ANDERE: LA CRÍTICA DE ARTE EN BILBAO (1876-1937): COMIENZO DE UNA ANDADURA MIKEL BILBAO SALSIDUA	159
CALVO GARCÍA, LAURA (COORD.); BARTOLOMÉ GARCÍA, FERNANDO R.; TRUCHUELO GARCÍA, SUSANA: LIZARTZA: ARTE E HISTORIA DE UNA VILLA GUIPUZCOANA JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ	161
MERCIER, EMMANUELLE; DE BOLDT, RIA; KAIRIS, PIERRE-YVES (EDS.): FLESH, GOLD AND WOOD. THE SAINT-DENIS ALTARPIECE IN LIÈGE AND THE QUESTION OF PARTIAL PAINT PRACTICES IN THE 16TH CENTURY JESÚS MUÑIZ PETRALANDA	163

	<b>TESIS</b>	<b>165</b>
EUSKAL HERRIKO ARTEAREN HISTORIA FEMINISTA BATEN BILA. GENEALOGIA BERRIAK JOSTEN. 1950-1972 ANE LEKUONA MARISCAL		167
<hr style="border-top: 1px dotted #ccc;"/>		
MATRONAZGO Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA DE MARÍA DE LAZCANO Y SARRÍA (1593-1664), XIV SEÑORA DE LA CASA DE LAZCANO, EN GUIPÚZCOA CÉSAR JAVIER BENITO CONDE		169
	<b>IN HONOREM</b>	<b>171</b>
JOHANES INAXIO TXOPERENA ZUGARRAMURDI (1956-2021). IN MEMORIAM AINTZANE ERKIZIA MARTIKORENA, ANDERE LARRINAGA CUADRA, ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA		175
<hr style="border-top: 1px dotted #ccc;"/>		
FRANCISCO JAVIER SAN MARTÍN MARTÍNEZ (1954-2021). IN MEMORIAM ANDERE LARRINAGA CUADRA, ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA		177
	<b>NORMAS DE PUBLICACIÓN</b>	<b>181</b>
	<b>OBJETIVOS</b>	<b>189</b>

# INDEX

	<b>CREDITS</b>	<b>3</b>
	<b>ARTICLES</b>	<b>15</b>
RECOMPOSING LIFE AND WORKS OF JUAN JOSÉ OLAZÁBAL, ARCHITECT OF GATEPAC LAUREN ETXEPARE IGIÑIZ / ARANTZA LEKUONA ETXEBESTE		17
WOMEN PAINTERS IN ZARAGOZA IN THE SECOND HALF OF THE SEVENTEENTH CENTURY: PAULA FERRER DE LANUZA, MARÍA LA RES, MARÍA DE RIBERA Y URZANQUI, AND PABLA "LA PINTORA" ÁLVARO VICENTE ROMEO		37
ON THE SCENOGRAPHY OF FALLA'S <i>EL RETABLO DE MAESE PEDRO</i> IN ITS HISTORICAL REPRESENTATIONS (1923, 1925) INÉS R. ARTOLA		55
THE LEGACIES OF CARVED SILVERWORK OF DON MANUEL DE LLANTADA IBARRA TO THE CHURCH OF SAN MIGUEL DE ZALLA (BIZKAIA) AND OTHER TESTAMENTARY PROVISIONS JOSÉ M <sup>º</sup> SÁNCHEZ-CORTEGANA		67
THE TANGERINE SCENARIOS OF MARIANO FORTUNY AND FRANCISCO LAMEYER. VISUAL ITINERARY THROUGH A SMALL ORIENT JORDI À. CARBONELL I PALLARÈS		79
THE EVOLUTION OF THE LANGUAGE IN THE AMERICAN <i>COMIC BOOK</i> OF SUPERHEROES FROM THE IRON MAN'S COMICS POINT OF VIEW JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ MERINO		97

THE PRADO MUSEUM IN THE FORMATION OF THE NAVARRAN WOMEN PAINTERS THROUGH THE BOOKS, REGISTERS AND INDEXES OF COPYISTS JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ	115
<hr/>	
INCOHERENT ARTS AND CUT OUT IN THE PIONEERS OF ANIMATION: <i>UNE EXCURSION INCOHÉRENTE AND LE PEINTRE NEO-IMPRESSIONNISTE</i> CARLOS SALAS GONZÁLEZ	139
<hr/>	
<b>BOOK REVIEWS</b>	151
<hr/>	
ETXEPARE IGIÑIZ, LAUREN: JOSEPH HIRIART, ART DÉCO-AREN MAISU: ARKITEKTURA-BIDAIA LAPURDITIK TUNISERA (1925-1936) LAURA MARTÍNEZ DE GUEREÑU ELORZA	153
<hr/>	
SOJO, KEPA: EL NORTE PIDE PASO. 50 PELÍCULAS ESENCIALES PARA ENTENDER EL CINE ESCANDINAVO ANA ASIÓN SUÑER	155
<hr/>	
LARRINAGA CUADRA, ANDERE: LA CRÍTICA DE ARTE EN BILBAO (1876-1937): COMIENZO DE UNA ANDADURA MIKEL BILBAO SALSIDUA	157
<hr/>	
CALVO GARCÍA, LAURA (COORD.); BARTOLOMÉ GARCÍA, FERNANDO R.; TRUCHUELO GARCÍA, SUSANA: LIZARTZA: ARTE E HISTORIA DE UNA VILLA GUIPUZCOANA JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ	159
<hr/>	
MERCIER, EMMANUELLE; DE BOLDT, RIA; KAIRIS, PIERRE-YVES (EDS.): FLESH, GOLD AND WOOD. THE SAINT-DENIS ALTARPIECE IN LIÈGE AND THE QUESTION OF PARTIAL PAINT PRACTICES IN THE 16TH CENTURY JESÚS MUÑIZ PETRALANDA	161

	<b>THESIS</b>	<b>163</b>
EUSKAL HERRIKO ARTEAREN HISTORIA FEMINISTA BATEN BILA. GENEALOGIA BERRIAK JOSTEN. 1950-1972 ANE LEKUONA MARISCAL		165
<hr style="border-top: 1px dotted #ccc;"/>		
MATRONAZGO Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA DE MARÍA DE LAZCANO Y SARRÍA (1593-1664), XIV SEÑORA DE LA CASA DE LAZCANO, EN GUIPÚZCOA CÉSAR JAVIER BENITO CONDE		167
	<b>IN HONOREM</b>	<b>169</b>
JOHANES INAXIO TXOPERENA ZUGARRAMURDI (1956-2021). IN MEMORIAM AINTZANE ERKIZIA MARTIKORENA, ANDERE LARRINAGA CUADRA, ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA		173
<hr style="border-top: 1px dotted #ccc;"/>		
FRANCISCO JAVIER SAN MARTÍN MARTÍNEZ (1954-2021). IN MEMORIAM ANDERE LARRINAGA CUADRA, ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA		175
	<b>PUBLICATION RULES</b>	<b>179</b>
	<b>OBJECTIVES</b>	<b>187</b>

ARTÍCULOS.



# RECOMPONRIENDO VIDA Y OBRAS DE JUAN JOSÉ OLAZÁBAL, ARQUITECTO DEL GATEPAC

## RECOMPOSING LIFE AND WORKS OF JUAN JOSÉ OLAZÁBAL, ARCHITECT OF GATEPAC

## RECOMPOSITION DE LA VIE ET DES ŒUVRES DE JUAN JOSÉ OLAZÁBAL, ARCHITECTE DU GATEPAC

---

### LAUREN ETXEPARE IGIÑIZ

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Departamento de Arquitectura  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Plaza Oñati, 2  
20018 Donostia-San Sebastián (Gipuzkoa)

[lauren.etxepare@ehu.eus](mailto:lauren.etxepare@ehu.eus)

<https://orcid.org/0000-0002-9849-1244>

### ARANTZA LEKUONA ETXEBESTE

IES Koldo Mitxelena

Galtzaraborda Hiribidea, 43  
20100 Errenteria (Gipuzkoa)

[lekuonaetxebeste@irakasle.eus](mailto:lekuonaetxebeste@irakasle.eus)

<https://orcid.org/0000-0002-0242-1437>

### RESUMEN

Juan José Olazábal (1905-73) fue un arquitecto clave durante los años de la Segunda República Española, en los que participó activamente en el nacimiento del GATEPAC. Sin embargo, su carrera se vio truncada como consecuencia de la Guerra Civil, en el transcurso de la cual fue condenado a presidio. Su carrera quedaría partida en dos: una primera parte desarrollada en el País Vasco, cuyas principales obras pertenecen al Movimiento Moderno, y una segunda etapa, en Granada, de carácter más bien ecléctico.

---

### PALABRAS CLAVE

Juan José Olazábal; arquitectura racionalista; GATEPAC; Segunda República; Guerra Civil Española; Dictadura.

### ABSTRACT

Juan José Olazábal (1905-73) was a key architect during the years of the Second Spanish Republic, in which he actively participated in the birth of GATEPAC. However, his career was cut short as a result of the Civil War, during which he was sentenced to prison. His career would be divided into two: a first part developed in the Basque Country, whose main works belong to the Modern Movement, and a second stage, in Granada, of a rather eclectic character.

---

### KEYWORDS

Juan José Olazábal; rationalist architecture; GATEPAC; Second Republic; Spanish Civil War; Dictatorship.

### RÉSUMÉ

Juan José Olazábal (1905-73) fut un architecte clé pendant les années de la Seconde République espagnole, où il participa activement à la naissance du GATEPAC. Cependant, sa carrière a été interrompue à la suite de la guerre civile, au cours de laquelle il a été condamné à une peine de prison. Sa carrière serait divisée en deux: une première partie développée au Pays Basque, dont les principales œuvres appartiennent au Mouvement Moderne, et une deuxième étape, à Grenade, de caractère plutôt éclectique.

---

### MOTS-CLÉS

Juan José Olazábal; architecture rationaliste; GATEPAC; Seconde République; Guerre civil espagnole; Dictature.

## 1. INTRODUCCIÓN

Juan José Olazábal Vedruna (1905-73) fue un arquitecto clave durante los años de la Segunda República anteriores a la Guerra Civil española, en los que tuvo la oportunidad de participar en el nacimiento de dos de los tres colectivos que integraban el Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea: el Grupo Este, al que perteneció hasta 1931, y el Grupo Norte, en el seno del cual participó activamente.

Olazábal ha sido referenciado en no pocas publicaciones relativas a la arquitectura española del siglo veinte, si bien en la mayoría de las ocasiones su mención se limita a formar parte de una lista de nombres, como, por ejemplo, la relación de socios numerarios del Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània<sup>1</sup>: “(..) José María Martino, Josep Maria Monravà, Ramon Nicolau, Juan José Olazábal, Robert Oms, Josep Pellicer (..)”, o la lista con los miembros fundadores del Grupo Norte del GATEPAC<sup>2</sup>: “(..) Aizpúrua, Labayen, Lagarde, Vallet, Ponte, Olazábal, Baroja, Alberdi de San Sebastián; Bilbao, Vallejo y Madariaga de Bilbao; Zarranz de Pamplona”, o, por último, al margen ya de la arquitectura, la relación de presos condenados por rebelión militar que se encontraban en la tercera galería del Penal Viejo de la Prisión Central de El Puerto de Santa María, al finalizar la Guerra Civil: “las celdas estaban ocupadas por personas un tanto distinguidas; la primera estaba ocupada por Jaureguibeitia y el arquitecto irunés Olazábal (..), en otra celda se encontraban los dirigentes nacionalistas Solaun, Alberdi y Martínez de Aguirre”<sup>3</sup>.

Sin embargo, más allá de las menciones, su figura ha sido escasamente glosada. Se sabe que estuvo, pero no se sabe qué hizo. El motivo de fondo de este desconocimiento no es otro que la Guerra Civil española y sus consecuencias; a ella se debe, en primer lugar, la dispersión de sus obras, situadas en Barcelona, el País Vasco y Granada, y en segundo lugar, que su trayectoria quedara dividida en dos partes difícilmente identificables entre sí: la primera y más breve, cuyas obras pertenecen al Movimiento Moderno, y una segunda etapa de carácter más bien ecléctico. El presente artículo trata de dar cuenta de su trayectoria desde un punto de vista unitario, recomponiendo su trayectoria vital y dando cuenta de sus principales obras.

- 1 PIZZA, A.; ROVIRA, J.M.: *GATCPAC. Una nueva Arquitectura para una nueva ciudad. A new Architecture for a new city*, Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, 2006, pp. 43-44.
- 2 Carta de José Manuel Aizpúrua a Josep Torres Clavé (28 de diciembre de 1933). Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Catalunya. C12/73.99.
- 3 OLAZABAL, J. R. (5 de mayo de 1988), *Resistentes en Puerto de Santa María, Egin, Igandeko artxiboak*, p. IV.

## 2. ESTUDIOS EN LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE BARCELONA

Nació en Irun en 1905. Realizó sus estudios de Bachiller en el Instituto Peñaflorida de San Sebastián, y en 1922 ingresó en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Fue acogido por su tía Natividad Vedruna, propietaria del Palau Vedruna de la calle Pau Claris, una de las primeras residencias señoriales levantadas en el Eixample. Sus años de estudio coincidieron en el tiempo con el declive de la Dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-30). Comenzaba a vislumbrarse la posibilidad de una República, y afloraban en Cataluña las primeras iniciativas vanguardistas, como el libro *Diàlegs sobre l'Arquitectura* de Rubió i Tudurí (1927), o el artículo de Rafael Benet en la *Gasetta de les Arts* en defensa de una nueva arquitectura.

Durante sus años de estudio, Olazábal asistió a la transformación de la visión de la arquitectura que había predominado hasta entonces, cuyas muestras más representativas se encontraban en la Exposición Internacional de Barcelona (1929), con sus edificios clasicistas de Montjuic proyectados por Josep Puig i Cadafalch, los jardines de influencia francesa diseñados por Jean-Claude Nicolas Forestier y Rubió i Tudurí, y los pabellones modernistas de Josep Maria Jujol<sup>4</sup>. Dicha transformación fue inducida por influencia no tanto de los profesionales en ejercicio, ni siquiera de los académicos, sino de algunos estudiantes señalados, quienes rehúían del academicismo noucentista representado por Francesc Nebot, director de la escuela (1924-1928), para entablar relación con figuras internacionales como Le Corbusier, Van Doesburg o Gropius. Bajo la influencia de estos, organizaron conferencias, viajaron y aplicaron nuevos medios de representación para dar a entender sus proyectos, como la axonometría, la maqueta o el fotomontaje<sup>5</sup>. Eran arquitectos en ciernes, profundamente marcados por la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas, promovida por el Ateneo Guipuzcoano y celebrada en el Gran Casino de San Sebastián en septiembre de 1930. Estimulados por la exposición y particularmente impresionados por el proyecto del Real Club Náutico de San Sebastián de José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen (1929), los jóvenes arquitectos y estudiantes de Barcelona, Madrid y el País Vasco, convocaron una asamblea en el Gran Hotel de Zaragoza los días 25 y 26 de octubre de 1930. En ella se constituyó el Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC), por impulso de sus tres

- 4 BOHIGAS, O.: *Arquitectura española de la Segunda República*, Barcelona, Tusquets, 1970, pp. 25-33.
- 5 SANZ ESQUIDE, J.A. : “Visperas del GATEPAC”, en PIZZA, A.; ROVIRA, J.M. (Dir.<sup>cs</sup>): *Una nueva Arquitectura para una nueva ciudad*, Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, 2006, pp. 16-17.

focos principales: el grupo Centro, establecido en Madrid, encabezado por el zaragozano Fernando García Mercadal<sup>6</sup>, quien aportó el conocimiento adquirido durante su periplo europeo (1919-1927) y representó a España en el Comité International pour la Résolution des Problèmes de l'Architecture Contemporaine (CIRPAC); el Grupo Norte liderado por José Manuel Aizpúrua, y el Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC), el más integrado de entre los que formaban el GATEPAC<sup>7</sup>, editor de la revista *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*, y vinculado a las autoridades republicanas<sup>8</sup>, especialmente a la Generalitat de Catalunya, para la que elaboró una serie de proyectos de urbanismo, como el Plan Macià, y un programa de viviendas e infraestructuras escolares y sanitarias. En él, además de Josep Lluís Sert, destacarían las figuras de Josep Torres Clavé y Antoni Bonet. Juan José Olazábal fue el único socio numerario vasco entre los 48 integrantes del grupo catalán<sup>9</sup>.

### 3. PRIMEROS AÑOS DE PROFESIÓN DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA

Su primera etapa profesional coincide plenamente con la Segunda República, proclamada el 14 de abril de 1931, un mes después de que obtuviera su título en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Los cinco años anteriores a la Guerra Civil española supusieron ciertamente los más fecundos y creativos para el irunés, no sólo desde el punto de vista arquitectónico, sino también en los ámbitos asociativo y político. Las obras y proyectos realizados durante estos cinco años se encuentran en el País Vasco, a excepción de su primer encargo: la casa Vedruna.

#### 3.1. La casa Vedruna en el Eixample de Barcelona (1931)

Su primer proyecto edificado consiste en dos inmuebles contiguos situados en los números 238 y 240 de la calle Navas de Tolosa, al noreste del Eixample de Barcelona. Cuentan con planta baja y seis pisos, y cuatro viviendas por planta. La obra fue promovida por su tía Natividad Vedruna, propietaria de los dos solares<sup>10</sup>. El proyecto fue visado y presentado en el Ayuntamiento en febrero de 1931, pocas semanas antes de que Olazábal obtuviera el título. El irunés recurrió a su amigo Joan Baca i Reixach (1905-2003), quien, además de colaborar en la redacción del proyecto, facilitó las labores administrativas, ya que había finalizado sus estudios y estaba inscrito en el Colegio de Arquitectos de Catalunya.

La organización interior de los dos inmuebles sigue una de las premisas establecidas por el GATCPAC, que consistía en dar la misma significación al alzado posterior que al delantero, y en no supeditar la organización interior de las viviendas a su relación con la fachada principal; así lo hizo Sert en su casa de la calle Rossellò (1929), y así lo haría posteriormente Duran i Reynals en la casa Jaume Espona i Brunet de la calle Aribau (1932). Los arquitectos aprovecharon la profundidad de las parcelas para establecer dos viviendas con vistas a la calle y otras dos al interior de la manzana. Son dos edificios gemelos, sin otra diferencia que la relativa a las rasantes de los pisos, ya que presentan un ligero escalonamiento como consecuencia de la pendiente que la calle adopta.

La impronta racionalista que denota la organización interior quedó matizada por un alzado que, aunque austero, rehúye en parte del repertorio moderno: si bien en lo que se refiere a los balcones recurrieron a barandas de alambre tejido sobre losas desprovistas de molduras (Fig. 1), las proporciones de los huecos y los cercos en terracota que los enmarcan remiten a composiciones propias de las primeras décadas del Eixample, como así mismo lo hacen las escaleras de mármol blanco de los vestíbulos, los pilares con capitel y las molduras de yeso que rematan los techos interiores<sup>11</sup>. Los tres orificios de ventilación en lo alto de la fachada y la sección constructiva aportada en el proyecto, revelan, por otra parte, que el edificio fue rematado con una cubierta catalana, solución habitual en el Eixample, basada en el sistema constructivo de las casas de la Ciutat Vella.

6 HERNANDO DE LA CUERDA, R.: "Una mirada renovada sobre Fernando García Mercadal", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N° Extra 3, 2017, pp. 368-374.

7 MUÑOZ FERNÁNDEZ, F.J.: "AC/GATEPAC (Iparraldeko Taldea). Arkitektura berri baten hasiera gerraurreko Euskal Herrian", *Ondare*, 27, 2009, p. 260.

8 SERT, J.L.: "Josep Torres Clavé i el GATCPAC", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 140, 1980, p. 25.

9 Es cierto que también figuraban Manuel Urcola y Anastasio Tellería, si bien lo hacían como estudiantes. Véase la relación de socios del GATCPAC en: PIZZA, A.; ROVIRA, J.M.: *op. cit.*, pp. 43-44.

10 Archivo Municipal de Barcelona. Secció EIX. 48889.

11 CABRÉ, T.: *Ruta del racionalismo de Barcelona. El GATCPAC y la arquitectura de los años 1930*, Institut Municipal del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida, Ajuntament de Barcelona, 2018, p. 136.

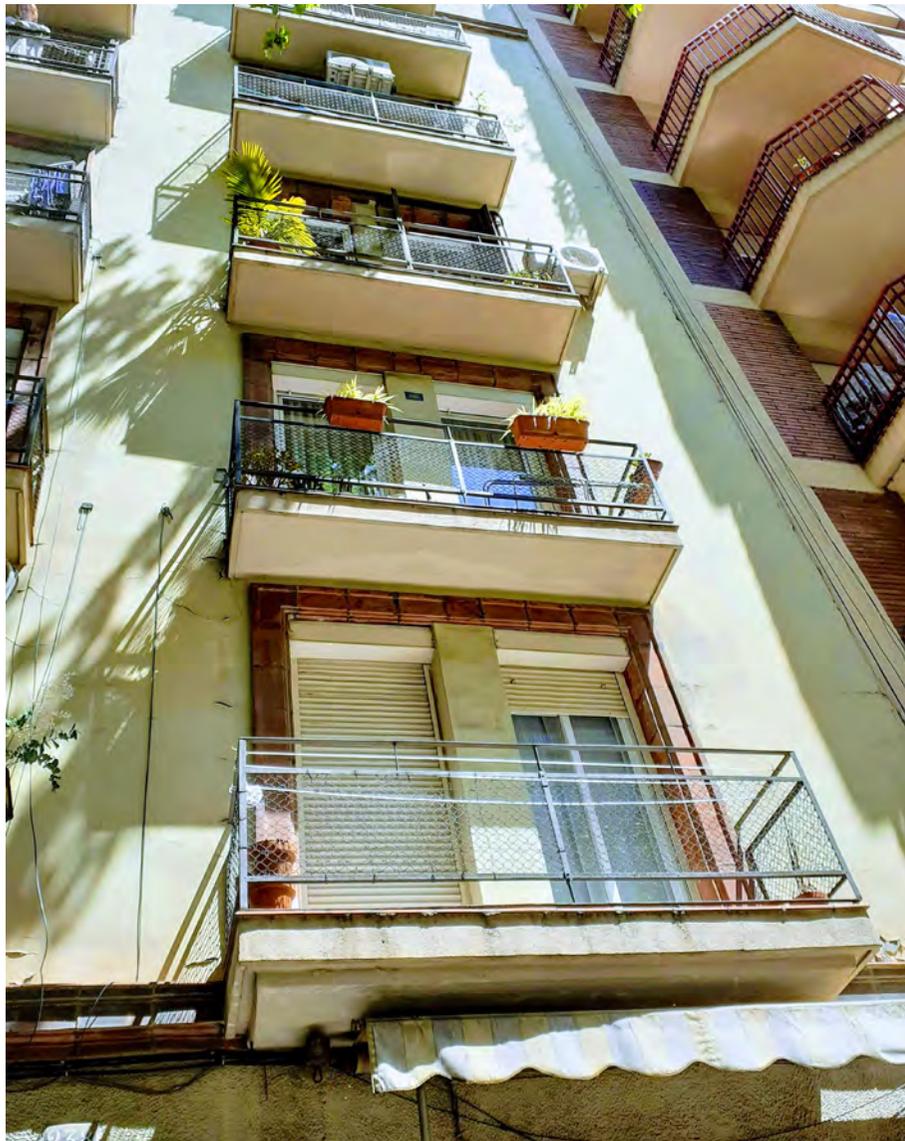


Fig. 1: Detalle de la fachada de la casa Vedruna, calle Navas de Tolosa, Barcelona

### 3.2. Regreso al País Vasco (1932-36)

En navidades de 1931 Olazábal dejaba Barcelona para regresar a Hondarribia e instalarse en Zuzuarregui-enea, la casa familiar materna, con el propósito de ejercer en el País Vasco. Tras inscribirse en el Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro (COAVN)<sup>12</sup>, entraría en contacto con arquitectos de la delegación guipuzcoana como Luis Vallet, Joaquín Labayen, Eduardo Lagarde, José Antonio Ponte y Raimundo Alberdi, así como con Luis Vallejo y Juan de Madariaga, de Bilbao, y el pamplonés Joaquín Zarranz. Liderados por José Manuel Aizpúrua, darían a luz a un nuevo grupo en el seno del GATEPAC: el Grupo Norte. En su acta fundacional se da cuenta del nombramiento de Olazábal como corresponsal en el País Vasco de la revista *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*.

No obstante, Olazábal continuaría colaborando con sus colegas de Barcelona. Prueba de ello es su participación junto con Josep Soteras i Mauri, socio numerario del GATCPAC, en el concurso de viviendas para obreros en Solocoeche, convocado en diciembre de 1931 por la Junta de Viviendas Municipales de Bilbao. Lo reciente de su baja en el grupo catalán y el hecho de que redactara su propuesta junto con Soteras, hacen que, por mucho que el irunés se encontrara ya en el País Vasco, su proyecto pueda ser considerado como una aportación más del GATCPAC. El objetivo del concurso era el de mitigar el desempleo y la carencia de viviendas económicas, así como concretar un modelo de vivienda social que pudiera aplicarse en posteriores promociones<sup>13</sup>. Sus bases se hicieron eco de las propuestas presentadas en los CIAM de Frankfurt (1929) y Bruselas (1930), así como de otras experiencias contemporáneas como el Das existenzminimum, es decir el mínimo existencial que garantizara el confort de los habitantes bajo parámetros económicos eficientes, tratados en los primeros años treinta por Karel Teige<sup>14</sup>. El certamen pretendía dar respuesta al problema de la vivienda mediante bloques plurifamiliares, y el proyecto ganador habría de construirse en una parcela de unos 60 metros de largo y 50 de ancho, alineada con la calle Zumárraga, cerca del casco viejo de Bilbao.

12 El Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro había sido creado recientemente; su acta de constitución data del 30 de julio de 1930.

13 ARES, O. M.: "La cuestión de la emulación y la importación formal en el GATEPAC. El concurso de viviendas de Solocoeche", *Proyecto, progreso, arquitectura*, 7, 2012, pp. 174-183.

14 TEIGE, K.: *Nejmensí byt*, Václav Petr, Praga, 1932, traducido por DLUHOSCH, E.: *The minimum dwelling*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002, pp. 234-272.

De los diez proyectos enviados desde Madrid, el único suscrito exclusivamente por miembros del Grupo Centro fue el de García Mercadal y Anibal Álvarez, una propuesta ortodoxa en lo relativo a la disposición de los bloques, dispuestos en función del soleamiento y no de la alineación de la parcela<sup>15</sup>. El Grupo Norte aportó dos propuestas: la de Madariaga y Vallejo y la de Aizpúrua y Labayen. Los catalanes, por su parte, y al margen del proyecto de Olazábal y Soteras, presentaron un proyecto suscrito por casi todos sus miembros a excepción de Sert y Joan Baptista Subirana. Mientras que las propuestas de madrileños y vascos denotaban una evidente influencia de Le Corbusier e incluso de Gerrit Rietveld en el caso de Aizpúrua y Labayen, el proyecto del GATCPAC, cuyas viviendas se articulaban en torno a un living con cocina incorporada, evidenciaba la influencia de Walter Gropius. En cualquier caso, el premio recayó en la propuesta de Emiliano Amann, arquitecto bilbaíno no vinculado al GATEPAC, quien presentó un conjunto de cinco alturas con una planta general en forma de U, abierta al sureste y con un gran espacio ajardinado.

El lema empleado por Olazábal y Soteras i Mauri para presentar su proyecto racionalista fue “Eredua”<sup>16</sup>. La axonometría aportada por ambos, publicada posteriormente en el número 159 de la revista *Arquitectura*<sup>17</sup>, muestra dos bloques longitudinales idénticos dispuestos paralelamente al lado más largo de la parcela, que guardan un espacio de recreo ante ellos (Fig. 2). La planta tipo se organiza con una serie de siete viviendas moduladas mediante una doble crujía de 3,8 m para las salas de estar y de 2,7 m para los dormitorios<sup>18</sup>. El vestíbulo y los cuartos húmedos ocupan por su parte posterior la crujía de la sala de estar, orientándose hacia las galerías de acceso abiertas al norte. En el centro de las galerías se encuentra el cuerpo de escaleras y ascensor, que afianza formalmente el conjunto y se eleva hasta la terraza. Su alzado principal queda compuesto por una serie de huecos y balcones simétricamente ordenados, con la salvedad del testero este que, a diferencia del opuesto, presenta un balcón con doble orientación. Del análisis del cuadro comparativo

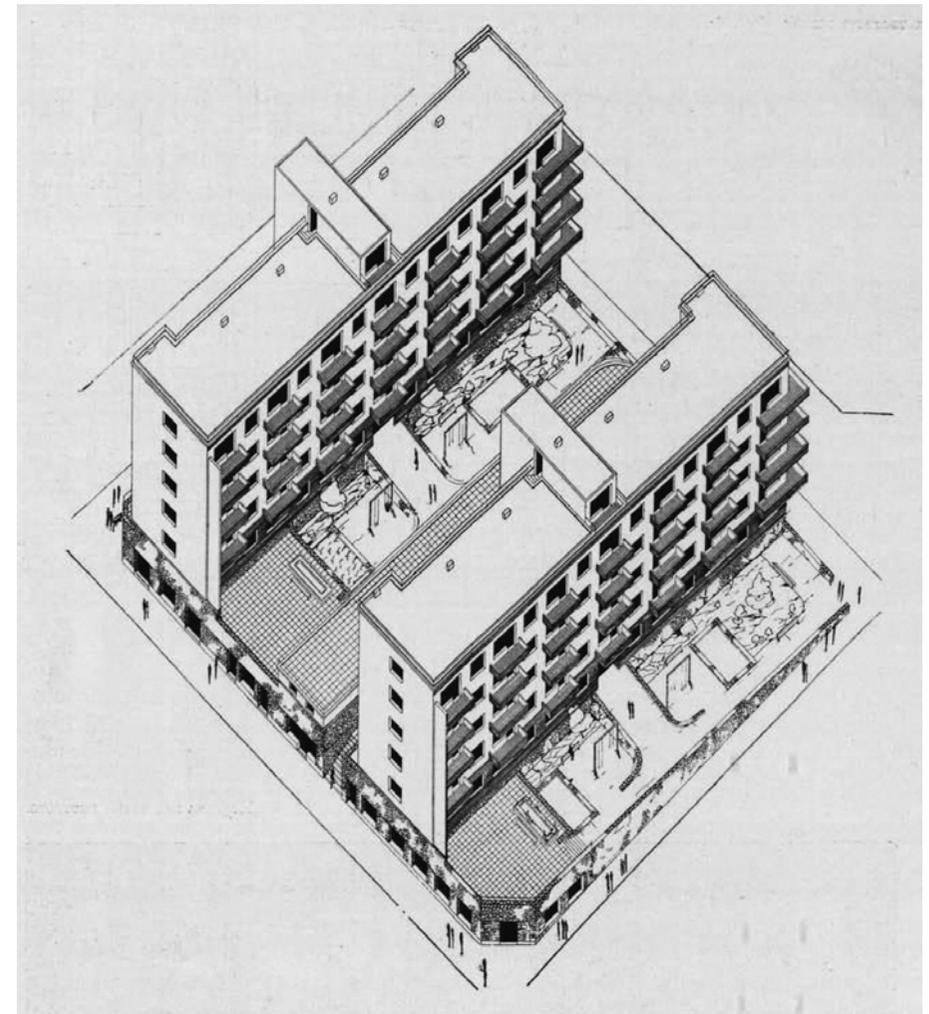


Fig. 2: Axonometría de la propuesta presentada por Olazábal y Soteras i Mauri al concurso de viviendas para obreros en Solocoeche, 1932

15 ARES, O.M.: *op. cit.*

16 La elección del término “Eredua” no carece de interés. Su significado en castellano es “modelo” o “prototipo”. Se trata de un neologismo acuñado en 1906, a partir de recursos de la propia lengua vasca, como “eredugarri” o “eredura”, al que también trató de atribuirse el significado de “maqueta”, aunque esta última acepción no llegara a arraigar.

17 MORENO VILLA, J.: “Concurso de casas baratas del Ayuntamiento de Bilbao”, *Arquitectura*, 159, 1932, pp. 206-225.

18 La distribución de las viviendas denota la influencia de las viviendas en galería proyectadas por Ernst May y construidas por el Ayuntamiento de Frankfurt en 1927. Pueden encontrarse en: VAN DER WOUDE, A.: La vivienda popular en el Movimiento Moderno, *Cuaderno de notas*, 7, 1999, pp. 9-10.

que acompaña al fallo del jurado<sup>19</sup>, se deduce que fue una de las mejores propuestas, ya que en lo relativo a los aspectos fundamentales, solo fue penalizado por lo excesivamente juntos que se encontraban los bloques y por las servidumbres que las galerías de acceso hubieran ocasionado.

Al margen de los concursos, sus primeras obras de encargo consistieron en pequeñas casas unifamiliares construidas en Hondarribia: la casa para José Javier Barcáiztegui (1932), Conde de Llobregat, en Martutenea<sup>20</sup>, cuya composición remite a la arquitectura popular vasca, el chalet para Eufrasio Munárriz, en la calle Juan de Laborda (1932), y la casa de pisos de alquiler Mugondo (1933), en el barrio de Mendelu<sup>21</sup>. Olazábal renunciaba en ellos al lenguaje racionalista, quién sabe si por voluntad de los promotores o con el fin de que las casas se integraran en un entorno rural. Este hecho demuestra, en cualquier caso, que el eclecticismo era un hecho entre la mayoría de los miembros del GATEPAC, quienes reflexionaban sobre la idea de lo popular y para quienes lo vernáculo pasaba a ser objeto de estudio<sup>22</sup>. La arquitectura de estilo vasco fue, en efecto, una referencia útil para la mayoría de los arquitectos del Grupo Norte. Pongamos como ejemplo el Casino de Anaka, en Irun, de la misma época que las mencionadas casas (1933), proyectado por Luis Vallet e integrado, por cierto, en un barrio de casas baratas del mismo estilo<sup>23</sup>.

En octubre de 1933, su tía María Zaldumbide, viuda de Luis Olazábal Menárguez, solicitaba licencia en el Ayuntamiento de Portugalete para derribar dos inmuebles en los números 12 y 14 de la calle General Castaños, y edificar en su lugar un bloque residencial situado entre medianeras<sup>24</sup>. Olazábal proyectó un edificio racionalista de seis plantas, con fachada principal y fachada posterior a patio de manzana, resolviendo acertadamente la discordancia entre el perímetro irregular del solar y la voluntad de dotarle a la fachada

de una composición simétrica (Fig. 3). Con tal fin, organizó una planta tipo con la caja de escaleras y un pequeño patio en el centro, disponiendo de dos viviendas pasantes y desplazando ligeramente los dormitorios orientados a la calle General Castaños con respecto al eje de la casa. Con el fin de ventilar las cocinas y cuartos de aseo situados junto a los medianiles, dispuso otros dos patios a ambos lados; uno rectangular, y otro al que hubo de darle una forma irregular con el fin de que absorbiera el encuentro en ángulo con el bloque vecino (Fig. 4). La fachada de corte racionalista, con sus ventanas apaisadas y sus balcones con barrotes curvos<sup>25</sup>, denota la influencia de la casa Trinitat Arias, en la Vía Augusta de Barcelona, proyectada en 1930 por Germà Rodríguez Arias y dotada de una austera fachada cuyas ventanas adoptaban las proporciones establecidas por el GATCPAC, o más aún, la influencia de la casa de la calle Rosselló, de Sert, anteriormente mencionada, con su fachada simétrica de ventanas apaisadas. Sin embargo, las cualidades que se alcanzan en la resolución de la fachada no se manifiestan en la distribución interior de las viviendas, cuya organización remite a soluciones propias del siglo diecinueve.

A mediados de los años 30, la actividad de Olazábal se intensificaba; no sólo en el ámbito profesional, sino también en el político. A pesar de haber nacido en una familia conservadora y carlista, y de que su padre fuera concejal del Partido Integrista en la corporación municipal de Irun, Juan José y su hermano Ramón se harían militantes del Partido Nacionalista Vasco (PNV). Es posible, en el caso del primero, que sus amistades durante los años de estudio lo indujeran a abrazar la causa nacionalista; no en vano, compañeros del GATCPAC como Josep Claret, Sixte Illescas o Sert, militaban o simpatizaban con Esquerra Republicana de Catalunya (ERC)<sup>26</sup>, partido mayoritario tras la proclamación de la República y vencedor en las elecciones municipales de 1931. A pesar de que la concepción de lo social de Olazábal difería de la de sus compañeros catalanes, especialmente en cuestiones relacionadas con la Iglesia, el sentimiento patriótico ayudaba a estrechar lazos con ellos, incluso con aquellos que militaban en el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC), como Josep Torres Clavé, creador, dos años más tarde, del Sindicat d'Arquitectes de Catalunya<sup>27</sup>.

19 Formado por J. Zarranz, M. Galíndez, R. Bastida, R. Garamendi y T. Bilbao. Véase: SANZ ESQUIDE, J.A.: "La arquitectura en el País Vasco durante los años treinta", en MOYA, A., SÁENZ DE GORBEA, X. y SANZ ESQUIDE, J.A. (Dir.º): *Arte y Artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1988, p. 43.

20 Archivo Municipal de Hondarribia. D-5-7-2.

21 Archivo Municipal de Hondarribia. D-5-10-3.

22 SAMBRICIO, C.: "La normalización de la arquitectura vernácula. Un debate en la España de los veinte", *Revista de occidente*, 235, 2000.

23 ETXEPARE, L.; GARCÍA NIETO, F., *Luis Vallet de Montano (1894-1982). Arquitecto de Frontera*, San Sebastián, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 2015, p. 118.

24 Archivo Histórico Municipal de Portugalete. C 293, nº 68 bis.

25 PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA, G.: *Portugalete (1852-1960). Historia de su Arquitectura y expansión Urbana*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1993, pp. 241-242.

26 DOMÈNECH CASADEVALL, G.; GIL TORT, R.M.: *Un nou model d'arquitectura al servei d'una idea de país*, Barcelona, Duxelm, 2010, pp. 16-40.

27 SANZ ESQUIDE, J.A.: "La arquitectura en el País Vasco durante los años treinta", en MOYA, A., SÁENZ DE GORBEA, X. y SANZ ESQUIDE, J.A. (Dir.º): *Arte y Artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1988, p.131.



Fig. 3: Bloque residencial en la calle General Castaños, Portugalete

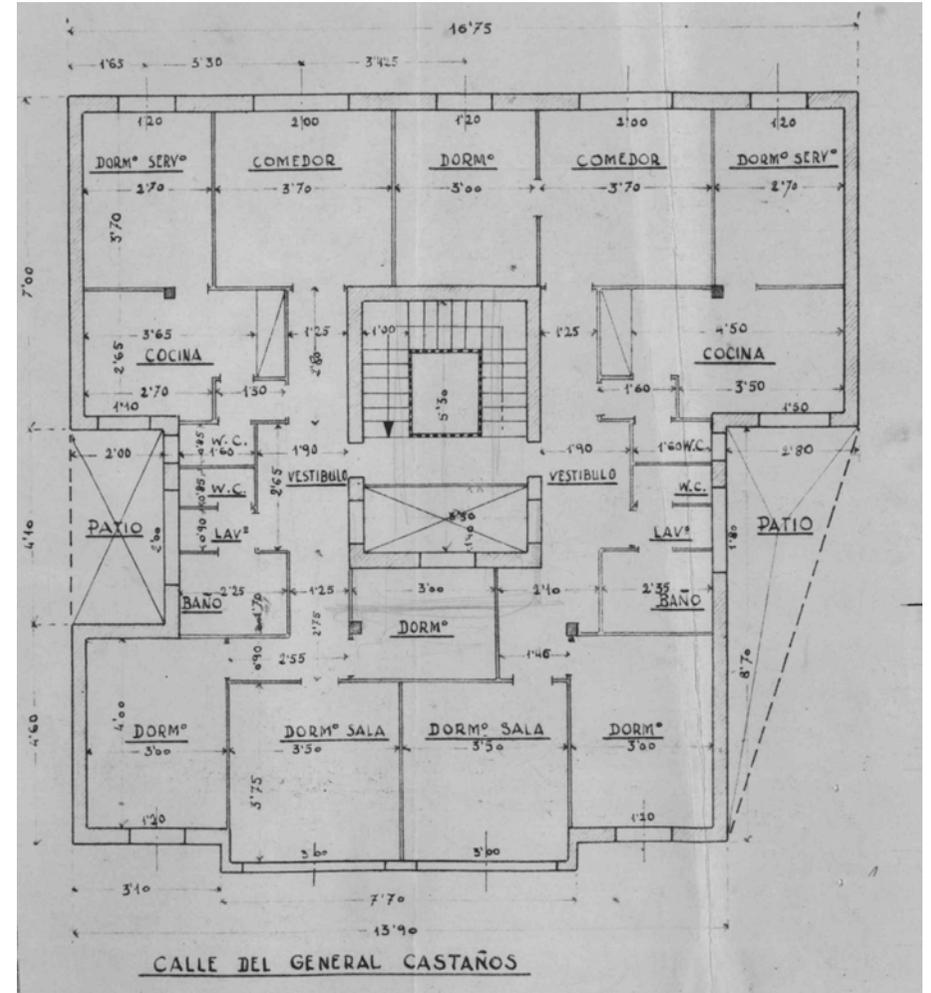


Fig. 4: Planta tipo del bloque residencial en la calle General Castaños, Portugalete, 1933

En junio de 1934, el Tribunal de Garantías Constitucionales anulaba la ley de Contratos de Cultivo promulgada por la Generalitat, lo que en Cataluña fue visto como una conculcación de su autonomía y no hizo más que enmarañar las relaciones entre el gobierno central y la Generalitat<sup>28</sup>. El mes siguiente, Olazábal escribía a Torres Clavé como corresponsal en San Sebastián de la revista *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*: “Recibí el último número de la revista (...) no sé en qué partido político militas, pero te creo profundamente patriota, en patria catalana, y por tanto te deseo a ti como a tus compatriotas que consigáis cuanto deseéis en estos momentos”<sup>29</sup>. El 28 de enero de 1935, cuatro años después de su establecimiento en Hondarribia, Olazábal era elegido presidente de la Sociedad Euzko Etxea<sup>30</sup>, primera sede del PNV, abierta en 1931, que aglutinaría a los militantes de Irun y Hondarribia. No fue hasta la apertura de Euzko Etxea y la del local de Emakume Abertzale Batza (1931), que el nacionalismo vasco arraigó en Hondarribia; más tarde, ciertamente, que en la mayoría de los municipios de Gipuzkoa<sup>31</sup>. Participó en las elecciones generales celebradas en febrero de 1936, terceras y últimas de la Segunda República, ejerciendo de interventor en una mesa electoral de su ciudad, en la que, a diferencia de lo sucedido en Gipuzkoa, se impusieron las derechas y no el PNV<sup>32</sup>.

Cuestiones políticas al margen, Olazábal se integró plenamente en el Colegio de Arquitectos y en el Grupo Norte, desarrollando proyectos en el ámbito de la vivienda social y la educación. En lo que a esta última se refiere, la política gubernamental llevada a cabo por la República a favor de la enseñanza primaria y de la clausura de los centros religiosos de bachillerato, hizo que fueran necesarios más centros de educación secundaria. Gracias al Plan nacional de Cultura, puesto en marcha en septiembre de 1932, el Gobierno de la República daba un nuevo impulso a la construcción de escuelas públicas, culminando un proceso que ya se había iniciado durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)<sup>33</sup>. En 1935, Aizpúrua, recién comprometido con la Falange Española, accedió a la Subsecretaría Técnica del

Ministerio de Instrucción Pública como Arquitecto de Construcciones Escolares<sup>34</sup>. Ese mismo año, el Ayuntamiento de Irun reclamaba al ministerio la construcción de un Instituto de Segunda Enseñanza para 400 chicos y chicas en el barrio de Lapice. El proyecto, cuya carpeta luce un inédito acrónimo del Grupo de Artistas y Técnicos Vascos para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATVPAC), fue redactado por Olazábal, Ponte, Labayen y Vallet<sup>35</sup>. En su memoria, los arquitectos justifican la ubicación del edificio, así como la opción de desarrollarlo en dos plantas y las estudiadas dimensiones de las aulas, con un fondo de 7,8 m que garantizaba su iluminación natural. El edificio adoptaba una forma longitudinal en dirección este-oeste, con un cuerpo perpendicular al este destinado a la administración, y otro al oeste para albergar un gimnasio, duchas y vestuarios; sobre este, una torre con los laboratorios de meteorología y ciencias astronómicas, y un observatorio. El instituto, cuyo proyecto fue publicado en la revista *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*<sup>36</sup>, no fue finalmente construido. No obstante, dada la solvencia demostrada en aquel proyecto, el Ayuntamiento de San Sebastián les encargaría la redacción de las bases para el concurso de varios grupos escolares de la ciudad<sup>37</sup>.

El mismo año, Ángel Arizmendi, abogado procurador de San Sebastián, decano del Colegio de Abogados y militante del PNV, encargaba a Olazábal un proyecto para habilitar una capilla en el bajocubierta de Arizmendinea, una magnífica casa del periodo barroco situada en la calle Mayor de Oiartzun<sup>38</sup>. Se trataba de un regalo para su esposa, Juana Pilar Ayestarán, presidenta de Oyartzungo Emakume Abertzale-Batza, con motivo de sus bodas

28 TUÑÓN DE LARA, M.: *La España del siglo XX. De la Segunda República a la Guerra Civil (1931/1936)*. Barcelona, Laia, 1974, pp. 428-443.

29 Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Catalunya. C14/79.

30 BARRUSO BARÉS, P.: *Lo que el río también vio. Guerra y represión en Hondarribia (1936-1948)*, Ayuntamiento de Hondarribia, 2019, p. 23.

31 ZABALETA, M.: “Tierra de misión. De la dificultad de la implantación del Primer Nacionalismo Vasco en el Bidasoa (1897-1923)”, *Boletín de estudios del Bidasoa*, 30, 2018.

32 BEPERET, E.: “Incidencia de la segunda república en Hondarribia”, *Boletín de Estudios del Bidasoa*, 23, 2003, p. 179.

33 GARCÍA SALMERÓN, M.P.: *Radiografía de las construcciones escolares públicas en España, 1922-1937*, Madrid, Ministerio de Educación y Formación Profesional, Secretaría General Técnica, 2018, pp. 13-21.

34 MEDINA MURUA, J.A.: *José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen*, San Sebastián, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 2011, pp. 69-70.

35 Archivo Municipal de Irun. 1658 / 5.

36 “Proyecto de Instituto de Segunda Enseñanza para Irún”. *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*, 21, 1936, p. 37.

37 Véanse los siguientes dos documentos: acta de la reunión del día 14 de diciembre de 1934, del libro de actas de la Delegación de Gipuzkoa del COAVN, en el que se da cuenta de la solicitud del Ayuntamiento de San Sebastián para que el colegio elaborara las bases del concurso de escuelas de barrio que se querían construir, y la carta de Luis Vallet a Torres Clavé (1 de marzo de 1935), en la que le informa de que el Grupo Norte había redactado recientemente dichas bases, y de que habían sido aprobadas por el ayuntamiento. Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Catalunya. Fondos GATCPAC. C14/80/164.

38 Sobre la entrada de los requetés en Oiartzun el 27 de julio de 1936, la detención de Arizmendi, su traslado e ingreso en el fuerte de San Cristóbal de Pamplona, su falsa puesta en libertad el 25 de octubre del mismo año y posterior secuestro por los falangistas para fusilarlo en Muniain y enterrarlo en Irurtzun, léase el siguiente artículo de prensa: AGIRRE ARIZMENDI, X.: (22 de octubre de 2016), Arizmendi y Aranburu, fusilamientos sin respuestas, *Noticias de Gipuzkoa*, pp. 20-21.

de plata<sup>39</sup>. Olazábal adoptó un lenguaje austero que confiere al oratorio un carácter íntimo. La capilla, de planta longitudinal, tiene un techo a dos aguas, recubierto de corcho, al igual que sus paredes. En un extremo se eleva un altar en madera con la inscripción «Sanctus, Sanctus, Sanctus» tallada en tipografía vasca y pintada de rojo. Tras él se encuentra un retablo insertado en un nicho de medio punto, y en él, un Padre Nuestro en latín. En la parte superior del retablo hay un crismón hecho con pletinas de acero, y junto a la puerta de acceso, una aguabenditera de porcelana sobre la cual una cruz en acero inoxidable reza «Sit fons vivus aqua regenerans unda purificans». Frente al altar, dos filas de cuatro bancos, detrás de los cuales se encuentra una imagen de Nuestra Señora de Arantzazu. A uno de los lados se abre una ventana con una reja en la que se lee «Agur Maria»; al otro, en color rojo: «Ez dago zerurako beste biderik, Jesusen bihotza bezelakorik»<sup>40</sup>.

No obstante, la obra más significativa de estos años consiste en el bloque residencial levantado en la Avenida 14 de Abril de Irun (1935), por encargo de Teófilo Zabalza<sup>41</sup>. La parcela quedaba alineada con la avenida en su extremo más cercano al Paseo de Colón, si bien contaba con una servidumbre de paso en su lado norte, para acceder a la parcela posterior. Olazábal se valió de este paso para evitar que el nuevo edificio se adosara al siguiente y contara con un extremo exento (Fig. 5). Abría así un intersticio al que asomaba la cabecera del edificio: un mirador de envolvente curva dotado de un expresivo desarrollo, que se convertiría en el elemento característico de la casa<sup>42</sup>.

La composición del resto de la fachada resulta estratificada gracias a la relación entre miradores y terrazas y al acertado juego entre huecos y lienzos revocados, que dotan al alzado de un carácter liviano y que atenúan la potencia del volumen. Estos aspectos compositivos son indisolubles del material y de la tecnología empleada en la construcción del edificio. No en vano, la casa fue íntegramente construida en hormigón armado; no sólo la estructura interior: la fachada, compuesta por sus losas voladas y sus paños ciegos que absorben los postes perimetrales, fue también realizada en hormigón, con un gran cuidado en todo lo relativo a las cornisas, los antepechos y los estilizados soffits visibles en la parte inferior de los balcones.

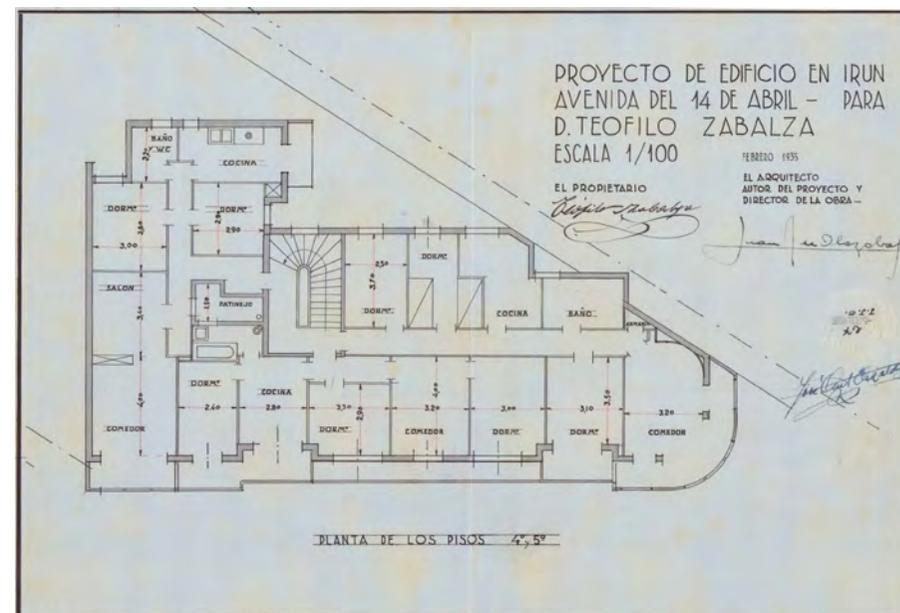


Fig. 5: Planta de los pisos 4º y 5º, bloque residencial en la Avenida 14 de Abril de Irun, 1935

La estructura, lejos de quedar oculta, formaba parte de la composición de la casa, convirtiéndose en un valor en sí mismo, digna de ser exhibida en un ensanche cuyos edificios respondían a sistemas constructivos decimonónicos. Olazábal prolongó los pórticos del cuerpo del mirador por encima de la última planta, sin que en realidad fuera necesario desde el punto de vista estructural, componiendo así un volumen al descubierto sobre la terraza del último piso (Fig. 6). Fueron cuestiones tratadas, sin duda, con Luis Vallet<sup>43</sup>, arquitecto municipal de la ciudad entre 1921 y 1936, quien estimuló a Olazábal en lo relativo a la oportunidad que la servidumbre de la parcela suponía en términos formales.

39 María Teresa, la hija mayor de Ángel y Juana Pilar, contraería matrimonio en 1945 con Juan María Agirre Lekube, hermano del Lehendakari.

40 “No hay otro camino al cielo como el corazón de Jesús”.

41 Archivo Municipal de Irun. 407 / 5

42 AZPIRI, A. : “Frontera”, en: *Gipuzkoa. Guía de Arquitectura 1850-1960*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004, p. 98.

43 Para mayor información sobre el exilio, el juicio y la depuración de Luis Vallet, léase: ETXEPARE, L.; GARCÍA NIETO, F.: “La depuración franquista en la administración durante la posguerra: el caso de Luis Vallet de Montano”, *Sancho el Sabio. Revista de Cultura e Investigación Vasca*, Extra 1, 2018, pp. 147-148.



Fig. 6: Vista actual del bloque residencial en la Avenida 14 de Abril de Irun

Al poco tiempo de finalizarse su construcción, la casa sería bautizada popularmente como la Normandie, en alusión al transatlántico francés *SS Normandie*, botado tres años antes en Saint-Nazaire<sup>44</sup>.

Tras cinco años de actividad, la carrera de Olazábal cobraba impulso. Contaba ya con dos obras reseñables de marcado carácter racionalista, y su cartera de clientes crecía gracias a la privilegiada posición social procurada por su ascendencia familiar. En mayo de 1936 era nombrado Secretario de la Junta Directiva de la Delegación de Gipuzkoa del COAVN<sup>45</sup>. El Grupo Norte reforzaba así su influencia en la institución, cuya sede se encontraba en el edificio de la compañía de seguros La Equitativa (1933), un imponente edificio situado en la Plaza de Vasconia, obra de Fernando Arzadun. En junio de 1936, el irunés se mudaba a San Sebastián, para instalarse en un piso de la calle Hernani.

#### 4. GUERRA, JUICIO Y PRESIDIO (1936-40)

Olazábal colaboró con la línea de defensa establecida por la Junta de Guerra del Ayuntamiento de Irun en respuesta al alzamiento del 18 de julio de 1936. La línea estaba compuesta por militares fieles a la República, batallones de mineros asturianos, así como de milicias vascas formadas por anarquistas, comunistas y nacionalistas; entre estos últimos se encontraba el irunés, quien haría de enlace entre la retaguardia y los defensores de la ciudad. El arquitecto trató además de interceder para que los derechistas detenidos en el Fuerte de Guadalupe al poco tiempo del alzamiento, entre los cuales se encontraba su hermano Ignacio, no fueran ejecutados por los milicianos que se encargaban de custodiarlos<sup>46</sup>. Las tropas sublevadas, nutridas de columnas requetés y dirigidas por el teniente coronel Beorlegui se harían con la ciudad de Irun a comienzos de septiembre. Olazábal fue detenido a la entrada de estos, acusado de colaborar con los enemigos de la patria durante el dominio rojo-separatista, y trasladado a la cárcel de Ondarreta, en San Sebastián. Compartió celda con Celestino

44 CULOT, M.; MESURET, G. (eds.), *Hendaye, Irun, Fontarabie. Villes de la frontière*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1997, p. 314.

45 Además de Olazábal, la Junta la componían Pablo Zabalo (Presidente) y Florencio Mocoeroa (Tesorero). Puede comprobarse en el libro de actas de la Delegación de Gipuzkoa del COAVN (21 de agosto de 1936).

46 Archivo Intermedio Militar Noroeste (Ferrol). 2318/1937.

Onaindía<sup>47</sup>, coadjutor de la parroquia de San Bartolomé, Elgoibar, hasta la noche en que fusilaron a este último, a finales de octubre de 1936<sup>48</sup>. Ese mismo mes se celebraba la primera Junta General del Colegio de Arquitectos desde el inicio de la guerra, en la que se oficializaba su adhesión a la sublevación y se nombraba una nueva Junta Directiva<sup>49</sup>.

Gracias a la intervención de su hermano, nombrado teniente del Tercio de San Ignacio al ser liberado, Olazábal fue indultado y puesto en libertad tras el pago de una multa de 1.500 pesetas, incorporándose al Requeté a comienzos de noviembre<sup>50</sup>. Luchó en la ofensiva sobre Bizkaia que comenzó el 31 de marzo de 1937 con el ataque aéreo sobre la villa de Durango. Se trataba del primer eslabón de la guerra del Norte, iniciada una vez que Franco, tras el fracaso italiano en Guadalajara, decidiera concentrar allí, y no en Madrid, sus esfuerzos<sup>51</sup>. El General Mola hizo agrupar en Bizkaia la casi totalidad de la fuerza aérea y de artillería de la que disponía<sup>52</sup>, compuesta por la Legión Cóndor alemana, una Brigada Mixta de Flechas Negras y las Brigadas Navarras salidas de la campaña de Gipuzkoa. A mediados de abril, estando en el frente, Olazábal fue juzgado por rebelión, quedando libre sin cargos. El 26 de abril, el día en que fue bombardeada Gernika, se encontraba en Aramaio, en la primera Compañía del Tercio de San Ignacio. El 17 de junio, ante la imposibilidad de contener el ataque de las tropas franquistas, el Gobierno Vasco renunciaba a la defensa de Bilbao,

ordenando la retirada de sus fuerzas para reorganizarlas en la divisoria entre Vizcaya y Santander. El 18 de junio, día en que cae Bilbao, Olazábal escribía a su familia desde la margen derecha de la ría del Nervión<sup>53</sup>.

El 21 de julio fue ingresado enfermo en el Hospital Militar de los Escolapios de Bilbao. Regresó a Irun en agosto, cuando le fue abierto un expediente de depuración político-social, instruido por el Juez Militar Celso Gallego. Los testimonios recabados daban fe de su cooperación con los milicianos, la exhibición de la ikurriña en el balcón de su casa y otros cargos más graves como la planificación de la voladura del puente de Amute, principal acceso a Hondarribia, con el fin de impedir la entrada de los requetés en septiembre de 1936. El día 26 de agosto de 1937, el Juez ordenó su detención e ingreso en la cárcel de Ondarreta.

El 5 de marzo de 1938 resultó absuelto del Consejo de Guerra. Sin embargo, el 23 del mismo mes, el Auditor elevaba la causa al Alto Tribunal de justicia, y el 20 de abril de 1938, el General Jefe que lo presidía decretaba que el encartado era autor de un delito de adhesión a la rebelión, si bien con la circunstancia atenuante de haber tratado de proteger a personas de derechas, por lo que debía ser condenado a la pena de treinta años de reclusión mayor. La condena fue dictada el 15 de mayo de 1938, siendo trasladado el 6 de julio a la Prisión Central de El Puerto de Santa María, Cádiz<sup>54</sup>. No obstante, las gestiones realizadas por su familia ante el general José Varela, hicieron posible que el 6 de abril de 1940, la Comisión de Examen de Penas del Consejo Supremo de Justicia Militar propusiera conmutar la pena inicial de 30 años por la de 3 años y un día. Le fue concedida la libertad condicional el 6 de agosto del mismo año<sup>55</sup>. Quedó libre veinte días después, topándose con un panorama desolador<sup>56</sup>.

47 Hermano del sacerdote Alberto Onaindía, quien durante la guerra colaboró con el gobierno de José Antonio Agirre, entregando a la Secretaría de Estado vaticana documentos justificativos de la lealtad a la República por parte del Gobierno Vasco. Tras ser testigo directo del bombardeo de Gernika, marchó a París en su condición de testigo y clérigo, a fin de denunciar ante los intelectuales y periodistas católicos de Francia las falsedades difundidas por el cuartel general de Salamanca sobre la autoría del bombardeo. Léanse sus memorias: ONAINDIA, A.: *Hombre de paz en la guerra*, Buenos Aires, Editorial Vasca Ekin, 1973.

48 ARTECHE, J.: *El abrazo de los muertos*, San Sebastián, Icharopena, 1970, pp. 110-111.

49 Zabalo, Olazábal y Mocoeroa fueron sustituidos por Juan José Gurruchaga, Manuel Urcola y José María Muñoz-Baroja. Véase: AZCONA, L.: *Aspectos tipológicos de la vivienda protegida de posguerra (1939-1959). Ejemplificación en el territorio guipuzcoano*, Universidad del País Vasco, 2015, pp. 153-154.

50 Luis del Campo Echeverría, capitán de la Segunda Compañía del Tercio de San Ignacio de Requetés de Guipúzcoa, remitía escrito al juez: "certifico que el Boina Roja Juan José Olazábal ha prestado sus servicios en activo y en el frente desde el 1 de noviembre de 1936 hasta el 21 de julio de 1937, fecha en la cual pasó enfermo al Hospital Militar de los Escolapios de Bilbao". Archivo Intermedio Militar Noroeste (Ferrol). 2318/1937.

51 FUSI AIZPÚRUA, J.P.: *El País Vasco 1931-1937. Autonomía. Revolución. Guerra Civil*, Madrid, Biblioteca nueva, 2002, pp. 247-248.

52 TUÑÓN DE LARA, M.: *La guerra civil española. Vol. 12, La campaña del Norte (abril-octubre 1937)*. Barcelona, Ediciones Folio, 1997, pp. 6-53.

53 Archivo Intermedio Militar Noroeste (Ferrol). 2318/1937.

54 Archivo Histórico Provincial de Cádiz. Caja: 29291. Exp.: 43.

55 Boletín Oficial del Estado (13 de septiembre de 1940). Orden de 6 de agosto de 1940, del Ministerio de Justicia, por la que se concede libertad condicional a los penados que se citan.

56 Por limitarnos tan solo a las personas mencionadas en este artículo: José Manuel Aizpúrua, fusilado por milicianos del Frente Popular en Ondarreta (1936); Luis Vallet, exiliado en Hendaia (1936-1943); Pablo Zabalo, exiliado en Chile (1938-1948); Juan Madariaga, escapado a Francia (1937) y exiliado después a Méjico (1941); Luis Vallejo, encarcelado por nacionalista; Josep Lluís Sert, inhabilitado y exiliado a los Estados Unidos (1941); Antonio Bonet, exiliado en Argentina (1939); Joaquín Zarranz, muerto en la Batalla del Ebro combatiendo con los nacionales (1938); José Javier Barcáiztegui, Conde de Llobregat, fusilado por los milicianos en el Fuerte de Guadalupe (1936); Ángel Arizmendi, fusilado por los falangistas en Muniain (1936); Torres Clavé, muerto en un bombardeo del ejército nacional mientras construía trincheras en el frente de Lleida (1939).

## 5. LA LIBERTAD Y EL ESTABLECIMIENTO EN GRANADA

Recobró la libertad<sup>57</sup>, pero no sus atribuciones profesionales. La Orden de 24 de febrero de 1940 de la Dirección General de Arquitectura, dictada tras la entrada en vigor de la Ley de Responsabilidades Políticas de 9 de febrero de 1939, establecía que los Colegios de Arquitectos deberían remitir a la Dirección General de Arquitectura todos los expedientes de Depuración incoados a aquellos arquitectos desafectos al régimen, con el fin de unificar las resoluciones de las diferentes juntas. El castigo mínimo, establecido por la Orden de 9 de julio de 1942, consistía en la inhabilitación temporal para el desempeño de funciones públicas, pudiendo alcanzar la suspensión de por vida para ejercer privada o públicamente<sup>58</sup>. En el caso de Olazábal, la inhabilitación se prolongaría por un periodo de tres años<sup>59</sup>.

Sus primeros años en libertad quedaron marcados por la imposibilidad de ejercer y las dificultades de establecerse en Hondarribia, cuyo ayuntamiento, ante la solicitud de informes por parte de la fiscalía militar, respondía que “sería conveniente que no fijara su residencia en Fuenterrabía”<sup>60</sup>. Así, tras salir del penal de El Puerto de Santa María, Olazábal fijó su residencia en Granada, casándose en 1943 con la granadina María Valverde Hurtado. En mayo de 1943, levantada su inhabilitación, se inscribió en el Colegio de Arquitectos de Andalucía Oriental, volviendo a la actividad profesional ese mismo año.

La ciudad de Granada habría de experimentar un fuerte crecimiento demográfico tras la guerra. Durante su segundo mandato (1941-51), el alcalde Antonio Gallego Burín trató de reactivar la edificación al margen de las tipologías oficiales, según una intervención basada en la pequeña escala<sup>61</sup>. Son de destacar, entre sus logros, la instalación de la red de abastecimiento de agua, el empedrado de las calles del Albaicín, la ampliación de la calle Recogidas y la remodelación de la calle Oficinos<sup>62</sup>. Fueron operaciones diseñadas

por un número reducido de arquitectos que representaban una ruptura generacional con respecto a los arquitectos de comienzos de siglo<sup>63</sup>: Francisco Robles Jiménez y Francisco Prieto-Moreno, titulados en 1931, y Miguel Castillo Moreno y Luis Álvarez Cienfuegos y López, titulados en 1941. Olazábal trabó amistad con este último<sup>64</sup>, quien, tras obtener el puesto de arquitecto municipal de Granada en 1941, trabajó en diversos proyectos de reconstrucción<sup>65</sup>. También fue amigo de Santiago Sanguinetti Lobato, titulado en 1941, y director de la Dirección General de Regiones Devastadas. En todo lo relativo al seguimiento de las obras, contó siempre con la colaboración de su amigo, el aparejador Antonio Gómez.

El irunés reemprendía su carrera en un contexto radicalmente diferente al que vivió pocos años antes en Barcelona y en el País Vasco. Muchos de los arquitectos que habían iniciado las transformaciones modernas en los años treinta, terminaron por abandonar las nuevas formas arquitectónicas ante los recelos que estas despertaban. Otros se encontraban en el exilio o desterrados; es el caso de Alfredo Rodríguez Orgaz, socialista, arquitecto municipal de Granada (1931-1934), exiliado a Colombia en 1939, o el de Leopoldo Torres Balbás, arquitecto director de la Alhambra entre 1923 y 1936, cesado y depurado, refugiado en Soria durante la guerra e instalado después en Madrid.

El Régimen se veía impulsado a formular su teoría sobre los valores simbólicos del nuevo estado, entre los cuales la arquitectura jugaba un papel transcendental. Tras un primer intento del sector falangista de desarrollar una cultura de estado revolucionaria, con la mirada puesta en Alemania e Italia, fueron finalmente los estratos mayoritarios conservadores, el integrismo católico y el gusto burgués los que se hicieron con el dominio del lenguaje arquitectónico de la etapa autárquica<sup>66</sup>. No obstante, al igual que trató de reunificar las familias políticas que iniciaron la guerra, el bando sublevado reconocería los diversos lenguajes adoptados por estas: la pseudoarquitectura popular que impulsó Queipo de Llano como alternativa a la arquitectura racionalista, los modelos de la Alemania nacionalsocialista, la opción metafísica de influencia italiana propuesta por Asís Cabrero a través del Edificio de Sindicatos (1941), la redefinición del clasicismo de Luis Moya, o la propuesta de Gutiérrez Soto, validando

57 No sin tener que pagar una indemnización al Estado. Véase la Sentencia, del 6 de mayo de 1941, condenándolo al pago de 1.000 pesetas por vía de indemnización de perjuicios, tras haber sido hallado culpable por rebelión: Archivos de Navarra. ES/NA/AGN/F363/TRP\_SENTENCIAS,Lb.2,N.939.

58 CUETO RUIZ-FUNES, J.I.: “Depuración político social de arquitectos en la España de posguerra”, *Bitácora*, 13, 2005, pp. 24-27.

59 MUÑOZ FERNÁNDEZ, F.J.: *La Arquitectura Racionalista en Bilbao (1927-1950). Tradición y Modernidad en la época de la máquina*, Universidad del País Vasco, 2011, p. 504.

60 Archivo Municipal de Hondarribia. E-5-III-8-1.

61 JUSTE, J.: *La Granada de Gallego y Burín, 1938-1951. Reformas urbanas y arquitectura*, Granada, Publicaciones de la Diputación de Granada, 1995, pp. 171-181.

62 ENTRALA, J.L.: *De la Granada sitiada a la Granada del hambre. Figuras y estampas de un tiempo difícil*,

Granada, Comares, 2019, p. 141.

63 JUSTE, J.: *Arquitectura de Postguerra. El caso de Granada*, Granada, Gráficas Solinieve, 1981, pp. 71-72.

64 Comunicación personal (8 de octubre de 2018). Entrevista con María Olazábal Valverde, hija de Juan José.

65 CONTRERAS GARCÍA, J.: *Granada (1936-1956). Dos décadas de creatividad arquitectónica en el primer franquismo. Un estudio desde la perspectiva didáctica*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2017, p. 88.

66 DOMÈNECH, L.: *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, Barcelona, Tusquets, 1978, p. 37.

la arquitectura racionalista anterior a la guerra siempre y cuando fuera revestida con una máscara historicista<sup>67</sup>. En cuanto al modelo de vivienda, la búsqueda de un “hogar cristiano” vendría a reemplazar al concepto de vivienda mínima<sup>68</sup>.

Hubo, además, quienes se acogieron a una cierta vía reformista, encuadrada entre la ruptura propia de la modernidad y la actitud historicista, aportando obras de carácter más ecléctico, ya fuera con matices Art-Déco, o propios de un neoclásico depurado. De hecho, en la Andalucía del período de autarquía, las obras pertenecientes a la corriente reformadora resultaron ser más abundantes que las puramente historicistas<sup>69</sup>. De todo ello se haría eco la arquitectura de nueva planta, ya fuera religiosa o dotacional, y especialmente la residencial. Olazábal no fue una excepción. Su primera obra de envergadura llevada a cabo en Granada, un bloque residencial situado en el número 59 de la calle Reyes Católicos (1944), responde a tal paradigma: es un edificio en esquina, con balcones curvos sobre ménsulas molduradas, barandillas de barrotes, ventanas con dinteles ornamentados y paños enfoscados (Fig. 7). Sobre su gran cornisa de canchillos, se eleva un cuerpo de esquina con el mismo remate. Su composición estratificada y curva recuerda a la sede del Instituto Nacional de Previsión (1925), situada en la Gran Vía de Granada y proyectada por José Fernández Figares.

Al poco tiempo, tuvo la oportunidad de dirigir la reconstrucción de la Iglesia de Santo Tomás de Villanueva, en el Albaicín. Construida en el siglo XVII, fue quemada en 1933, en un contexto de inestabilidad social provocada por el paro en aumento galopante de los primeros años de la República<sup>70</sup>. A partir del intento de golpe de estado de Sanjurjo en agosto de 1932, la Iglesia se había convertido en objetivo de los anarquistas. En las elecciones de noviembre de 1933, favorecida por la división en el seno de la izquierda y la abstención, ganaba la derecha. Al cabo de unas semanas, espoleada por la Confederación Nacional



Fig. 7: Vista actual del bloque residencial en el número 59 de la calle Reyes Católicos, Granada

67 SAMBRICIO, C.: “Política de vivienda en el primer franquismo: 1936-1949”, *Temporánea. Revista de Historia de la Arquitectura*, 1, 2020, pp. 63-68.

68 DE PRADA, M.: “La vivienda mínima en la España de la posguerra: Desde el “Existenzminimum” al hogar”, *Arquitectura*, 301, 1995, pp. 53-58.

69 DOMÉNECH, D., “El concepto de modernidad en la Arquitectura española durante el Primer Franquismo. El caso de Andalucía, 1937-1957”, en D.A. GONZÁLEZ, M. ORTIZ y J.S. PÉREZ (Dirs.): *La Historia, lost in translation. Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 3521-3540.

70 BARRIOS ROZÚA, J. M.: “Conflictividad social y destrucción de bienes religiosos en la ciudad de Granada durante la Segunda República”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 9, 1995, pp. 185-223.

de Trabajo (CNT) se encendía la tercera insurrección anarquista, de una gran violencia iconoclasta: en lo que a Andalucía se refiere, los ataques más virulentos se llevaron a cabo en Granada, donde fueron atacadas varias iglesias y conventos. El 9 de diciembre de 1933 unas cincuenta personas irrumpían en el convento de Santo Tomás de Villanueva, amontonando en el centro de la iglesia los objetos de culto y prendiéndoles fuego. La iglesia y parte del convento quedaron destruidos<sup>71</sup>. Finalizada la guerra, la Comisión de Reconstrucción de Regiones Devastadas de Granada promovía la reparación parcial del convento, y en 1946, la Comisión Provincial de Monumentos aprobaba la reconstrucción del templo, asignándole el proyecto a Olazábal. El irunés regularizó la fachada este, proyectando una cubierta de teja árabe con un alero recto, sobre una estructura de pares y tirantes decorados con un bordoncillo en sus aristas. En cuanto a las fachadas, ordenó que la puerta de la iglesia fuera forrada con chapa y que la fachada quedara parcialmente encalada, mostrando, aquí y allá, paños y verdugadas en ladrillo visto<sup>72</sup>.

El lenguaje arquitectónico de Olazábal había mudado por completo. Muestra de ello es el Seminario Redentorista de Santa Fe, un robusto edificio construido en 1949 por los Misioneros Redentoristas<sup>73</sup>, cuya fachada principal, orientada al sur, compuso en el estilo escurialense adoptado por la cultura oficial, con elementos herrerianos tales como cornisas, ventanas con guardapolvos, una portada central y una torre en su extremo este (Fig. 8). En lo que al sistema constructivo se refiere, el arquitecto recurrió a la fábrica de ladrillo macizo y mortero de cal, en consonancia con la arquitectura de Santa Fe, cuyo máximo exponente es la iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación, templo neoclásico en ladrillo proyectado en 1774 por Ventura Rodríguez.

Diez años después, en la Plaza de España de la misma localidad y en sustitución de una casa que hacía esquina con la calle Real, proyectó un edificio residencial de dos plantas, cuya fachada luciría una serie de cintas a la altura de los forjados, cercos de ventanas y un antepecho de barandilla y pilastras en el borde de su terraza. En 1965, en la misma plaza, proyectaba otra casa de similar composición en el flanco oriental de la plaza, en sustitución del antiguo café Colón<sup>74</sup>.

71 BARRIOS ROZÚA, J. M.: *Iconoclastia. 1930-1936. La ciudad de Dios frente a la modernidad*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007, pp. 283-288.

72 Archivo Municipal de Granada. C.03100.0320.

73 MATARÍ, A.; MESA, L.: *Historia gráfica del Seminario Redentorista de Santa Fe*, Granada, Asociación Antiguos Alumnos Redentoristas de Santa Fe, 2019.

74 Archivo Municipal de Santa Fe. 264.14.



Fig. 8: Vista actual del Seminario Redentorista de Santa Fe (Granada)

Ejerció como arquitecto escolar de Granada<sup>75</sup>, proyectando por encargo de diversas congregaciones religiosas no pocos colegios, como el grupo escolar para las damas apostólicas del Sagrado Corazón de Jesús (1969), en la barriada de La Paz<sup>76</sup>, o la escuela para las siervas del Evangelio, en el callejón de Nevot (1968), un edificio longitudinal y simétrico de dos plantas, con zócalo en mampostería concertada, tejado a dos aguas, y una sucesión de pórticos que se manifiestan en su alzado<sup>77</sup>. No había, en estas escuelas, ningún atisbo de la ambición programática que caracterizó a los proyectos escolares del Grupo Norte, como el Instituto de Segunda Enseñanza de Irun (1935) en el que Olazábal participó.

A aquella época pertenecen una serie de edificios residenciales marcados por una evidente austeridad, muchos de los cuales fueron promovidos al amparo de la Ley sobre viviendas de renta limitada de 1954 y el Decreto 3964/1964 sobre viviendas de protección oficial. Es el caso de las 6 viviendas subvencionadas en Maracena (1967)<sup>78</sup>, las cuatro viviendas subvencionadas en el Camino de los Yeseros, municipio de Peligros (1967), las ocho viviendas subvencionadas en la calle Dr. Vaca de Castro (1967) y las 69 viviendas de renta limitada en la calle Camino de Ronda (1968)<sup>79</sup>. A este grupo corresponde también el bloque de ocho viviendas de renta limitada en el nº 18 de la calle Cañaveral<sup>80</sup>, Granada. Es de destacar, al margen de las viviendas subvencionadas, la vivienda unifamiliar en el número 51 de la calle Careillos de San Agustín (1966), en el Albaicín<sup>81</sup>, una pequeña villa con cubierta a dos aguas y terraza, cuya barandilla se prolonga envolviendo la escalera de acceso desde la calle.

Realizó también una serie de viviendas de veraneo para la burguesía de la época: pequeñas casas ubicadas junto al mar, en la costa de Granada, con una composición que recurría a elementos mediterráneos como arcos, faldones de teja y celosías. Dicho aire mediterráneo, todo hay que decirlo, distaba de la visión elaborada por Sert y sus compañeros del GATCPAC tras su descubrimiento de Ibiza<sup>82</sup>, basada en la austeridad y la pureza de los volúmenes<sup>83</sup>,

más que en el ornamento. Cabe mencionar dos viviendas unifamiliares que proyectó en Almuñécar: la vivienda para Manuel Pitto Pagès en la calle particular de Valverde (1967)<sup>84</sup>, y un chalet en Taramay para Francisco Linares (1969), con tejados de pequeña pendiente<sup>85</sup>, fachadas enlucidas y zócalos en mampostería concertada (Fig. 9).

Tras fallecer el padre de Olazábal en 1958, las visitas estivales a Hondarribia pasarían a ser esporádicas. La familia elegiría la Costa granadina como lugar de veraneo. Adquirieron en Almuñécar una parcela cercana a la playa, para construir en ella una casa unifamiliar. Era un entorno sin urbanizar aún, con unos pocos chalets. En aquella parcela rodeada de huertas y accesible a través de senderos, el arquitecto hizo levantar una casa de veraneo con un extenso jardín en su parte este, a la que llamaría Toki Alai<sup>86</sup>. La casa, construida en 1962, contrastaría con la arquitectura preexistente (Fig. 10). Tras más de veinticinco años, Olazábal retomaba el estilo racionalista que le caracterizó con anterioridad a la guerra, proyectando una vivienda unifamiliar digna de un arquitecto del GATEPAC.

No era un hecho aislado. La arquitectura del Movimiento Moderno renacía en Andalucía<sup>87</sup>, favorecida, entre otros, por el Manifiesto de Granada (1953), suscrito por más de veinte arquitectos, en el que se constataba la crisis del academicismo instaurado y se planteaba la necesidad de una apertura<sup>88</sup>. En lo que a la arquitectura residencial se refiere, dicha apertura se manifestó de la mano de obras como la casa Lange de Robert Mosher y José Relano (1959), en Málaga, con reminiscencias de Frank Lloyd Wright, el chalet Canals de Rafael de la Hoz en Córdoba (1956)<sup>89</sup>, o la casa proyectada por Luis Álvarez Cienfuegos y López, amigo de Olazábal, frente a la playa de Almuñécar, muy cerca de Toki Alai<sup>90</sup>.

75 FERNÁNDEZ GARCÍA, F.J.: *De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, pp. 157.

76 Archivo Histórico Provincial de Granada. 387/18.

77 Archivo Histórico Provincial de Granada. 341/28.

78 Archivo Histórico Provincial de Granada. 318/9.

79 Archivo Histórico Provincial de Granada. 357/8.

80 Archivo Municipal de Granada. C.02814.0244.

81 Archivo Municipal de Granada. C.02849.1469.

82 ARNÚS, M.M.: "El paisaje más intacto que he encontrado jamás", en: ARNÚS, M.M.: *Ser(t) arquitecto*, Barcelona, Anagrama, 2019, pp. 11-29.

83 PIZZA, A.: "Sincretismos mediterráneos", en: A.C. *La revista del G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*, Madrid,

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, pp. 243-258.

84 Archivo Histórico Provincial de Granada.. 328/24.

85 Archivo Histórico Provincial de Granada.. 425/30.

86 *Lugar alegre*.

87 PÉREZ ESCOLANO, V.: "Arquitectura y Movimiento Moderno en Andalucía", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 15, 1996, p. 121.

88 SOLANA SUÁREZ, E.: "Granada, 1953 El Manifiesto de la Alhambra", *Revista de Edificación*, 17, 1994, 71-73.

89 BONO RUIZ DE LA HERRÁN, L.; GARCÍA VÁZQUEZ, C.; PÉREZ ESCOLANO, V.; PICO, R.; ORTEGA, C.: "Veinte obras del Movimiento Moderno en Andalucía", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 15, 1996, p. 145.

90 Comunicación personal (8 de julio de 2020). Entrevista con María Olazábal Valverde, hija de Juan José.

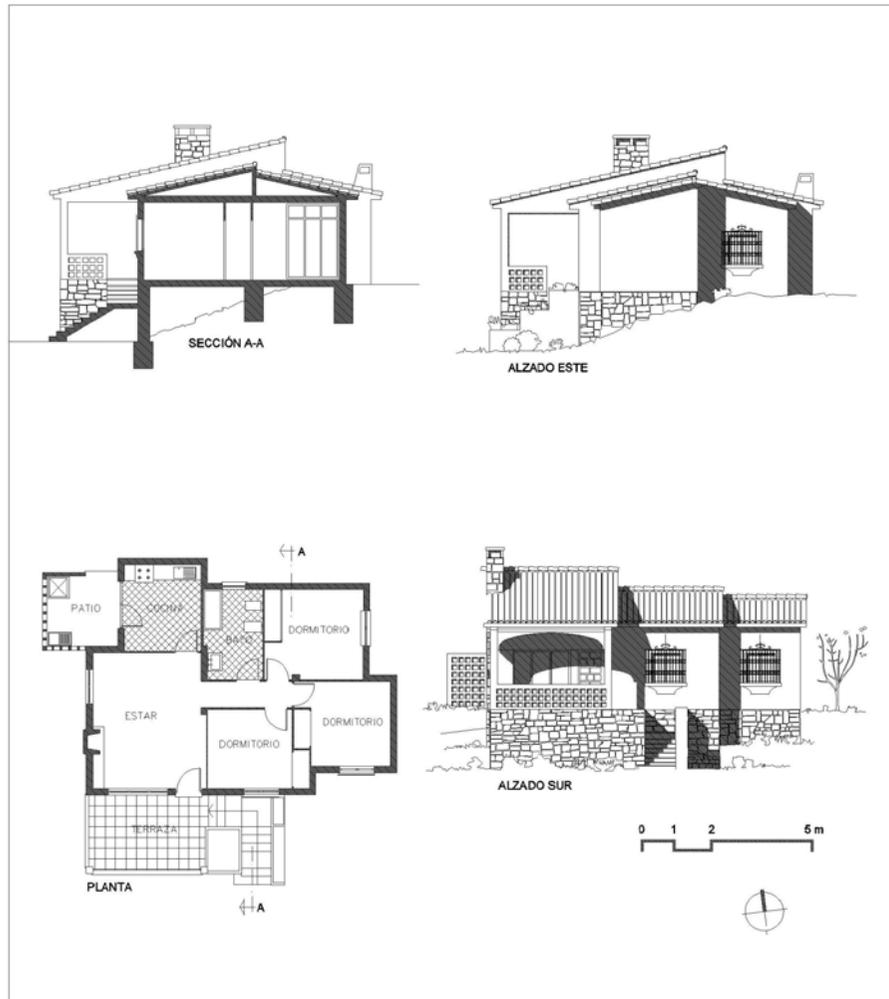


Fig. 9: Chalet para F. Linares en Taramay, Almuñécar (Granada), 1969



Fig. 10: Casa Toki Alai, Almuñécar (Granada)

La forma de Toki Alai responde a la macla de tres volúmenes, todos ellos rematados con una cubierta plana, y con un cuerpo de terraza adosado y orientado al sur. Las fachadas presentan un acabado revocado liso, salvo el cuerpo adosado que muestra dos machones en piedra de mampostería. Fue pintada en verde claro, salvo las cintas en las que se integran las ventanas, en tono oscuro, que en el caso de las ventanas de esquina, enmascaran la presencia de los postes. En la planta baja, los huecos fueron protegidos por una característica reja de pletinas y redondos. Es en aquella casa de estilo racionalista donde el arquitecto pasaría los últimos veranos en compañía de los suyos.

## CONCLUSIÓN

Olazábal trabajó activamente hasta 1970, falleciendo al cabo de tres años, en mayo de 1973. Ejerció, a excepción de los años de guerra y presidio, durante 40 años, dejando un conjunto de obras profundamente marcadas por el contexto de la época en la que fueron llevadas a cabo. Estas obras evidencian lo influyente que puede llegar a resultar el entorno cultural y social en la obra de un arquitecto, y dan fe del impacto de la guerra sobre su persona.

Como muchos otros, se vio obligado a rehacer su trayectoria profesional. No sólo se vio obligado a hacerlo en un país aislado, destruido y con la cultura sometida al poder dictatorial<sup>91</sup>; le tocó hacerlo en una provincia, Granada, desconocida para él, en la que la influencia social brindada por su ascendencia familiar resultó ser muy menor a la que hubiera gozado en el País Vasco. En una suerte de exilio interior, probablemente bajo investigación policial durante los primeros años de la posguerra, tuvo que volver a ejercer la profesión bajo unas condiciones que hacían imposible concebir su trabajo como una continuidad evolutiva de la etapa anterior. La arquitectura de la reconstrucción, realizada bajo la influencia regionalista y localista<sup>92</sup>, terminó por contaminar a toda la arquitectura española, de manera que la mayoría de los edificios de la posguerra denotarían un carácter de arquitectura de siempre. Dicha transformación afectó a muchos arquitectos; pongamos por caso a Luis Martínez-Feduchi, autor de obras racionalistas como el edificio del Capitol de Madrid (1931), a Luis Gutiérrez Soto, quien adoptara un estilo monumentalista e historicista tras un pasado racionalista y Art-Déco, o al mismo Juan José Olazábal, quien con la construcción de la casa Toki Alai (1962), su casa de veraneo, reivindicaba su obra racionalista de antes de la guerra.

Falta completar la trama completa con todos los arquitectos cuya aportación al Movimiento Moderno finalizó con la guerra, que con tanta frecuencia dejamos a un lado para centrarnos en las figuras principales: héroes como Sert, mártires como Aizpúrua o Torres Clavè, quienes hicieron del Movimiento Moderno su causa. Olazábal fue un arquitecto versátil, aunque lo fuera a la fuerza, demostrando un gran dominio de los diferentes estilos arquitectónicos. Su carrera, es evidente, hubiera sido otra de no ser por todo lo acaecido

91 AGRASAR QUIROGA, F.: “El exilio interior”, en MARTÍN, J. y SAMBRICIO, C. (Eds.), *Arquitectura española del exilio*, Madrid, Lampreave, 2014, p. 337.

92 UCHA DONATE, R.: “La arquitectura española y particularmente la madrileña en lo que va de siglo”, *Catálogo General de la Construcción*, 3, 1955.

en la España de la época. Bien vale la pena exponer sus obras sin omisión temporal o geográfica alguna. Más allá de menciones, es preciso que la historiografía de la arquitectura del Movimiento Moderno y del GATEPAC incorpore a la figura de Olazábal, aportando un punto de vista integral de su trayectoria. Sirva el presente artículo como primer ensayo.

## BIBLIOGRAFÍA

AGIRRE ARIZMENDI, X.: (22 de octubre de 2016), Arizmendi y Aranburu, fusilamientos sin respuestas, *Noticias de Gipuzkoa*, pp. 20-21.

AGRASAR QUIROGA, F.: “El exilio interior”, en MARTÍN, J. y SAMBRICIO, C. (Eds.), *Arquitectura española del exilio*, Madrid, Lampreave, 2014, pp. 324-341.

ARES, O. M.: “La cuestión de la emulación y la importación formal en el GATEPAC. El concurso de viviendas de Solocoeche”, *Proyecto, progreso, arquitectura*, 7, 2012, pp. 174-183.

ARNÚS, M.M.: “El paisaje más intacto que he encontrado jamás”, en: ARNÚS, M.M.: *Ser(t) arquitecto*, Barcelona, Anagrama, 2019, pp. 11-29.

ARTECHE, J.: *El abrazo de los muertos*, San Sebastián, Icharopena, 1970.

AZCONA, L.: *Aspectos tipológicos de la vivienda protegida de posguerra (1939-1959). Ejemplificación en el territorio guipuzcoano*. Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco, 2015.

AZPIRI, A. : “Frontera”, en: *Gipuzkoa. Guía de Arquitectura 1850-1960*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004.

BARRIOS ROZÚA, J. M.: *Iconoclastia. 1930-1936. La ciudad de Dios frente a la modernidad*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007.

BARRIOS ROZÚA, J. M.: “Conflictividad social y destrucción de bienes religiosos en la ciudad de Granada durante la Segunda República”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 9, 1995, pp. 185-223.

BARRUSO BARÉS, P.: *Lo que el río también vio. Guerra y represión en Hondarribia (1936-1948)*, Ayuntamiento de Hondarribia, 2019.

BEPERET, E.: “Incidencia de la segunda república en Hondarribia”, *Boletín de Estudios del Bidasoa*, 23, 2003, pp. 49-218.

BOHIGAS, O.: *Arquitectura española de la Segunda República*, Barcelona, Tusquets, 1970.

BONO RUIZ DE LA HERRÁN, L.; GARCÍA VÁZQUEZ, C.; PÉREZ ESCOLANO, V.; PICO, R.; ORTEGA, C.: “Veinte obras del Movimiento Moderno en Andalucía”, PH: *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 15, 1996, pp. 133-152.

CABRÉ, T.: *Ruta del racionalismo de Barcelona. El GATCPAC y la arquitectura de los años 1930*, Institut Municipal del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida, Ajuntament de Barcelona, 2018.

CONTRERAS GARCÍA, J.: *Granada (1936-1956). Dos décadas de creatividad arquitectónica en el primer franquismo. Un estudio desde la perspectiva didáctica*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2017.

CUETO RUIZ-FUNES, J.I.: “Depuración político social de arquitectos en la España de posguerra”, *Bitácora*, 13, 2005, pp. 24-27.

CULOT, M.; MESURET, G. (eds.), *Hendaye, Irun, Fontarabie. Villes de la frontière*, Paris, Institut Français d'Architecture, 1997.

DE PRADA, M.: “La vivienda mínima en la España de la posguerra: Desde el "Existenzminimum" al hogar”, *Arquitectura*, 301, 1995, pp. 53-58.

DOMÈNECH, D.: “El concepto de modernidad en la Arquitectura española durante el Primer Franquismo. El caso de Andalucía, 1937-1957”, en D.A. GONZÁLEZ, M. ORTIZ y J.S. PÉREZ (Dirs.): *La Historia, lost in translation. Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, pp. 3521-3540.

DOMÈNECH, L.: *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, Barcelona, Tusquets, 1978.

DOMÈNECH CASADEVALL, G.; GIL TORT, R.M.: *Un nou model d'arquitectura al servei d'una idea de país*, Barcelona, Duxelm, 2010.

ENTRALA, J.L.: *De la Granada sitiada a la Granada del hambre. Figuras y estampas de un tiempo difícil*, Granada, Comares, 2019.

ETXEPARE, L.; GARCÍA NIETO, F., *Luis Vallet de Montano (1894-1982). Arquitecto de Frontera*, San Sebastián, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 2015.

ETXEPARE, L.; GARCÍA NIETO, F.: “La depuración franquista en la administración durante la posguerra: el caso de Luis Vallet de Montano”, *Sancho el Sabio. Revista de Cultura e Investigación Vasca*, Extra 1, 2018, pp. 147-148.

FERNÁNDEZ GARCÍA, F.J.: *De la figuración a la abstracción, arquitectura en Granada, 1950*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada.

FUSI AIZPÚRUA, J.P.: *El País Vasco 1931-1937. Autonomía. Revolución. Guerra Civil*, Madrid, Biblioteca nueva, 2002.

GARCÍA SALMERÓN, M.P.: *Radiografía de las construcciones escolares públicas en España, 1922-1937*, Madrid, Ministerio de Educación y Formación Profesional, Secretaría General Técnica, 2018.

HERNANDO DE LA CUERDA, R.: “Una mirada renovada sobre Fernando García Mercadal”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Extra 3, 2017, pp. 363-420.

JUSTE, J.: *Arquitectura de Postguerra. El caso de Granada*, Granada, Gráficas Solinieve, 1981.

JUSTE, J.: *La Granada de Gallego y Burín, 1938-1951. Reformas urbanas y arquitectura*, Granada, Publicaciones de la Diputación de Granada, 1995.

MATARÍ, A.; MESA, L.: *Historia gráfica del Seminario Redentorista de Santa Fe*, Granada, Asociación Antiguos Alumnos Redentoristas de Santa Fe, 2019.

MEDINA MURUA, J.A.: *José Manuel Aizpurua y Joaquín Labayen*, San Sebastián, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro, 2011.

MORENO VILLA, J.: “Concurso de casas baratas del Ayuntamiento de Bilbao”, *Arquitectura*, 159, 1932, pp. 206-225.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, F.J.: *La Arquitectura Racionalista en Bilbao (1927-1950). Tradición y Modernidad en la época de la máquina*, Universidad del País Vasco, 2011.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, F.J. : “AC/GATEPAC (Iparraldeko Taldea). Arkitektura berri baten hasiera gerraurreko Euskal Herrian”, *Ondare*, 27, 2009, pp. 237- 276.

OLAZABAL, J. R. (5 de mayo de 1988), Resistentes en Puerto de Santa María, *Egin, Igandeko artxiboak*, p. IV.

ONAINDIA, A.: *Hombre de paz en la guerra*, Buenos Aires, Editorial Vasca Ekin, 1973.

PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA, G.: *Portugalete (1852-1960). Historia de su Arquitectura y expansión Urbana*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1993.

PÉREZ ESCOLANO, V.: “Arquitectura y Movimiento Moderno en Andalucía”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 15, 1996, pp. 115-121.

PIZZA, A.; ROVIRA, J.M.: *GATCPAC. Una nueva Arquitectura para una nueva ciudad*, Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, 2006.

PIZZA, A.: “Sincretismos mediterráneos”, en: A.C. *La revista del G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, pp. 243-258.

SAMBRICIO, C.: “Política de vivienda en el primer franquismo: 1936-1949”, *Temporánea. Revista de Historia de la Arquitectura*, 1, 2020, pp. 60-95.

SAMBRICIO, C.: “La normalización de la arquitectura vernácula. Un debate en la España de los veinte”, *Revista de occidente*, 235, 2000, pp. 21-44.

SANZ ESQUIDE, J.A.: “La arquitectura en el País Vasco durante los años treinta”, en MOYA, A., SÁENZ DE GORBEA, X. y SANZ ESQUIDE, J.A. (Dir.<sup>es</sup>): *Arte y Artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1988, pp. 13-138.

SANZ ESQUIDE, J.A. : “Vísperas del GATEPAC”, en PIZZA, A.; ROVIRA, J.M. (Dir.<sup>es</sup>): *Una nueva Arquitectura para una nueva ciudad*, Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, 2006, pp. 16-27.

SERT, J.L.: “Josep Torres Clavé i el GATCPAC”, *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 140, 1980, pp. 22-25.

SOLANA SUÁREZ, E.: “Granada, 1953 El Manifiesto de la Alhambra”, *Revista de Edificación*, 17, 1994, 71-73.

TEIGE, K.: Nejmensí byt, Václav Petr, Praga, 1932, traducido por DLUHOSCH, E.: *The minimum dwelling*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.

TUÑÓN DE LARA, M.: *La España del siglo XX. De la Segunda República a la Guerra Civil (1931/1936)*. Barcelona, Laia, 1974.

TUÑÓN DE LARA, M.: *La guerra civil española. Vol. 12, La campaña del Norte (abril-octubre 1937)*. Barcelona, Ediciones Folio, 1997.

UCHA DONATE, R.: “La arquitectura española y particularmente la madrileña en lo que va de siglo”, *Catálogo General de la Construcción*, 3, 1955.

VAN DER WOUDE, A.: “La vivienda popular en el Movimiento Moderno”, *Cuaderno de notas*, 7, 1999, pp. 3-54.

ZABALETA, M.: “Tierra de misión. De la dificultad de la implantación del Primer Nacionalismo Vasco en el Bidasoa (1897-1923)”, *Boletín de estudios del Bidasoa*, 30, 2018, pp. 299-340.

# PINTORAS EN ZARAGOZA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII: PAULA FERRER DE LANUZA, MARÍA LA RES, MARÍA DE RIBERA Y URZANQUI, Y PABLA “LA PINTORA”

WOMEN PAINTERS IN ZARAGOZA IN THE SECOND HALF OF THE SEVENTEENTH CENTURY: PAULA FERRER DE LANUZA, MARÍA LA RES, MARÍA DE RIBERA Y URZANQUI, AND PABLA "LA PINTORA"

PITTRICI A SARAGOZZA NELLA SECONDA METÀ DEL XVII SECOLO: PAULA FERRER DE LANUZA, MARÍA LA RES, MARÍA DE RIBERA Y URZANQUI E PABLA "LA PINTORA"

---

**ÁLVARO VICENTE ROMEO**  
Universidad de Zaragoza (UZ)

Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Historia del Arte  
C/ San Juan Bosco  
50009 Zaragoza (Zaragoza)

avguiu@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7457-8890>

## RESUMEN

En la segunda mitad del siglo XVII vivieron en Zaragoza una serie de pintoras de las que únicamente se conocía alguna mención puntual. Todas ellas desarrollaron su actividad artística en la capital y en otras localidades aragonesas recibiendo su formación en el ámbito familiar, bien por nacer en una familia de artistas o bien por matrimonio. Las artífices conocían perfectamente el oficio por la soltura con la que manejaban el lenguaje de la profesión y por sus conocimientos sobre los rudimentos del mismo. En este texto se estudia su vida y su producción pictórica, de las que nos han llegado datos de interés.

## ABSTRACT

In the second half of the seventeenth century, many women painters lived in Zaragoza of whom only some specific mention was known. All of them developed their artistic activity both in the capital and in other Aragonese towns, receiving their training by being born into a family of artists or by marriage. The craftsmen knew the trade perfectly due to the ease with which they handled the language of the profession and because of their knowledge of its rudiments. In this text we study his life and his pictorial production, of which we have received information of interest.

## RIASSUNTO

Nella seconda metà del Seicento vissero a Saragozza una serie di pittrici di cui ci sono giunte poche notizie. Ricevettero una formazione artistica poiché nacquero all'interno di una famiglia di artisti o grazie al suo matrimonio. Furono attivi sia nella capitale che in altre città aragonesi. Queste pittrice conoscevano perfettamente questo mestiere, vista la facilità con cui si destreggiavano nel linguaggio pittorico e nei suoi strumenti peculiari. Questo contributo vuole fare charezza sulla loro vita e la sua produzione pittorica, di cui abbiamo interessanti informazioni e testimonianze.

---

## PALABRAS CLAVE

Zaragoza; siglo XVII; Aragón; pintoras; Paula Ferrer de Lanuza; María La Res; María de Ribera y Urzanqui; Pabla “La Pintora”; actividad artística; pintor; pintura.

---

## KEYWORDS

Seventeenth century; Zaragoza; artistic activity; Aragonese town; artist; craftsmen; pictorial production; paintings; painter.

---

## PAROLE CHIAVE

Seicento; Saragozza; pittrici; attività artistica; città aragonesi; artista; produzione pittorica; pittura; pittrice.

## 1. INTRODUCCIÓN

Como sucede con toda investigación relativa a la pintura del siglo XVII en Aragón, los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe Martínez constituyen una fuente ineludible. El pintor zaragozano citó a una serie de pintoras que estaban emparentadas con grandes maestros del nobilísimo arte, algo muy habitual. En las biografías que recogió en su tratado, se ocupa del pintor Felipe de Liaño, discípulo de Alonso Sánchez Coello, a quien elogia como “singular retratador en pequeño”. Según el tratadista, Liaño no tuvo discípulos, pero sí una hija pintora a la que “le enseñó esa noble profesión, y la aprendió con tanta excelencia que casi igualó al padre”<sup>1</sup>. Antonia, que así se llamaba y que no era su hija sino su hermana, contrajo nupcias con Jerónimo Sánchez, un hermanastro de Alonso Sánchez Coello, el 22 de octubre de 1584<sup>2</sup>. En este punto debemos mencionar a la hija del citado pintor de Felipe II, Isabel Sánchez Coello, de la que se decía que “retrata con grande admiración de los que esta arte mucho entienden”<sup>3</sup>.

De las numerosas ediciones comentadas que existen de la obra de Jusepe Martínez, recurrimos a la de Valentín Carderera puesto que en ella, el erudito oscense hace referencia a diferentes pintoras, todas aragonesas, sin centrarse demasiado en ellas<sup>4</sup>. En primer lugar, se refiere a Ana Lastanosa, hija del mecenas Vicencio Juan de Lastanosa, que se interesó por la pintura y que realizó algunos retratos. La siguiente pintora es Teresa Agüesca, quien “grababa con suma limpieza y corrección”, y era hija del grabador Jerónimo Agüesca, aunque probablemente se formó con Lorenzo Agüesca<sup>5</sup>, su tío, que también le enseñó el

arte de la estampa<sup>6</sup>. La última artista que reseña es Dionisia Segura. Sobre ella, el autor nos trasmite que un descendiente suyo dijo que fue “primorosísima” en el dibujo y los cuadros bordados<sup>7</sup>. Sin embargo, aunque estas misteriosas pintoras, todas vinculadas a Huesca, fueron coetáneas a Jusepe Martínez, no aparecen recogidas en los *Discursos* originales.

Antonio Palomino en el tercer tomo de su *Museo pictórico y la escala óptica, El Parnaso pintoresco laureado*, recoge biografías de artistas a la manera vasariana. Las únicas artífices a las que dedicó una entrada fueron Luisa Roldán, Sofonisba Anguissola y Artemisia Gentileschi. Sin embargo, estas pintoras eran conocidas y celebradas en su tiempo y por ello han pasado a la historia como grandes maestras por la calidad de su obra. Como ya puso de relieve Daniel Lavín<sup>8</sup>, en la obra de Palomino se repara en otras artistas a las que no dedica un estudio exclusivo, sino que las encontramos tras el nombre de un pintor, puesto que eran sus hijas, mujeres o hermanas. El tratadista andaluz las menciona de forma anecdótica cuando trata del pintor en cuestión, sin aportar mayor información en la mayoría de ocasiones. Algunos ejemplos son Magdalena Gilarte, Isabel Carrasquilla, Jesualda Sanchís o la hija de Antonio Arias<sup>9</sup>. El perfil biográfico de estas pintoras era el mismo: o bien nacían en el seno de una familia que vivía del oficio, y posteriormente se casaban con otros pintores o familiares de ellos, o bien se unían en matrimonio con un pintor y aprendían con él. La ocupación de estas artífices no solía ser elegida, sino que venía favorecida por el entorno en el que vivían y crecían.

La formación de estas pintoras, como venimos adelantando, se desarrollaba en el seno de su familia. Los hijos de los pintores aprendían el oficio con su padre y no era necesario reflejarlo documentalmente, a diferencia de lo que sucedía cuando el maestro era alguien ajeno a su círculo familiar. Si con los hijos varones no se firmaba nada, creemos que tampoco cuando la aprendiz era una mujer, ya que –al menos hasta el momento– no conocemos ningún contrato de aprendizaje femenino. Alba Gómez de Zamora en su estudio sobre el

1 *Ibid.*

2 Según las investigaciones de Julia de la Torre Fazio, Antonia sería hermana, del *Pequeño Tiziano* –así fue denominado Liaño por Palomino–, puesto que el pintor murió muy joven para tener hijos y en el matrimonio de ella no actuó como padrino sino únicamente de testigo. DE LA TORRE, J.: *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2009, pp. 158-159.

3 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: “Las «mujeres pintoras» en España”, en Ángeles Durán, M<sup>a</sup> A. (ed.), *La imagen de la mujer en el arte español, Actas de las III Jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1984, p. 73.

4 LAVÍN GONZÁLEZ, D.: “Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: un mapa a través de la historiografía española”, *Anales de Historia del Arte*, n<sup>o</sup> 28, 2018, p. 71.

5 Valentín Carderera redactó una introducción sobre la pintura aragonesa donde cita a estas pintoras. El erudito oscense poseía una estampa de San Antonio con el Niño Jesús de Teresa Agüesca –su primera obra de calidad– y varias de escudos de armas con angelitos y cartelas. MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición y notas de Carderera, V., Madrid, Manuel Tello, 1866, pp. 33-34. Morales y Marín nos transmite que la estampa de San Antonio se conserva en el Museo de

Huesca. MORALES Y MARÍN, J. L.: *Pintura aragonesa del siglo XVII*, Zaragoza, Guara, 1980, p. 52.

6 PALLARÉS, M<sup>a</sup> J.: *La pintura en Huesca en el siglo XVII*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, p. 113.

7 Carderera atribuye la autoría de unos dibujos que adornan las páginas de las *Noticias de las armas y genealogías de los Ruices de castilla y Urriés*, linaje con el que al parecer estaba emparentada. El oscense alega que los propios dibujos no son dignos de una artista “primorosísima”. MARTÍNEZ, J.: *op. cit.*, pp. 33-34. LAVÍN GONZÁLEZ, D.: *op. cit.*, p. 71.

8 PALOMINO, A.: *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1724, p. 603; y

9 LAVÍN GONZÁLEZ, D.: *op. cit.*, p. 71.

papel femenino en los talleres artísticos de Madrid en el siglo XVII<sup>10</sup>, asegura que no había necesidad de realizar acuerdo alguno, porque los maestros mantendrían a sus hijos –u otros familiares muy próximos– y así se evitaban los pagos por las cartas de aprendizaje, el emolumento del notario y el de los gremios. Es perfectamente posible que esta cuestión pueda trasladarse tanto al contexto aragonés en general como al zaragozano en particular.

Sin embargo, pesar de que los tratadistas y los estudios sobre pintura barroca no recogen a pintoras en Aragón, sí las hubo y algunas de ellas se presentan en este texto. Su biografía se ha llevado a cabo gracias a un minucioso análisis de la documentación, ya que no suelen figurar abiertamente como pintoras. Además, como se podrá comprobar, encontraremos la misma característica del resto de artistas recogidas por Jusepe Martínez o Antonio Palomino: en la mayoría de los casos aparecerán vinculadas a un marido pintor o a una familia de pintores, gracias a los que podremos conocer algún dato de ellas. Por lo tanto, hemos localizado una serie de datos con los que pergeñar una aproximación al perfil biográfico y artístico de cuatro pintoras que trabajaron en el ámbito zaragozano, cuyos nombres son Paula Ferrer de Lanuza, María La Res, María de Ribera y Urzanqui y Pabla “La Pintora”.

## 2. PAULA FERRER DE LANUZA (DOC. 1647-1670)

La primera pintora que vamos a estudiar es Paula Ferrer de Lanuza documentada por vez primera en el acto de firma de sus capitulaciones matrimoniales con el retratista Vicente Tió, el 4 de agosto de 1647<sup>11</sup>. El día de su enlace es intitulada como doncella, por lo tanto, no superaría los 20 años. Era hija de Luisa Pozuelo y de Agustín Ferrer de Lanuza, cuyo oficio desconocemos<sup>12</sup>. Como testigo del enlace figura el entonces joven pintor Vicente

Berdusán<sup>13</sup>. Ambos contrayentes debían gozar de buena situación económica puesto que Tió aporta 16000 sueldos en dinero y “alajas” de casa, mientras que Paula, 6000 sueldos jaqueses en oro, joyas y vestidos, y otros 8000 en efectivo, bienes muebles e inmuebles y herencias. Además, el pintor se comprometía a abonar a su esposa 3000 sueldos jaqueses para la manutención de los vástagos de la pareja. Las últimas cláusulas del contrato especifican que en el momento en que falleciese uno de los cónyuges, la herencia debía recaer a partes iguales entre los hijos y el superviviente. La juventud de Paula Ferrer de Lanuza y el desconocimiento del oficio paterno nos llevan a proponer que se formase con su marido, quien contaría entonces poco menos de cincuenta años<sup>14</sup>. A partir de este momento el matrimonio se instalaría en una casa en la plaza de San Miguel, como queda referido en el documento del óbito de Luisa Pozuelo, madre de Paula<sup>15</sup>.

Hasta el momento, nada nos indica que Paula Ferrer de Lanuza se dedicase al oficio de la pintura. Debemos aguardar hasta que otorga testamento el 21 de febrero de 1669, cuando ya era viuda. Asegura encontrarse en perfectas condiciones físicas y mentales y deja como responsable de sus exequias fúnebres a Diego Ferrer de Lanuza, su hermano, que fue secretario de las Cortes Generales del Reino de Aragón.

Una vez solventadas todas las cuestiones relacionadas con su salvación espiritual, Paula reparte sus bienes, que en su mayoría son pinturas. Al mencionado Diego Ferrer de Lanuza le concede “en señal de amor, todos los cuadros que tengo en la sala baja de sus cassas”, que era el lugar en el que ella debió vivir sus últimos años y que probablemente era una estancia de su taller:

“Un Ecce Homo, la Virgen del Pilar, la Virgen de Caragoça la Vieja, la Virgen del Portillo, el milagro de los cinco panes, el quadro de San Joachim, la Virgen y Santa Ana, el de Sanbuenaventura, el de San Pedro Arbues de cuerpo entero, el de Christo y San Juan en el Jordan, el quadro del Angel de la Guarda, tres batallas grandes y las dos son con marcos, un frutero y el quadro de la madre de Salinas”.

10 GÓMEZ DE ZAMORA SANZ, A.: *El papel de las mujeres en los talleres artísticos de la Villa de Madrid (1561-1700)*, Granada, Atrio y Comité Español de Historia del Arte, 2020, p. 67.

11 Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, [AHPNZ], Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1647, ff. 873 v.-880 (Zaragoza, 21-VI-1643). Su regesta en GIL MENDIZÁBAL, A. M<sup>a</sup>: *Documentación artística de los años 1646, 1647 y 1648, según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984, doc. 4637.

12 Se ha establecido erróneamente que era hija de Catalina Gil. BRUÑÉN IBAÑEZ, A. I., CALVO COMÍN, M<sup>a</sup> L., SENAC RUBIO, M<sup>a</sup> B.: *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1655)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, p. 268.

13 El hecho de que Berdusán actuase como testigo en el matrimonio entre los dos pintores unido a los pocos datos conocidos sobre la juventud y formación del ejeano es probable que indique que en ese momento se estuviese formando en el arte de la pintura con Vicente Tió, ya que se trata de un contexto muy íntimo, y el pintor apenas contaba con 15 años. En la actualidad preparamos un artículo sobre este pintor.

14 Vicente Tió nació en torno al año 1600 puesto que su partida de defunción el 21 de marzo de 1665 dice: “de edad de sesenta años poco más o menos”. Archivo Diocesano de Zaragoza [ADZ], Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de fallecidos (Zaragoza, 21-III-2021), p. 1661.

15 María Juana Luisa Pozuelo falleció a los 78 años en la plaza de San Miguel el 23 de diciembre de 1653

■ ÁLVARO VICENTE ROMEO

La elevada cifra de 27 lienzos que posee –entre los que destacan de pintura religiosa, de historia y bodegones–, unido al hecho de que habla de ellos en primera persona, como si fuesen de su autoría y, desde luego, de su propiedad, parece evidenciar el secreto oficio de la otorgante.

La demostración definitiva de que nos encontramos ante una desconocida pintora la descubrimos cuando detalla los bienes que corresponden a María Astóñez, viuda y vecina de la ciudad. Paula Ferrer le concede todos los cuadros que encontrasen a su muerte “en el cuarto que trabaxo y tengo mi habitacion mas continuamente”. Esto nos lleva a pensar que está indicando que todas las pinturas que se encontrasen en el taller en el que las pintaba irían a parar a María Astóñez. Además, se debían entregar a la viuda zaragozana “seis sillas pequeñas, con sus franjas labradas en seda y armas”, entre otros enseres de casa, y 20 libras jaquesas. Debemos señalar que en la época el taller u obrador de los pintores –y de otros oficios liberales- se encontraba en los entresuelos de las casas, lo cual encajaría con esa ubicación en la parte baja de la vivienda que señala la otorgante.

El texto documental vuelve a demostrar el oficio de la testadora cuando se acuerda de su sobrino fray Julián Ferrer de Lanuza, que en ese momento se encontraba en las Indias. La cantidad de lienzos –todos religiosos y un frutero– que debía recibir es igual de elevada que la anterior:

“Un Santo Christo con San Juan y la Virgen, el martirio de San Pedro Arbues, San Antonio de Padua, Santo Domingo Soriano, San Francisco, San Miguel, San Jose, La Virgen y el Niño, la Asuncion de la Virgen, la Virgen de Cogullada, la Virgen del Camino, la Virgen de la Soledad, la Trinidad, o Coronacion de la Virgen y un frutero”.

No obstante, este familiar no debía tener muchas intenciones de volver a la capital ya que, si no lo hacía en dos años, las telas debían ser vendidas, y con lo que de ellas se obtuviese se tenían que pagar misas por el alma de la testadora.

---

siendo enterrada en la misma iglesia. Los responsables de llevar a cabo sus últimas voluntades eran su yerno, su hija y su hijo, Diego Ferrer, que regentaba una escribanía “de la audiencia” en la calle de San Lorenzo. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de fallecidos desde 1642 a 1666, p. 1578 (Zaragoza, 23-XII-1653).

Otro lienzo de un “Santo Cristo” y cincuenta reales corresponderían a un tal fray Domingo, que era religioso y sacristán del Convento de Nuestra Señora de Jesús de Zaragoza, a cambio del trabajo que el fraile debía realizar para ayudar a la pintora “a bien morir”. Además, al licenciado Agustín Ferrer de Lanuza, su sobrino, le concede “seis sillas de quero de Moscovia negras nuevas”, a las que se debían sumar algunos de los cuadros que deja a Diego Ferrer de Lanuza –que, parece ser su heredero universal– a gusto de él. La parte final del contrato son meras formalidades y son suscritas autógrafamente por la pintora (fig. 1)<sup>16</sup>.

Parece que Vicente Tió y Paula Ferrer de Lanuza se debían dedicar al arte de la pintura indistintamente. Sin embargo, las obras documentadas hasta el momento del pintor se reducen únicamente a dos encargos<sup>17</sup>, lo que dificulta localizar algún trabajo colegiado de la pareja. No obstante, podríamos atribuir a los pinceles de Paula Ferrer de Lanuza las obras que deja como herencia en su testamento ya que, al fallecer su marido, pudo quedar a cargo del taller, algo que era habitual. Una figura con la que podemos establecer un paralelismo es con la madre del pintor Antonio de Pereda, María Salgado que también era pintora. Al morir su esposo –que se llamaba como su hijo y que era también pintor- se hizo cargo del negocio familiar vendiendo obras y administrando el taller del difunto, un cometido frecuente, como podemos apreciar, al que solían quedar a cargo estas pintoras viudas<sup>18</sup>.

---

16 AHPNZ, Diego Miguel Andrés, 1669, ff. 276 v.-282 (Zaragoza, 21-II-1669). Su regesta en SANTOS ARAMBURO, A. M<sup>a</sup>: *Documentación artística de los años 1667, 1668 y 1669 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1982, doc. 5440.

17 Se trata de la copia de los retratos de la galería de reyes y condes de Aragón del palacio de la diputación que el pintor llevó a cabo con Andrés y Pedro Urzanqui y Francisco Camilo, de los originales de Filippo Ariosto. El de los lienzos para la capilla de San José del gremio de carpinteros fue un trabajo colegiado entre Diego Escobar, Vicente Tió y Juan Montero. La información sobre este último procede únicamente de la documentación que concierne a este encargo. No descartamos la identificación de este pintor con otro poco conocido de la escuela madrileña, Juan Montero de Rojas. Fue discípulo de Pedro de las Cuevas –como Juan Carreño de Miranda o Francisco Camilo-, y en su juventud viajó a Italia, impregnándose del caravaggismo, que plasmaría en las pocas obras que se conservan. Se sabe que fue defensor de la alta dignidad del oficio de pintor, ya que reivindicó la situación de los pintores en Italia donde estaban mejor considerados que en España. Según Antonio Palomino, falleció en Madrid en 1683, siendo enterrado en la Iglesia parroquial de San Sebastián. PÉREZ SÁNCHEZ, A., E.: *Pintura Barroca en España, (1600-1750)*, edición actualizada por Navarrete Prieto, B., Cátedra, 2010, p. 252 y PALOMINO, A.: *op. cit.*, p. 599-600.

18 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *op. cit.*, p. 77. Conviene destacar que en el siglo XIV existió en Zaragoza un pintor llamado Ramon Torrent que, tras fallecer, María Ximénez de Ribas, su esposa, que también era pintora se hizo cargo de su taller y clientela. GARCÍA DIESTRE, A.: “María Ximénez de Ribas, empresaria de obras de arte y artista (¿1302?-†1336)”, *TVRIASO*, XXIV, 2018-2019, p. 193.

Fig. 1: Firma de Paula Ferrer de Lanuza. Extraída de AHPNZ, Diego Miguel Andrés, 1669, ff. 276 v.-282, (Zaragoza, 21-II-1669)

La pareja debía mantener una estrecha relación con otros pintores de la época, puesto que actuaron como padrinos de bautismo de sus hijos. El pintor sevillano Diego Escobar y su mujer María Gregoria de Lara nombraron a Vicente y Paula padrinos de su hija Paula María Valera<sup>19</sup>. El vínculo entre los dos artífices los llevó a trabajar juntos ya que Vicente Tió y Diego Escobar, en compañía de Juan Montero, llevaron a cabo los lienzos para la capilla de San José de la Iglesia del Monasterio de Santa Engracia financiados por el gremio de carpinteros. Del mismo modo, el pintor Pablo Rabiella y su esposa, Gerónima Díez de Aux, eligieron al matrimonio para que apadrinasen a su hija Miguela Josefa Vicenta<sup>20</sup>.

La última vez que encontramos documentada a esta pintora es en 1670, en un acto en el que se reparten los bienes de su difunto hermano Diego –que también poseía una colección de pinturas- entre su otro hermano, Agustín Ferrer de Lanuza, presbítero beneficiado de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, la viuda del difunto, María Torres, y la suegra, Catalina Gil. A Paula le corresponde “una alaja, la que quisiera elegir, en señal de amor”<sup>21</sup>.

Por lo tanto, esta pintora encaja perfectamente en el perfil habitual de las artífices que ocupan este estudio por ciertos aspectos de su personalidad. Paula Ferrer, a pesar de que no se defina como pintora, lo fue y eso se deduce por los bienes que posee cuando otorga testamento –principalmente obras de pintura-, aunque también por su matrimonio con el conocido retratista Vicente Tió. Igualmente, otro dato que respalda esta hipótesis es el trabajo –aunque no se menciona cuál- que llevaba a cabo en ciertas estancias de la casa de su hermano, donde se encontraban la mayor parte de sus pinturas. Por último también serían fruto de este secreto oficio las relaciones que estableció, junto a su marido, con otros pintores de la época<sup>22</sup>.

### 3. MARÍA LA RES (H. 1605-1655)

La segunda pintora de la que nos vamos a ocupar se llamaba María La Res, a quien hemos conocido gracias a su testamento, otorgado el 9 de octubre de 1655<sup>23</sup>. En el momento de dictar sus últimas voluntades estaba casada con el cantero Domingo de Espés, aunque había contraído nupcias dos veces antes. Dispuso ser enterrada en la Iglesia de San Miguel de los Navarros con el hábito de San Francisco. Además, quería que se rezasen misas por su alma en la misma parroquia zaragozana, así como en el Convento de San José de carmelitas descalzos, en Iglesia de Santa Engracia y en la de Nuestra Señora de Jesús. La pintora debía tener alguna relación con la localidad de Luna, puesto que disponía que se rezasen misas también por su alma en la Iglesia de Nuestra Señora de Monlora. Por último, su salvación la encomienda a fray Miguel de Oliván, religioso de la Orden de Predicadores<sup>24</sup>.

19 La neófito llamada Paula María Valera recibió las aguas bautismales en la Iglesia de San Miguel de los Navarros el 2 de febrero de 1649. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 4 de bautizados desde 1642 a 1666, p. 97 (Zaragoza, 2-II-1649). VICENTE ROMEO, Á., “Novedades en torno al arte aragonés del siglo XVII: el pintor Diego Escobar (1631-1672)”, en ANDRÉS, E., ANÍA, P. C., ESPADA, D. M., MARTÍN, J., RUIZ, L., SANZ, A. M., Y TORRALBA, B., (coords.), *IV Jornadas de investigadores predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2021, p. 76.

20 Esta descendiente fue bautizada el 12 de mayo de 1655. Fue hermana del también pintor Pablo Rabiella y Díez de Aux. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 4 de bautizados desde 1642 a 1666, p. 170 (Zaragoza, 12-VI-1655).

21 AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1670, ff. 3914 v.-3934 (Zaragoza, 26-XI-1670). Su regesta

en SENAC RUBIO, M<sup>a</sup> B.: *Documentación artística de los años 1670, 1671 y 1672, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, 1982, docs. 6070.

22 A pesar de que hay una importante diferencia cronológica podemos comparar la figura de Paula Ferrer de Lanuza también con la de la pintora Violant de Algarabí, quién en su testamento –otorgado el 31 de agosto de 1474- alega que deban ser “restituydas las cortinas que tengo a pintar y a cada uno de los suyos a sus duenyos pagando lo que deven pagar et dar de pintar”. Así, dejando entrever su ocupación, deja en herencia también obras de pintura –como hizo Paula- definidas como “coxines nuevos mios pintados nuevos” y un retablo de la Virgen María. GARCÍA HERRERO, M<sup>a</sup> DEL C., y MORALES GÓMEZ, J. J.: “Violant de Algarabí, pintora aragonesa del siglo XV”, *Aragón en la Edad Media*, vol. 1, n<sup>o</sup> 14-15, 1999, pp. 663 y 673.

23 AHPNZ, Diego Jerónimo Montaner, 1655, ff. 2209 v.-2219 (Zaragoza, 9-X-1655). Su regesta en CO-MÍN, M<sup>a</sup> L.: *op. cit.*, doc. 350.

24 Se ha conservado un testamento de una tal María de la Red, otorgado el 10 de diciembre de 1641, pero

María La Res falleció poco después de otorgar testamento seguramente a causa de la enfermedad que padecía. El 14 de noviembre del mismo año se testificó su muerte, especificándose que aconteció en el Coso, en la “acera de la Cruz”. La pintora rondaba los 50 años, así que podemos establecer su nacimiento en torno a 1605. El ejecutor de sus últimas voluntades fue su marido Domingo de Espés, que seguía residiendo en el Coso. Otros dos ejecutores fueron el pintor Juan de Oliván, que vivía en el callizo de la Parra, y el célebre escultor Francisco Franco<sup>25</sup>.

Antes de contraer matrimonio con Domingo de Espés, María La Res se casó con el pintor Bernardo Nogués. La artista seguramente aprendió el oficio con él, y debió seguir ejerciéndolo una vez viuda, puesto que, tras casarse con un hombre que se dedicaba a un oficio diferente, ella conservó los utensilios de pintor. Nogués tenía un descendiente llamado Jaime de Nogués y Bordás, que fue pintor y dorador<sup>26</sup>. Con seguridad, no era hijo de María La Res, puesto que, a pesar de que ella le concede diferentes bienes, no se refiere a él como tal, aunque se deja entrever una relación muy estrecha entre ambos. Si ella no hubiese sido pintora, lo razonable es que los utensilios de pintor los hubiese heredado Jaime, que era pintor, pero María esperó a entregárselos tras su muerte, reflejando notarialmente esta decisión cuando se encontraba enferma, quizá porque ella misma les estaba dando uso.

Aparte de ello, del documento se pueden extraer otras conclusiones que evidencian que María La Res se dedicaba al oficio de la pintura. En una de las cláusulas en las que hace referencia a los bienes que recibiría Jaime Bordás es donde apreciamos que se sirve del lenguaje propio del oficio del pintor. María se refiere a los objetos por su nombre preciso poniendo de manifiesto sus conocimientos de este arte y de sus instrumentos. En primer lugar, se ocupa de unos “moldes” de su difunto marido Bernardo Nogués, que debían ser heredados por Jaime Bordás. A pesar de que pueden parecer objetos relacionados con el

arte de la escultura, de ellos se servían los pintores para crear sus composiciones. Con las figuras que surgían de esos moldes los pintores calibraban la incidencia de la luz, las posturas, las anatomías y la caída de los paños en ellas<sup>27</sup>. Sin embargo, en nuestro caso concreto, desconocemos si estos moldes eran modelos propiamente dichos o moldes para crearlos.

La tratadística de la época avalaba el uso de modelos de bulto –modelos o maniqués– para componer las pinturas, un recurso que era, además, muy económico. Francisco Pacheco informa en su tratado de “que los famosos pintores en la Italia i en España hacen primero modelos de bulto, i los imitan, i ponen en pintura” y afirma que modelar el barro ha sido algo común para pintores y escultores. Asimismo, añade que si los pintores realizan esos modelos para componer sus obras “y elegir las luzes y batimentos a su menester siendo obra de sus manos: que tan antes esto es demostración de su ingenio” debido a que hay veces que no “se tiene tan a mano el natural”. Además alega que “para venir a más inteligente que se ejercite el pintor en imitar figuras de relieve de piedra, o de mármol, o de yeso, vaziadadas del vivo o de alguna estatua antigua o que haga modelos de barro desnudos o vestidos”<sup>28</sup>. Para apoyar esta tesis, cita al mismísimo Vasari<sup>29</sup>.

Sin embargo, el tratadista aragonés Jusepe Martínez opinaba que cuando los pintores realizaban los dibujos en base a “modelos y bajorrelieves de yeso blanco [...] se ponen en peligro de hacer sus dibujos duros y secos”. No obstante, a pesar de ello, reivindicaba el uso de estos útiles ya que los pintores “valiéndose de figuras de barro y cera, hechas con mucho estudio y perfección, usando de estos modelos para las figuras principales de sus historias” y que “es de grande importancia valerse el pintor estudioso de modelar en barro, y sobre todo para niños y figuras que van por el aire: esto es haberlo visto obrar á hombres cuidadosos de hacer sus obras admirables, como lo han conseguido”<sup>30</sup>. En la realidad zaragozana de la época tenemos ejemplos documentados de pintores que los utilizaban, y además eran muy próximos en el tiempo a nuestra pintora, lo cual indica que se trataba de una práctica habitual. En este sentido, sabemos que el pintor Juan Pérez Galbán, oriundo

---

que por su brevedad y sobriedad no nos permite identificar a la otorgante con nuestra pintora. AHPNZ, Miguel Antonio Villanueva, 1641, ff. 1967-1969, (Zaragoza, 10-XII-1641). Su regesta en LATORRE GRACIA, N.: *Documentación Histórica en los años 1640, 1641 y 1642, según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984, doc. 3628.

25 ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo II de fallecidos desde 1642 a 1666), pp. 1267-1268 (Zaragoza, 14-XI-1655).

26 Además de los apellidos, todo parece indicar que Jaime fuese hijo de Bernardo Nogués, sin embargo, en ningún momento se le denominó como tal. No sería extraño que el pintor y dorador fuese un aprendiz que Nogués tratase como un vástago y heredero. El pintor a partir de este momento firmará con su segundo apellido, y así nos referiremos a él.

---

27 Su uso estaba muy extendido. El pintor vallisoletano Jerónimo Vázquez poseía modelos de yeso. ARIAS MARTÍNEZ, M.: “Los modelos tridimensionales de Gaspar Becerra y la uniformidad del Romanismo en España”, *Hispanic Research Journal*, vol. 16, nº 5, 2015, p. 428.

28 Estos modelos, en ocasiones podían reproducir obras de escultores célebres o esculturas de la antigüedad

29 PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649, p. 239.

30 MARTÍNEZ, J.: *op. cit.*, pp. 6-7.

de la localidad zaragozana de Luesia, poseía en su casa y taller de Zaragoza “dos maniquis uno pequeño y otro grande” y un “almario con diversos modelos de cera, aljez y varro”<sup>31</sup>. También el pintor Pedro Urzanqui, según Martínez, “valióse mucho del maniquí para hacer sus paños”<sup>32</sup>. Como se aprecia, el uso de estos modelos de bulto –o los moldes para hacerlos–, confeccionados en barro, cera o yeso, estaba muy extendido y era aceptado, por lo que es más que posible que la propia pintora, su hijo político y su marido se sirviesen de dichos moldes para llevar a cabo diferentes figuras y para basar en ellos la representación de anatomías, drapeados y la incidencia de la luz que plasmarían en sus telas.

Regresando a aquello que otorga en herencia a Jaime Bordás, el pintor también debía recibir “todas las demas cosas tocantes al oficio de pintor”, refiriéndose sin duda a pinceles, piedras moletas, lienzos y divesos utensilios, además de aceites, pigmentos y otros materiales. Entre estos elementos, se debían exceptuar dos cocios, unas vasijas de boca muy ancha con un orificio para desaguar en la base, que no serían para él. Es probable que estos recipientes – que al final acabó recibiendo- se empleasen para emblanquecer paños o textiles en agua con ceniza, y es posible que con ellos se albeasen los lienzos. Además, sabemos con seguridad que el pintor recibiría estos bienes –y otros no relacionados con el oficio de pintor– de manos de Domingo de Espés<sup>33</sup>, renunciando posteriormente a los derechos sobre ellos<sup>34</sup>.

Aparte de los moldes y modelos, para la composición de los dibujos de las pinturas era habitual el uso de repertorios de estampas o de libros con imágenes y María La Res no era una excepción. La pintora poseía, “en una harca que tengo”, una serie de libros que irían a parar a Jaime Bordás y al pintor Juan de Oliván a partes iguales, entre los que se podrían identificar recopilaciones de fuentes gráficas. Al parecer en la misma estancia, sobre un banco, había una serie de cartones aparejados de los que doce correspondían a Juan de Oliván y el resto a Jaime Bordás.

Es en la siguiente cláusula en la que se vuelve a incidir en la relación que había entre Jaime Bordás y el difunto marido de María La Res. La otorgante alega que todos los citados bienes serían entregados a Bordás con la condición de que él pintase un lienzo de San Bernardo y lo donase a la iglesia de la localidad zaragozana de Castejón de Valdejasa, colocándolo junto a la sepultura del que debió ser su tutor, Bernardo Nogués.

Gracias a su testamento, sabemos que la iglesia del municipio cincovillés de las Pedrosas conservaba una obra original de María La Res, concretamente un lienzo de San Roque. Una de sus últimas voluntades era que una toalla, “la mejor que tuviere”, se debía donar a dicho templo para cubrir esta pintura. Dos telas más de la pintora colgarían de los muros de la iglesia tras la muerte de la misma. Se trataría de un cuadro de Santa Teresa de Jesús y, en palabras de la artífice, otro de “mi santo Cristo para el loco”. Como se puede comprobar, la pintora habla con cierta autoridad sobre las obras, lo que lleva a pensar que fueron ejecutadas por ella, y que eran de su propiedad.

Además, pensamos que María debía dedicarse a distribuir y componer cartones, puesto que su sobrino Cristóbal Marracán debía heredar nueve libras jaquesas que le adeudaba el vicario de la localidad aragonesa de Pinseque por la ingente cifra de tres docenas de cartones que ella le había vendido, aparte de los que se conservaban en su casa.

Al final del documento la testadora designa a los “exhoneradores de mi alma” que serían los presbíteros mosén Joseph Lafoy y mosén Alberto Miranda, actuando como ejecutores el pintor Juan de Oliván, el escultor Francisco Franco y su marido, el cantero Domingo de Espés. Miguel Veyan, uno de los testigos, firmó por María porque no sabía escribir, a diferencia del resto de mujeres artistas que presentamos en este texto.

María La Res, demuestra en sus últimas voluntades su maestría en el arte de la pintura. Ella era un miembro más de ese taller familiar que compusieron su segundo marido y su ahijado, quien heredaría los útiles de pintor cuando ella, una vez fallecida, dejase de emplearlos. Las diferentes pinturas que llevó a cabo y que donó a las iglesias con las que estaba vinculada –y sus indicaciones sobre cómo se debían exhibir las mismas- junto a la autoridad con la que habla de los cartones que habían salido de su taller para su distribución, nos indica una profesionalidad artística, de las más evidentes de las pintoras que se analizan en este estudio.

31 Así se refleja en el inventario de sus bienes realizado el 8 de septiembre de 1645. AHPNZ, Juan Francisco Ibañez de Aoiz, 1645, ff. 862 v.-869. Su regesta en RODRÍGUEZ BELTRÁN, M<sup>a</sup> DEL M.: *Documentación Artística de los años 1643, 1644 y 1645 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984, doc. 5589.

32 MARTÍNEZ, J.: *op. cit.*, p. 149.

33 AHPNZ, Francisco de Robres, 1656, ff. 756 v.-797 (Zaragoza, 11-III-1656). Su regesta en CALVO CO-MÍN, M<sup>a</sup> L.: *op. cit.*, doc. 562.

34 AHPNZ, Juan Francisco del Castellar, 1656, ff. 526-526 v. (Zaragoza, 25-III-1656). Su regesta en *Ibid.*, doc. 571.

#### 4. MARÍA DE RIBERA Y URZANQUI (DOC. 1645-1694)

Gracias a su segundo apellido sabemos que María de Ribera era familia directa de los hermanos Pedro, Andrés y Francisco Urzanqui, pintores muy activos en el panorama artístico zaragozano del Seiscientos. Los tres hermanos desarrollaron el grueso de su obra en Zaragoza, pero provenían de la localidad navarra de Cascante. Sus padres, Andrés Urzanqui y Andrea Ximenez<sup>35</sup>, trajeron al mundo a cinco hijos más, Manuela, Domingo, Ana, María y Francisca.

Los hermanos nacieron en torno a 1600, es decir, pertenecieron a la generación de Jusepe Martínez. Debemos entender el conjunto familiar de los Urzanqui como muy extenso y realmente unido. Sus miembros eran solidarios entre ellos y sus lazos familiares les hicieron velar por el bienestar del resto, haciéndolo efectivo a través de documentos notariales y por los papeles que se conferían entre ellos. Es por ello que se ha conservado abundante documentación que nos ha permitido construir la historia de esta pintora nacida en Zaragoza.

La pintora que nos ocupa es denominada en la documentación como sobrina de los tres pintores, fue hija de Francisca Urzanqui y del dorador Vicente Ribera, ya fallecido para el 6 de diciembre de 1645. Ambos cónyuges tuvieron una hija más llamada Polonia. Tras la muerte de Vicente Ribera, Francisca Urzanqui se volvió a casar con otro pintor, Francisco de Arcilla, con quien tuvo a María Magdalena de Arcilla, medio hermana de María y Polonia.

Conocemos a Francisca Urzanqui gracias a sus últimas voluntades. La cascantina cayó enferma y, viéndose morir, otorgó testamento el 6 de diciembre de 1645 dejando como herederas a sus tres hijas. Como ejecutores del mismo nombró a su marido, junto a Francisco Urzanqui. De este documento, no se puede extraer mucho más, tan solo que a Polonia, hermana de María, le deja de gracia especial un manto de seda<sup>36</sup>. Probablemente Francisca falleció poco después. La joven María, quedó a cargo de sus tíos a una edad muy temprana, como se aprecia, un hecho que contribuyó a que aprendiese en el arte de la pintura, en el que tal vez se iniciase con su padre o su padrastro.

35 Contrajeron matrimonio el 29 de junio de 1592. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: "Documentos e inventario de los bienes de Andrés de Urzanqui. Legado del pintor a Nuestra Señora del Romero de Cascante (Navarra). Año 1672", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, nº 2-3, 1981, p. I.

36 AHPNZ, Miguel Ángel Villanueva, 1645, ff. 3252 v.-3257 (Zaragoza, 6-XII-1645). Su regesta en RODRÍGUEZ BELTRÁN, M<sup>a</sup> del M.: *op. cit.*, doc. 5718.

Apenas un año más tarde, el 9 de septiembre de 1646, el pintor Pedro Urzanqui, murió<sup>37</sup>. El 1 de febrero de 1646 el tío de María había otorgado su testamento en el que acuerda de ella<sup>38</sup>. De la lectura del documento se puede entrever que la joven María de Ribera habría pasado a vivir con su tío Pedro tras el óbito de su madre, aunque fuera por poco tiempo. Así, la joven, que sin duda era menor<sup>39</sup>, pudo desarrollar su aprendizaje en el arte de la pintura con este familiar.

La primera persona a la que Pedro nombra en su testamento y, además como heredero universal, es a su hermano Francisco, a cargo de quien quedaría María tras la muerte del otorgante y con quien estaría fuertemente unida durante el resto de su vida. Merced al presente documento se descubre la actividad artística de María de Ribera y Urzanqui:

"Nombro e instituyo heredero mio unibersal a Francisco Urzanqui, mi hermano, con obligacion de que haia de tener en su casa y compañia a Maria Ribera, mi sobrina, probeiendole de todo lo necesario al sustento de la vida humana, francamente, hasta que tome estado, con esto, empero, que todo lo que la dicha Maria Ribera trabajase en la profesion de pintor haia de ser a beneficio de dicho mi heredero, el qual tenga obligacion y le deje la mia y unibersal herencia con condicion que haia de dar a la dicha Maria de Ribera, mi sobrina, para quando tomare estado, doscientas libras jaquesas y una cama de ropa doble".

De estas palabras deducimos que la joven María ya se había iniciado en el noble arte de la pintura<sup>40</sup>, aunque todo lo que ganase por la venta de sus lienzos, debía ir a parar a la persona que la iba a mantener y con quien iba a completar su formación, es decir, su tío Francisco. No obstante, debemos entender que el destino de las ganancias de María de Ribera y Urzanqui era quizá una manera de pagar la manutención por parte de su tío y no por quitarle mérito como artista<sup>40</sup>.

37 Nacido en la localidad navarra de Cascante en 1594 y fallecido en la parroquia de San Gil de Zaragoza el 9 de septiembre de 1646. MORALES Y MARÍN, M.: *op. cit.*, p. 155.

38 AHPNZ, Ildelfonso Moles, 1646, ff. 63-66 v. (Zaragoza, 1-II-1646). Documento recogido en GIL MENDIZÁBAL, A. M<sup>a</sup>: *op. cit.*, doc. 5839.

39 La joven contraerá nupcias con Jaime Bordás y en dicha unión matrimonial –tanto en la ceremonia religiosa como en el acto notarial– se la define como como doncella o "mancebo" en 1656. AHPNZ, Ildelfonso Moles, 1656, ff. 406 v.-408 v. Su regesta en CALVO COMÍN, M<sup>a</sup> L.: *op. cit.*, doc. 632. El registro de la unión religiosa en ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 2 de matrimonios desde 1642 a 1666, p. 844, (Zaragoza, 7-V-1656).

40 Un reflejo de las relaciones personales entre los artistas se aprecia en la declaración de testigos en este

Sin embargo, el pintor más popular y cotizado de los tíos de María fue Andrés Urzanqui<sup>41</sup>. Este artífice murió en 1672<sup>42</sup>, aunque una enfermedad que le aquejaba en mayo de 1651, le obligó a otorgar testamento. Se trata de un documento que da fe de su poderosa situación económica y en el que deja a sus sobrinas María y Polonia un montante de dinero. Sin embargo, la cifra se debía obtener de la venta de unas casas que Andrés poseía en la parroquia de San Pablo de Zaragoza, concretamente en la calle de la Bandera, que trascurría entre el Convento de Santa Fe y la plaza de San Ildefonso. Además, el dinero de la venta debía repartirse también entre sus otras sobrinas –a las que no denomina por su nombre–, hijas de su hermana María Urzanqui y de Juan de la Torre, que vivían en la localidad zaragozana de Malón<sup>43</sup>.

El siguiente acontecimiento que marcó la vida de María de Ribera y Urzanqui fue su matrimonio. La joven pintora firmó sus capitulaciones matrimoniales el 6 de mayo de 1656 en la ciudad de Zaragoza con el pintor y dorador Jaime Bordás. Como se recordará, Bordás era heredero del difunto Bernardo Nogués, segundo marido de la pintora María La Res. La contrayente acudió al acto junto al que, a efectos prácticos, era su tutor, su tío Francisco. El futuro marido aportó 200 libras jaquesas y Francisco Urzanqui, en favor de su sobrina, unas “casas las menores” sitas en la calle de Predicadores, en la parroquia de San Pablo, que confrontaban con las suyas propias, que eran las “cassas mayores”<sup>44</sup>. Con esta herencia y aportaciones María de Ribera estaba percibiendo la totalidad de lo que le quedó en

herencia de su tío Pedro, a cuyo testamento ya nos referimos, y también lo correspondiente a su tío Francisco. Lo más probable es que los cónyuges se instalasen poco después en dicho inmueble, que sería su residencia y taller a partir de entonces puesto que aún disponen de él en 1683<sup>45</sup>. Como vemos, gran parte de la familia habitaba en esta calle de la parroquia de San Pablo o poseía inmuebles en la misma.

La ceremonia religiosa se celebró el 7 de mayo del mismo año en la Iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros. Gracias al registro de los libros parroquiales descubrimos que Jaime Bordás era natural de la ciudad de Jaca y que María nació en Zaragoza. Los testigos fueron Francisco Urzanqui, tío de María, y el dorador Juan de Orcoyen<sup>46</sup>. Como hemos adelantado, a partir de este momento el matrimonio se instaló en la populosa parroquia zaragozana de San Pablo.

La pareja tuvo dos hijos pocos años después de contraer matrimonio. El 23 de abril de 1659 fue bautizado en la Iglesia de San Pablo, Bernardo Jaime Francisco Bordás<sup>47</sup>. Poco más de un año más tarde, Jaime Francisco recibió las aguas bautismales en 21 de mayo de 1660<sup>48</sup>. Sabemos que Bernardo será religioso y que se hará cargo de una capilla que su tío Francisco fundó, dedicada a su santo patrón en la Iglesia de San Miguel de los Navarros<sup>49</sup>. Del otro hijo, no conocemos más información.

documento que es firmada por el pintor y dorador Juan Jerónimo Jalón, oriundo de la ciudad de Jaca, quien desde el 26 de septiembre de 1641 y tres años en adelante aprendió el oficio de pintor con Pedro Urzanqui, a cargo de quién quedó María. El contrato de aprendizaje en AHPNZ, Ildefonso Moles, 1641, ff. 1319 v.-2279 v (Zaragoza, 26-IX-1641). La regesta en LATORRE GRACIA, N.: *op. cit.*, doc. 3537.

- 41 El taller y clientela de Pedro Urzanqui debieron pasar, una vez fallecido, a su hermano Andrés, que sin duda podemos identificar con el “hermano suyo muy acomodado” que recoge Jusepe Martínez en su biografía del cascantino. Su hermano Francisco, sin embargo, obtuvo la herencia. MARTÍNEZ, J.: *op. cit.*, p. 149.
- 42 El pintor falleció entre el 29 de diciembre de 1671, cuando otorga testamento, y el 8 de enero del año siguiente cuando se realizó inventario de los bienes que atesoraba en su casa. El testamento en AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1671, ff. 9 v.-10 (Zaragoza, 29-XII-1671); y AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1672, ff. 113 v.-128 (Zaragoza, 8-I-1672). Documento publicado íntegramente en GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: *op. cit.*, pp. XXIX-XL. Regestas en SENAC RUBIO, M<sup>a</sup> B.: *op. cit.*, docs. 6514 y 6526.
- 43 AHPNZ, Ildefonso Moles, 1651, ff. 478- 481, (Zaragoza, 22-V-1651). Documento recogido en MONEVA RAMÍREZ, L.: *Documentación artística del siglo XVII en los años 1649, 1650 y 1651, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984, doc. 8299.
- 44 Las “cassas menores” confrontaban con las de Manuel Gerónimo Malfeit y, además, estaban alquiladas hasta el día de San Juan de 1656. AHPNZ, Ildefonso Moles, 1656, ff. 406 v.-408 v. (Zaragoza, 6-V-1656). Su regesta en CALVO COMÍN, M<sup>a</sup> L.: *op. cit.*, doc. 632.

- 45 Un documento otorgado por el infanzón Domingo Andrés Fuenbuena, se nombra a Jaime Bordás como propietario de unas casas en la calle de Predicadores. AHPNZ, Antonio de Leiza y Eraso, 1683, ff. 391 v.-393 (Zaragoza, 30-VIII-1683). Su regesta en FERRÁNDEZ SANCHO, M<sup>a</sup> G.: *Documentación artística en los años 1682, 1683 y 1684, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980, doc. 470.
- 46 ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 2 de matrimonios desde 1642 a 1666, p. 844, (Zaragoza, 7-V-1656).
- 47 Sus padrinos fueron Vicente de Ubarri y Ana Lambán. Archivo parroquial de San Pablo, [APSP], Libros parroquiales de San Pablo de Zaragoza, desde diciembre de 1657 a 1666, tomo de nacimientos, f. 32 (Zaragoza, 23-IV-1659).
- 48 Fue bautizado por el licenciado Garcés y Mercado, ejerciendo de padrinos el licenciado Francisco Ribera e Isabel Esteban. *Ibid.*, f. 57 v. (Zaragoza, 21-V-1660).
- 49 Se conserva documentación sobre la fundación de dicha capilla. La unidad de esta familia se aprecia también en este documento, ya que en el momento en que Bernardo Bordás no pudiese hacerse cargo de la capilla, dicho cometido debía quedar a cargo el pariente más cercano de Andrés Urzanqui y Andrea Ximénez, padres de los tres pintores cascantinos. AHPNZ, Ildefonso Moles, 1675, ff. 367 v.-374 (Zaragoza, 23-X-1673). Su regesta en VILLAR PÉREZ, J. J.: *Documentación artística de los años 1673, 1674 y 1675 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1982, doc. 7897.

La vinculación de Jaime Bordás con la gran saga de pintores Urzanqui –una muestra más de la endogamia entre personas del mismo gremio– no debió ser fruto de la casualidad puesto que Jaime Bordás debía ser un pintor y dorador bastante reconocido puesto que fue miembro del gremio de doradores de Zaragoza<sup>50</sup>. El origen de esta asociación era la cofradía de San Lucas de Zaragoza, que reunía a los pintores y doradores de la ciudad desde 1502, año en que fueron aprobadas sus ordenaciones<sup>51</sup>.

Durante más de siglo y medio, pintores y doradores compartieron cofradía. Sin embargo, los pintores, considerándose practicantes de un arte liberal se escindieron del gremio en 1666, puesto que el oficio de dorador refulgía carácter artesanal, mientras que el de pintor no tenía que estar subyugado a una normativa gremial, sino que era autónomo. Los pintores vieron reconocida su intelectualidad en las Cortes del Reino de Aragón (1677-1678), cuando se proclamó la liberalidad del arte de la pintura y se les otorgó el derecho a formar parte del brazo de los infanzones y caballeros y a ocupar cargos políticos<sup>52</sup>.

Los doradores se reunieron en un gremio exclusivo a partir de 12 de noviembre de 1675 cuando fueron aprobadas sus nuevas ordenanzas, realizadas *ad hoc* para su oficio. El profesor Arturo Ansón, que estudió este gremio y sus ordenaciones, aseguró que los treudos de la primitiva cofradía, así como sus beneficios y cargas, pasaban a los doradores, al igual que la capilla del desaparecido convento de San Francisco. Jaime Bordás, sin duda, vivió en primera persona estos avatares. La nueva corporación se regía por una junta en la que había dos mayordomos, uno “mayor”, más importante y otro “menor”, que anualmente sustituía a su superior, dos consejeros, dos veedores, un luminero y un secretario<sup>53</sup>. El gremio tenía una organización muy similar a otros, y es en el seno del mismo donde Jaime Bordás ejerció cargos de verdadera importancia<sup>54</sup>. Desde una fecha tan temprana como 1679 actuó como

secretario y escribano hasta 1681 y a partir de ese año desempeñó el puesto de mayordomo menor. Al año siguiente fue nombrado mayordomo mayor con su cuñado, el dorador Juan de Latorre<sup>55</sup>, como subalterno, quien ya había sido previamente consejero. Incluso se conserva un documento que refleja la sustitución de los doradores Juan Brun, Francisco del Plano, Melchor Donclaros, y los notarios causídicos de la ciudad Juan Jerónimo Androsilla, Cristóbal Hernández, Antonio Gracián y Juan de Samitier, notarios causídicos de la ciudad de Zaragoza, por Bordás y Latorre<sup>56</sup>. De igual modo, disponemos de documentación de las reuniones periódicas –cada 20 de octubre– de la cofradía<sup>57</sup>, así como de la entrega de una copia de las ordenanzas a nuevos doradores para que las obedeciesen<sup>58</sup>.

Francisco Urzanqui estuvo profundamente unido a su sobrina carnal durante toda la vida y también a su esposo Jaime Bordás. El pintor cascantino, que es tal vez el menos conocido de los tres hermanos, falleció en Zaragoza el 25 de marzo de 1679<sup>59</sup>. Los ejecutores de su testamento fueron el notario Antonio de Leiza y Eraso y Jaime Bordás. Según el registro, el pintor rondaba los 70 años<sup>60</sup>, y era viudo desde 1674 puesto que el 7 de julio de ese año su mujer, Ana Salcedo, que contaba con 68 años, falleció. La difunta recibió sepultura en el convento de San José y su marido quedó encargado de ejecutar sus últimas voluntades<sup>61</sup>.

50 Por su éxito profesional en 1685 Jaime Bordás acogió como aprendiz a Jusepe Barascuay por tiempo de cuatro años para ser “criado, aprehendiz y sirviente” y vivir en su casa AHPNZ, Diego Jerónimo Montaner y Lope, 1685, ff. 604 v.-607 (Zaragoza, 15-IX-1685). Documento recogido en ALMERÍA GRACIA, J. A., *Documentación artística en los años 1685, 1686 y 1687, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980, doc. 176.

51 Sin embargo, las ordenaciones fueron reformadas en 1517, debido a la existencia de problemas no contemplados en las primeras. En GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: “Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La cofradía de San Lucas de pintores”, *Zaragoza*, nº XXV, 1967, p. 448.

52 ANSÓN NAVARRO, A.: “El gremio de doradores de Zaragoza (1675-1820)”, *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, p. 489.

53 El mayordomo mayor cobraba los treudos y utilidades de la cofradía, convocaba los capítulos, juntas, misas y entierros. También debía rendir cuantas al capítulo al acabar su mandato. En “*ibid.*”, pp. 493-494.

54 Un impreso con los estatutos se encuentra inserto en el protocolo de 1686 del notario Martín Grau. AHPNZ, Martín Grau, 1686, s. f. En “*ibid.*”, pp. 493-494 y 489.

55 Se trata de un sobrino de Andrés, Pedro y Francisco Urzanqui. Su padre, llamado también Juan de Latorre, dorador, se casó con María Urzanqui, hermana de los pintores cascantinos. En 1679 es elegido consejero de la cofradía. Conocemos estos lazos de sangre gracias al testamento de Andrés Urzanqui. AHPNZ, Ildefonso Moles, 1651, ff. 478-481 (Zaragoza, 22-V-1651). Su regesta en MONEVA RAMÍREZ, L.: *op. cit.*, doc. 8299.

56 AHPNZ, Martín Grau, 1682, s. f. (Zaragoza, 24-VIII-1682). Su regesta en FERRÁNDEZ SANCHO, M<sup>a</sup> G.: *op. cit.*, doc. 186.

57 La cofradía se reunía en junta general el día después de San Lucas, es decir, el 20 de octubre. En dicha fecha se recordaba a los cofrades y se reunían en la sala capitular de Nuestra Señora de los Ángeles del convento de San Francisco, propiedad de la hermandad de la Sangre de Cristo. Igualmente, ese día se volvían a elegir los cargos.

58 El dorador Juan Brun entregó a Lucas Esteban, mancebo dorador una copia de las ordenaciones, quien se comprometió a acatarlas. AHPNZ, Martín Grau, 1684, s. f. (Zaragoza, 20-I-1684). Su regesta en FERRÁNDEZ SANCHO, M<sup>a</sup> G.: *op. cit.*, doc. 580.

59 Sin embargo, a pesar de que así lo dice el registro, el día anterior se hizo inventario de sus bienes, declarando que ya estaba muerto. ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de difuntos desde 1667 hasta 1702, p. 737 (Zaragoza, 25-III-1679).

60 El pintor Andrés Urzanqui nació en Cascante en 1602, así que contaría con 77 años. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: *Estética, sociedad y cualidades de la pintura en Aragón en el siglo XVII*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1989, p. 46.

Otro hecho que refuerza la vinculación familiar de los Bordás-Ribera con Francisco Urzanqui, es el papel que le confirió a Bernardo Bordás, hijo de los cónyuges como capellán de su capilla en la Iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros<sup>62</sup>. Del mismo modo, Andrés Urzanqui legó a Francisco una capilla en el Colegio de la Santísima Trinidad que, en caso de que José Joaquín Urzanqui, su sobrino –hijo de Pedro Urzanqui y Teresa Magallón–, no se pudiese hacer cargo de la capellanía, dicho deber correspondería a los hijos de María de Ribera y Jaime Bordás<sup>63</sup>. Los ejecutores del documento fueron el notario Martín Grau, Juan de Latorre y Jaime Bordás<sup>64</sup>.

Antes de este último testamento, Francisco Urzanqui realizó otros dos<sup>65</sup>, muy similares entre ellos, aunque el postrero es más exhaustivo. En todos ellos lega a María de Ribera y Urzanqui “cien reales por una vez” y otros 100 a su hermana Polonia. Además, cuando concede en usufructo vitalicio a un pariente suyo unas casas en la calle de Predicadores que confrontan con las de Jaime Bordás y María de Ribera, se expresa que eran las que el pintor

navarro había cedido a su sobrina en su matrimonio. Además, en el primer testamento se designa por vez primera como capellán de la capilla del Colegio de la Trinidad a Bernardo Bordás, que había heredado de su hermano Andrés<sup>66</sup>.

Como se puede apreciar, la figura de María de Ribera y Urzanqui no se puede analizar de manera aislada, puesto que su historia se encuentra imbricada con la de su tío y su marido y, por lo tanto, es la única manera de conocerla. Las mujeres, a no ser que fuesen viudas –y en este estado civil podían dirigir el taller– no solían actuar en su nombre, sino que lo hacían a través de sus procuradores. Justamente esto es lo que un documento notarial, fechado a 13 de junio de 1671, revela de María de Ribera y Urzanqui. La pintora transmitió todos sus poderes a su marido Jaime Bordás. *A priori*, puede resultar un documento corriente de procura, pero se vislumbra un especial énfasis en lo que debe hacer el esposo por ella a partir de este momento. En realidad se trata de actos que debía haber llevado a cabo la propia María y que se especifican sin escatimar en detalles. Jaime Bordás debía recibir, cobrar, confesar y otorgar de cualquier persona o institución ciertas cantidades económicas en nombre de su esposa. Además, podría otorgar apocas, albaranes y comandas hechos en favor de María y que le habían “perteneído, pertenecen y pertenecerán”, así como recibir el precio procedente de supuestas ventas, renunciando a los derechos de las mismas. De ello se desprende que María tenía algún tipo de quehacer comercial, probablemente relativo a la venta de sus pinturas<sup>67</sup>.

En 1680 Jaime Bordás hace testamento dejando herederos a su mujer y a sus hijos. El presente documento no arroja más información salvo que, como ejecutor, figura un hermano del dorador que no conocíamos llamado Blas Bordás<sup>68</sup>. Para entonces, el jacetano debía ser ya mayor, aunque gozaba de buena salud dado que suscribió sus voluntades en perfectas

61 ADZ, Libros parroquiales de San Miguel de los Navarros, tomo 5 de difuntos desde 1667 hasta 1702 p. 703 (Zaragoza, 27-VII-1674).

62 Para el sustento de la capilla dispuso la renta de unas casas de su propiedad en la calle de Predicadores, parroquia de San Pablo. AHPNZ, Ildefonso Moles, 1675, ff. 367 v.-374 (Zaragoza, 23-III-1673). Su regesta en VILLAR PÉREZ, J. J.: *op. cit.*, doc. 7897.

63 Según el testamento el rector de San Miguel de los Navarros sería el primer patrón de la capilla Jaime Bordás, el segundo y Juan de Latorre, el tercero. AHPNZ, Antonio de Leyza y Eraso, ff. 176-182 v. (Zaragoza, 17-III-1679). Su regesta en DIEZ NOVALES, M<sup>a</sup> P.: *Documentación artística en los años 1679, 1680 y 1681, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980, doc. 52.

64 El tercer y último testamento de Francisco Urzanqui otorgado el 17 de Marzo de 1679 –veáse nota anterior–, requirió de la realización de un inventario de sus bienes para repartir la herencia el día 24, que fue dado a conocer por Ricardo del Arco. ARCO, R. del: “La pintura en el Alto Aragón en los siglos XVII y XVIII, obras y artistas inéditos”, *Arte Español: revista de la sociedad de amigos del arte*, vol. 1, n<sup>o</sup> 3, 1914, p. 10. Este estudio es el primero en el que se cita a Jaime Bordás.

65 El primer testamento parece ser de carácter previsor, pero los otros dos ya fueron otorgados ante una muerte inminente puesto que el testador se declara enfermo. En el definitivo, de hecho, Blas Lope, uno de los testigos alegó “me firmo por Francisco Urzanqui, testador, que dixo no podía firmar por su grave enfermedad”. Primer testamento: AHPNZ, Ildefonso Moles, 1673, ff. 362-367 (Zaragoza, 15-X-1675). Su regesta en VILLAR PÉREZ, J. J.: *op. cit.*, doc. 7896 (con variantes en la interpretación); Segundo testamento: AHPNZ, Ildefonso Moles, 1676, ff. 647-653 (Zaragoza, 28-XI-1676). Su regesta en ARROYO PARRAGA, J.: *Documentación artística en los años 1676, 1677 y 1678 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980, doc. 256. Tercer testamento en AHPNZ, Antonio de Leyza y Eraso, ff. 176-182 v. (Zaragoza, 17-III-1679). Su regesta en DIEZ NOVALES, M<sup>a</sup> P.: *op. cit.*, doc. 52.

66 Según un documento fechado a 15 de octubre de 1675, Francisco Urzanqui fundó una capilla en la Iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros bajo la advocación de San Francisco. Debía ser capellán de la misma Bernardo de Bordás, u otro hijo de María de Ribera y Jaime Bordás. Es curioso que en su testamento no se haga referencia a esta fundación personal y sí a la que Francisco heredó de su hermano Andrés en el Colegio de la Santísima Trinidad que tenía un retablo completado con un lienzo de San Andrés. AHPNZ, Ildefonso Moles, 1673, ff. 367 v.-374 (Zaragoza, 15-XI-1675). Su regesta en VILLAR PÉREZ, J. J.: *op. cit.*, doc. 7896.

67 AHPNZ, José Sánchez del Castellar, 1671, ff. 1809-1810 (Zaragoza, 13-VI-1671). Su regesta en SENAC RUBIO, M<sup>a</sup> B.: *op. cit.*, doc. 6297.

68 AHPNZ, Jaime Félix Mezquita, 1680, ff. 725-728 (Zaragoza, 26-XI-1680). Su regesta en DIEZ NOVALES, M<sup>a</sup> P.: *op. cit.*, doc. 461.

■ ÁLVARO VICENTE ROMEO

condiciones. Dos años después el pintor volvió a otorgar testamento junto a su mujer. En el dejan nombran heredero universal a su hijo Bernardo, a quien el superviviente de la pareja debía mantener hasta que tomase estado. Asimismo, legaban 10 libras jaquesas al mencionado Blas Bordás, que era ermitaño. La pintora firmó el propio documento (fig. 2)<sup>69</sup>.

La última vez que hemos podido documentar a María de Ribera y Urzanqui y a su esposo es en 3 de marzo de 1694. En esta fecha se comprometen a donar a la capellanía de San Miguel de los Navarros –como se recordará, a cargo de su hijo Bernardo–, la cantidad de 25 libras anuales para siempre. La capilla contaba con una dotación impuesta por su tío Francisco de 48 libras jaquesas. Sin embargo, a pesar de la buena voluntad de este, dicha cifra no era suficiente para que Bernardo se pudiese ordenar sacerdote. Como garantía para esta contribución María y Jaime fijaron como aval unas casas en la calle de Predicadores, que anteriormente fueron propiedad de Francisco Urzanqui, aunque desconocemos si eran o no las suyas<sup>70</sup>.

Lamentablemente, ignoramos qué fue de este matrimonio de pintores en los últimos años de su vida. Aunque no parece probable, tal vez se trasladaron a otro lugar pues sus óbitos no aparecen registrados en los libros parroquiales de San Pablo<sup>71</sup>. Es posible que fueran enterrados en otra parroquia; no obstante, no podemos descartar que fallecieran fuera de Zaragoza.

En cuanto a la producción artística de Jaime Bordás, la obra más importante en la que colaboró fue el dorado y coloreado del retablo de la capilla de Santo Tomás de Villanueva del convento de San Agustín patrocinado por de Pedro Ximenez Cenarbe. A cargo de dirigir dicha empresa –una máquina articulada por columnas salomónicas– estaba Sebastián Sánchez<sup>72</sup>,

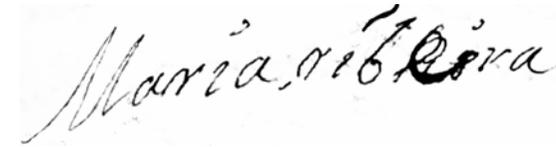


Fig. 2: Firma de María de Ribera y Urzanqui. extraída de AHPNZ, Jaime Félix Mezquita, 1682, ff. 949 v.-952 (Zaragoza, 8-IX-1682)

maestro dorador, y como fianza actuaba Jaime Bordás<sup>73</sup>. Hasta el momento desconocemos pinturas que puedan adscribirse a la pareja. Sin embargo, disponemos de datos acerca de su producción artística gracias a una declaración realizada por Miguel Cascante, presbítero beneficiado de la Iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza, el 19 de abril de 1678 ante notario. El religioso, que debía conocer al matrimonio, les solicitó una serie de bienes para decorar su vivienda por motivos que no se revelan. Junto a diferentes objetos, los pintores le prestaron una serie de pinturas de temática religiosa. Un “santo Ecce Homo”, una tela de la Virgen y el Niño Jesús, y otro lienzo de Santa Lucía son las primeras citadas. Igualmente, pusieron a disposición del presbítero unos lienzos de las Sibilas, además de una pintura que debía estar cubierta de hollín al haber estado dispuesta sobre de la chimenea, no se apreciaba lo pintado. Por último, una serie de nueve fruteros completaban las obras prestadas. Asimismo, también asegura tener “cinco cartones de damiselas viejos”, otros diecisiete de “paises y devociones”, doce estampas de papel iluminadas y “dos cortinas coloreadas”. No se establece la autoría de ninguna de las pinturas, pero proviniendo de casa de dos pintores, no sería extraño que hubiesen salido de los pinceles de la pareja<sup>74</sup>.

Para la vida de María de Ribera y Urzanqui fue determinante que naciese y creciese en el seno de una familia de pintores hasta el punto de que aprendió el arte de la pintura. Fue seguramente ese secreto oficio el motivo de que contrajese nupcias con el pintor y dorador Jaime Bordás. La presente pintora, que es un nuevo miembro a incluir en la saga de pintores

69 AHPNZ, Jaime Félix Mezquita, 1682, ff. 949 v.-952 (Zaragoza, 8-IX-1682). Su regesta en FERRÁNDEZ SANCHO, M<sup>a</sup> G.: *op. cit.*, doc. 195.

70 AHPNZ, Jacobo Félix Mezquita, 1694, ff. 347 v.-349 (Zaragoza, 3-III-1694). Su regesta en TOVAR GRACIA, R. M<sup>a</sup>: *op. cit.*, doc. 51.

71 Hemos consultado los libros parroquiales de San Pablo hasta la década de 1730 sin hallar dichas partidas de defunción.

72 El profesor Arturo Ansóñ en su mencionado estudio sobre el gremio zaragozano de doradores descubrió una noticia realmente interesante que merece la pena que reseñemos. Según el vecindario de Zaragoza de 1723 existió en la ciudad una tal María Tudela, viuda de Sebastián Sánchez –posible descendiente del dorador que citábamos– cuyo oficio era el de doradora, y cuyo sobrino Francisco Sánchez también fue dorador. ANSÓN NAVARRO, A.: *op. cit.*, p. 500.

73 En el caso de que Sánchez falleciera, la obra –que debía ser concluida en ocho meses– sería cobrada por el jacetano. AHPNZ, Braulio Villanueva, 1681, ff. 16-20 (Zaragoza, 27-XII-1680). Su regesta en DÍEZ NOVALES, M<sup>a</sup> P.: *op. cit.*, docs. 487 y 488.

74 AHPNZ, Jaime Félix Mezquita, 1679, ff. 366 v.- 368 v. (Zaragoza, 19-IV-1679). Su regesta en DÍEZ NOVALES, M<sup>a</sup> P.: *op. cit.*, doc. 594.

Urzanqui, se debía encargar de llevar a cabo y vender sus obras, aunque probablemente lo hacía con su marido como intermediario. Sin embargo, se desconocen cómo fueron los últimos años de esta pintora y de su marido, aunque no sería extraño que una vez fallecidos, fuesen sepultados en la capilla que su hijo Bernardo tenía a su cargo en la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros de Zaragoza.

### 5. PABLA, “LA PINTORA” (DOC. 1683)

La última pintora que estudiamos es un poco más conocida. Los primeros datos sobre ella fueron publicados en el estudio documental *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*, donde se escribió una breve referencia a su figura, con algunas imprecisiones que vamos a intentar esclarecer. En dicha biografía se destaca la excepcionalidad de una pintora, en un entorno que era plenamente masculino. En segundo lugar, se expresa que el 4 de marzo de 1683 había pintado dos retratos para un convento de Sos a cambio de 10 libras jaquesas<sup>75</sup>.

La información sobre la artífice proviene en su totalidad de un extenso documento fechado el 4 de marzo de 1683<sup>76</sup>. En él se recogen las últimas voluntades de la otorgante, que era una acaudalada paisana de Sos del Rey Católico, de ilustre linaje. Se llamaba Antonia Felipa Guerrero y Álava y era viuda de Miguel Morlanes Garcés de las Cuevas, diputado del Reino de Aragón. Lo más importante del texto es que 7000 ducados de su herencia debían dedicarse a la construcción de un convento en la villa de Sos, sobre una antigua ermita medieval, erigida a raíz de la aparición de la Virgen en el siglo XII<sup>77</sup>. Merced a esta donación, se levantó el convento de carmelitas descalzos de Santa María de Valentuñana pues la benefactora era muy devota de dicha advocación mariana de su localidad.

El documento, suscrito por la fundadora en plenas facultades, detalla todo lo que se vendió, se pagó y se ejecutó para liquidar los bienes de la otorgante ya que sus pertenencias debían convertirse en dinero en efectivo para la fundación, construcción y mantenimiento del futuro Convento de Valentuñana u otros gastos relacionados con ello. Uno de esos pagos que se recogen revelan la voluntad de la bienhechora de donar dos retratos suyos con destino a las dependencias del convento para que quedase constancia de su generosidad y devoción. Ambas imágenes son las referidas al principio de esta biografía. Según el documento, uno de los retratos era de cuerpo entero, mientras que el otro lo era de medio cuerpo. La pintora, a la que únicamente conocemos por este texto, cobró por la realización de ambas obras solamente 10 libras, aunque desconocemos si este pago era complemento de otros. No obstante, lo que sí sabemos con certeza es que los cuadros fueron realizados, ya que se conserva el pago.

El paradero de los retratos es desconocido, ya que el convento se vio despojado de sus bienes muebles a principios del siglo XIX, tras el decreto de supresión del estado religioso de varones de José Bonaparte, que provocó el abandono de muchos cenobios. Además, las tropas francesas dañaron significativamente el inmueble en la guerra de Independencia, lo que hace pensar que pudieron ser destruidos en este momento<sup>78</sup>.

Por el contexto en el que se encuentra esta pintora pensamos que podría haber sido religiosa. El profesor Pérez Sánchez estudió las monjas pintoras en su citado artículo sobre mujeres artistas, y Pabla reúne muchas de sus características. Sospechamos que Pabla pudiese tener esta condición por el hecho de que no parecía querer hacer negocio con sus retratos. Sin embargo, descartamos que formase parte del futuro convento, donde los frailes llegaron en 1677, debido a que era un cenobio masculino. Normalmente estas religiosas solían ser hijas de pintores y su producción se reducía a ornamentar las dependencias conventuales y a los cuadros de devoción. De hecho, también enfocaban sus creaciones a retratar al resto de religiosas, a las abadesas o a las fundadoras. Conocemos datos sobre algunas religiosas pintoras; de hecho, las hijas de algunos de los más conocidos pintores del Barroco lo fueron. El sevillano Juan Valdés Leal tuvo dos hijas, María y Luisa Rafaela de Valdés Morales, que optaron por la vida religiosa en el monasterio cisterciense de San Clemente de Sevilla en cuyo retablo trabajó el patriarca. Ambas religiosas se formaron con su padre en el arte del

75 ALMERÍA, J. A., ARROYO, J., DÍEZ, M<sup>a</sup> P., FERRÁNDEZ M<sup>a</sup> G., RINCÓN, W., ROMERO, A., y TOVAR, R. M<sup>a</sup>: *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983, p. 298.

76 AHPNZ, Juan Francisco Sánchez del Castellar, 1683, ff. 316 v.-386 (Zaragoza, 4-III-1683). FERRÁNDEZ SANCHO, M<sup>a</sup> G.: *op. cit.*, doc. 1749.

77 LAMBÁN, J., SARRIÁ, J., y SIERRA, J. M.: “En Santa María de Valentuñana, Sos”, *Suessetania: Boletín del Centro de Estudios Suesetanos*, Ejea de los Caballeros, 1983, p. 9.

78 AYUNTAMIENTO DE LAS CINCO VILLAS, “Santuario de Valentuñana. Sos del Rey Católico”, (23-II-2013) <https://www.cincovillas.com/valentunana/> (Consultado el 1/04/2021).

grabado y de la pintura<sup>79</sup>. En Aragón, también existió una religiosa que fue pintora, natural de Tarazona, llamada Ana de la Madre de Dios, que también fue poeta. Vivió entre su ciudad natal y Zaragoza, siendo priora de los conventos de las carmelitas descalzas de San José y de Santa Teresa de Jesús –más conocida como de las Fecetas– ambos en la capital, y del de Santa Ana en Tarazona<sup>80</sup>.

Sin embargo, lo que más llama la atención de Pabla es que en la documentación se la denomina abiertamente como pintora, algo que no sucede con ninguna de las otras tres artistas que hemos tratado, ni con otras muchas de la España del siglo XVII. Por ejemplo, la mencionada María Salgado, madre de Antonio de Pereda aparece citada en numerosas ocasiones abiertamente como pintora y tuvo un papel importante en el taller familiar<sup>81</sup>.

Por último, no queremos cerrar este apartado sin reconocer que al acometer nuestra investigación sobre esta artífice creíamos en su identificación con la pintora Paula Ferrer de Lanuza –la esposa de Vicente Tió, a la que hemos dedicado la primera parte de este estudio–, puesto que en alguna ocasión también se la denomina como Pabla. Sin embargo, contando con que Paula Ferrer era “doncella” en 1647 cuando contrajo matrimonio con el retratista, y que Pabla está documentada en 1683, la primera sería demasiado mayor para poder haber realizado los retratos, aunque en el documento de Antonia Felipa Guerrero y Álava no se especifica cuando se realizaron. A pesar de que no sería imposible, nos inclinamos a pensar que se trata de dos artistas diferentes.

79 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *op. cit.*, pp. 78-79.

80 Su nombre secular era Ana de Casanate y Espés (1570-1638) y fue madre del Beato Juan de Palafox, obispo de Puebla de los Ángeles y Osma. Son de su autoría unos poemas que dio a conocer la profesora Rebeca Carretero quien también sugiere pinturas que pudieron ser realizadas por la turiasonense. CARRETERO CALVO, R.: “El pincel y la pluma en la clausura carmelitana aragonesa: Ana de la Madre de Dios (1570-1638), madre del Beato Juan de Palafox”, en García Herrero, M<sup>a</sup> C., Gállego Franco, H. (eds.), *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen historia, Zaragoza*, Icaria, 2018, pp. 467 y 475.

81 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *op. cit.*, p. 77.

## CONCLUSIONES

Las artistas que hemos presentado tuvieron una formación que siempre era de carácter familiar y circunscrito a sagas o a un varón que practicase el arte de la pintura. Las artífices eran hijas, esposas o parientes muy cercanas de pintores, como es el caso de la zaragozana María de Ribera y Urzanqui, que era sobrina y esposa. Todas las féminas que estudiamos estaban vinculadas a un pintor, a excepción –que sepamos– de Pabla, autora de los retratos de Antonia Felipa Guerrero y Álava. Tampoco hemos hallado ningún caso en el que las pintoras se formasen en un taller ajeno a su entorno más próximo, pues la cercanía de ese oficio facilitaba la familiarización o iniciación en la pintura. De igual modo, no existen afirmamientos o contratos de aprendizaje, ya que, cuando se hacía entre miembros de la misma familia, estos acuerdos no se solían hacer efectivos más que verbalmente y posiblemente eran aún menos habituales con mujeres.

Como ya hemos puesto de manifiesto, estas pintoras, por su condición y su realidad es normal que no apareciesen en tratados artísticos. Las pocas que aparecen, como por ejemplo Sofonisba Anguissola o Artemisia Gentileschi se debe a su excepcionalidad como artistas. No obstante, sí que se citan familiares de las pintoras que hemos estudiado como Pedro Urzanqui, tío de María de Ribera y Urzanqui, en concreto en los *Discursos practicables*<sup>82</sup>. La coyuntura perfecta para que una mujer se pudiera iniciar en el arte de la pintura era el de nacer en el seno de una familia vinculada a un taller acreditado e importante, dirigido por un pintor destacado, que sería susceptible de aparecer en los tratados artísticos o vidas de artistas.

La historia de estas pintoras ha tenido que ser construida con base a los documentos de sus familiares, por lo general, varones y, como mucho, hemos localizado alguna mención anecdótica en un testamento o una procura, puesto que son muy escasos los otorgados por ellas. Así sucede con la pintora de la que más documentación poseemos, y cuya biografía es la más extensa: María de Ribera y Urzanqui. La mayoría de documentos que arrojan datos sobre la pintora zaragozana fueron otorgados por los hombres más próximos a ella: sus dos tíos, Pedro y Francisco de Urzanqui, y su marido, Jaime Bordás.

82 MARTÍNEZ, J.: *op. cit.*, p. 149.

Lamentablemente no conocemos la producción artística de estas ignotas pintoras. Lo más probable es que se incluyese en la de su marido y que colaborasen juntos en algunas obras. Tampoco se ha conservado información relativa a encargos directos a ellas, y solamente podemos proponer la inclusión en su producción artística de aquellas pinturas citadas en los testamentos, porque indican quiénes eran sus poseedoras y a quién iban dirigidas. No obstante, como hemos tenido oportunidad de comprobar, se ha conservado algún documento en el que se detallan algunas telas que podemos adjudicar a las pintoras.

Por último, queremos destacar que las pintoras que hemos estudiado se encuentran en ocasiones próximas entre sí, es decir, que mantienen vínculos familiares y profesionales entre ellas. Por ejemplo, María La Res, madre adoptiva de Jaime Bordás, era pintora y, como se recordará, el jacetano contrajo matrimonio con otra pintora, María de Ribera y Urzanqui, cuya vocación ya existía mucho antes de que contrajesen matrimonio.

No queremos concluir sin dejar por escrito nuestra convicción de que existieron muchas más pintoras de las que no nos ha llegado ninguna información. La economía del momento fomentaba que todos los miembros de la familia colaborasen en el oficio familiar. Si bien es cierto que muchas esposas, hijas u otras familiares de pintores conocerían los rudimentos del arte de la pintura e incluso ayudarían al maestro en algunas de las tareas del taller – preparación del lienzo, molienda de pigmentos, elaboración de barnices, etc.–, otras, sin lugar a dudas, alcanzarían cotas más altas de maestría como las que se presentan en este artículo.

## BIBLIOGRAFÍA

ALMERÍA GRACIA, J. A.: *Documentación artística en los años 1685, 1686 y 1687, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980.

ALMERÍA, J. A., ARROYO, J., DÍEZ, M<sup>a</sup> P., FERRÁNDEZ M<sup>a</sup> G., RINCÓN, W., ROMERO, A., y TOVAR, R. M<sup>a</sup>: *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983.

ANSÓN NAVARRO, A.: "El gremio de doradores de Zaragoza (1675-1820)", *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987.

ARIAS MARTÍNEZ, M.: "Los modelos tridimensionales de Gaspar Becerra y la uniformidad del Romanismo en España", *Hispanic Research Journal*, vol. 16, n<sup>o</sup> 5, 2015.

ARCO, R. del: "La pintura en el Alto Aragón en los siglos XVII y XVIII, obras y artistas inéditos", *Arte Español: revista de la sociedad de amigos del arte*, vol. 1, n<sup>o</sup> 3, 1914.

ARROYO PARRAGA, J.: *Documentación artística en los años 1676, 1677 y 1678 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980.

AYUNTAMIENTO DE LAS CINCO VILLAS, "Santuario de Valentuñana. Sos del Rey Católico", (23-II-2013) <https://www.cincovillas.com/valentunana/> (Consultado el 1/04/2021).

BRUÑÉN IBAÑEZ, A. I., CALVO COMÍN, M<sup>a</sup> L., SENAC RUBIO, M<sup>a</sup> B.: *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1655)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.

CALVO COMÍN, M<sup>a</sup> L.: *Documentación artística de los años 1655, 1656, y 1657, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1982.

CARRETERO CALVO, R.: "El pincel y la pluma en la clausura carmelitana aragonesa: Ana de la Madre de Dios (1570-1638), madre del Beato Juan de Palafox", en García Herrero, M<sup>a</sup> C., Gállego Franco, H. (eds.), *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen historia, Zaragoza*, Icaria, 2018.

DE LA TORRE, J.: *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2009.

DIEZ NOVALES, M<sup>a</sup> P.: *Documentación artística en los años 1679, 1680 y 1681, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980.

FERRÁNDEZ SANCHO, M<sup>a</sup> G.: *Documentación artística en los años 1682, 1683 y 1684, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1980.

GARCÍA DIESTRE, A.: "María Ximénez de Ribas, empresaria de obras de arte y artista (¿1302?-†1336)", *TVRIASO*, XXIV, 2018-2019.

GARCÍA HERRERO, M<sup>a</sup> DEL C., y MORALES GÓMEZ, J. J.: "Violant de Algarabí, pintora aragonesa del siglo XV", *Aragón en la Edad Media*, vol. 1, n<sup>o</sup> 14-15, 1999, pp. 663 y 673.

GIL MENDIZÁBAL, A. M<sup>a</sup>.: *Documentación artística de los años 1646, 1647 y 1648, según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984.

GÓMEZ DE ZAMORA SANZ, A.: *El papel de las mujeres en los talleres artísticos de la Villa de Madrid (1561-1700)*, Granada, Atrio y Comité Español de Historia del Arte, 2020.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: "Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La cofradía de San Lucas de pintores", *Zaragoza*, n<sup>o</sup> XXV, 1967.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: "Documentos e inventario de los bienes de Andrés de Urzanqui. Legado del pintor a Nuestra Señora del Romero de Cascante (Navarra). Año 1672", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, n<sup>o</sup> 2-3, 1981.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: *Estética, sociedad y cualidades de la pintura en Aragón en el siglo XVII*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1989.

LAVÍN GONZÁLEZ, D.: "Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: un mapa a través de la historiografía española", *Anales de Historia del Arte*, n<sup>o</sup> 28, 2018.

LAMBÁN, J., SARRIÁ, J., y SIERRA, J. M.: "En Santa María de Valentuñana, Sos", *Suesetania: Boletín del Centro de Estudios Suesetanos*, Ejea de los Caballeros, 1983.

MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición y notas de Carderera, V., Madrid, Manuel Tello, 1866.

MONEVA RAMÍREZ, L.: *Documentación artística del siglo XVII en los años 1649, 1650 y 1651, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984.

MORALES Y MARÍN, J. L.: *Pintura aragonesa del siglo XVII*, Zaragoza, Guara, 1980.

PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649.

PALLARÉS, M<sup>a</sup> J.: *La pintura en Huesca en el siglo XVII*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Las «mujeres pintoras» en España", en Ángeles Durán, M<sup>a</sup> A. (ed.), *La imagen de la mujer en el arte español, Actas de las III Jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1984.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura Barroca en España, (1600-1750)*, edición actualizada por Navarrete Prieto, B., Cátedra, 2010.

PALOMINO, A.: *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1724.

RODRÍGUEZ BELTRÁN, M<sup>a</sup> DEL M.: *Documentación Artística de los años 1643, 1644 y 1645 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984.

SEAC RUBIO, M<sup>a</sup> B.: *Documentación artística de los años 1670, 1671 y 1672, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, 1982.

SANTOS ARAMBURO, A. M<sup>a</sup>: *Documentación artística de los años 1667, 1668 y 1669 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1982.

VICENTE ROMEO, A.: "Novedades en torno al arte aragonés del siglo XVII: el pintor Diego Escobar (1631-1672)", en ANDRÉS, E., ANÍA, P. C., ESPADA, D. M., MARTÍN, J., RUIZ, L., SANZ, A. M, Y TORRALBA, B., (coords.), *IV Jornadas de investigadores predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2021.

VILLAR PÉREZ, J. J.: *Documentación artística de los años 1673, 1674 y 1675 según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1982, doc. 7897.



# LA ESCENOGRAFÍA DE *EL RETABLO DE MAESE PEDRO DE FALLA* EN SUS PRIMERAS REPRESENTACIONES (1923, 1925)

## ON THE SCENOGRAPHY OF FALLA'S *EL RETABLO DE MAESE PEDRO* IN ITS HISTORICAL REPRESENTATIONS (1923, 1925)

## O SCENOGRAFII *EL RETABLO DE MAESE PEDRO FALLI* W JEJ HISTORYCZNYCH PRZEDSTAWIENIACH (1923, 1925)

—  
**INÉS R. ARTOLA**

Universidad de Música Fryderyk Chopin

Departamento de Teoría de la Música  
Okólnik, 2  
00-368 Varsovia (Polonia)

[ines.ruiz.artola@chopin.edu.pl](mailto:ines.ruiz.artola@chopin.edu.pl)

<https://orcid.org/0000-0003-3025-0580>

### RESUMEN

Este artículo trata de reconstruir las puestas en escena en los estrenos parisino (1923) y neoyorkino (1925) del *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla. Ampliamente analizada desde el punto de vista musical y literario, esta obra aún carece de suficientes fuentes sobre su escenografía. Previa reflexión sobre la estética y los componentes narrativos, aportamos información sobre las puestas en escena y los artistas que la llevaron a cabo basándonos en fuentes como correspondencia, prensa histórica y consulta con especialistas, con el fin de alumbrar y proporcionar datos para futuras investigaciones y representaciones en vísperas de su centenario.

### ABSTRACT

In this article, we try to reconstruct the staging of the Parisian (1923) and New York (1925) premieres of Manuel de Falla's *El retablo de maese Pedro*. Although widely analyzed from a musical and literary points of view, its scenography has been poorly researched, still lacks sufficient sources on its scenography. After reflecting much pondering on the aesthetics and narrative components, we provide information on the staging and the artists who performed it. We used sources such as correspondence, historical press and consultations with specialists, in order to illuminate and provide data for future research and performances on the eve of its centenary.

### STRESZCZENIE

W niniejszym artykule podejmujemy próbę rekonstrukcji inscenizacji paryskiej (1923) i nowojorskiej (1925) premiery *El retablo de maese Pedro* Manuela de Falli. Szeroko analizowane pod względem muzycznym i literackim, premiery te wciąż nie mają wystarczających źródeł na temat swoich scenografii. Po refleksji nad estetyką i narracyjnymi komponentami tego quixotycznego pasażu z muzyką Manuela de Falli, dostarczamy informacji na temat inscenizacji i artystów, którzy brali udział. Oparliśmy się o źródła takie jak korespondencja, prasa historyczna i konsultacje ze specjalistami, a naszym celem było rzucenie światła na ten temat i dostarczenie informacji dla przyszłych badań i przedstawień w przededniu jej stulecia.

### PALABRAS CLAVE

Falla; Landowska; París; Nueva York; Escenografía; Música; Quijote; Neoclasicismo.

### KEYWORDS

Falla; Landowska; Paris; New York; Scenography; Music; Don Quixote; Neoclassicism.

### SŁOWA KLUCZOWE

Falla; Landowska; Paryż; Nowy Jork; Scenografia; Muzyka; Don Kichot; Neoklasycizm.

## 1. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN: LUCES Y SOMBRAS

Basado en el capítulo XXIII de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, *El retablo de maese Pedro*, una de las obras más destacadas y originales de Manuel de Falla que le supuso el ingreso en la vanguardia neoclasicista del momento, ha sido objeto de estudio por numerosos especialistas desde el punto de vista musical y literario<sup>1</sup>. Asimismo, las fuentes de música popular, antigua y de vanguardia han brindado mucha luz en torno al procedimiento compositivo, a las fuentes consultadas por el maestro y al análisis de música, texto, interpretación e incluso traducción<sup>2</sup>. No obstante, uno de los aspectos más dinámicos de esta obra, su escenografía, ha sido tan solo esbozado en escasas publicaciones<sup>3</sup>, y eso a pesar de seguir siendo una obra que continua en los escenarios hasta hoy día con muy diversas soluciones técnicas y visuales<sup>4</sup>.

- 1 De entre los libros dedicados a Falla y su composición, destacan especialmente: CHRISTOFORIDIS, M.: *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de Maese Pedro and Concerto*. Tesis doctoral. Universidad de Melbourne, 1997; HESS, C.: *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*. Chicago- Londres, University of Chicago Press, 2001; TORRES CLEMENTE, E.: *Las óperas de Manuel de Falla. De "La vida breve" a "El retablo de maese Pedro"*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007. Asimismo, es de destacar la introducción de Torres Clemente a la edición facsímil de la partitura editada por el Archivo Manuel de Falla de Granada, véase: FALLA, M. de: *El Retablo de Maese Pedro*. Granada, Colección Facsímiles y manuscritos núm. 5, Archivo Manuel de Falla, 2011. De entre los muchos artículos publicados en torno al tema, destacamos: ALLEN, J.: "Melisendra's Mishap in Maese Pedro's Puppet Show", *Hispanid Issue*, The Johns Hopkins University Press, march 1973, pp. 330-335; LATCHAN, M.: "Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels", *Early Music*, vol. 34, núm. 1, febrero 2006, pp. 95-109; NOMMICK, Y.: "El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla", *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300; TORRES CLEMENTE, E.: "Manuel de Falla y el *Retablo de Maese Pedro*: una reinterpretación del romance español", *Revista de Musicología*, XXVIII, 2005, pp. 839-856.
- 2 Una de las últimas tesis doctorales dedicada al neoclasicismo musical en España: ÁLVAREZ CALERO, A.J.: *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918-1936*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, enero 2004. Acerca de los entresijos lingüísticos de las traducciones al francés e inglés para la adaptación del libreto, véase: SANTANA BURGOS, L.: "La traducción de un pregón callejero: la ópera *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla", *El genio maligno*, Universidad de Granada, núm. 3, septiembre 2008, pp. 130-137.
- 3 Véase: HESS, C., BONET, J.M., PERSIAS, J.: "Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: *El Retablo de Maese Pedro*, Bocetos y figurines". *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 22, núm. 3, Drama/Theater, 1997, pp. 611-618. De entre las exposiciones dedicadas al Retablo hemos localizado los catálogos: *El Retablo de Maese Pedro, diseños para una puesta en escena*, compañía El tridente, Junta de Andalucía, 2001 y *Un Retablo para maese Pedro* (centenario de Manuel Ángeles Ortíz), Archivo Manuel de Falla, Granada 1995, y destacamos aquí, por su aportación de fuentes de archivo, documentación y fotografía de gran utilidad para esta investigación el catálogo: *Títeres. 30 años de Etcétera*. Granada,

Queremos centrarnos aquí en las dos primeras representaciones escénicas del *Retablo*, por marcar pautas desde un punto de vista histórico que puedan arrojar luz y brindar información a los especialistas y para posibles futuras puestas en escena. Su reconstrucción la efectuaremos mediante dos fuentes principalmente: la correspondencia del compositor con los artistas e implicados en su realización y la prensa de la época, que buen eco hizo de ambos estrenos, en la que se recogen detalles sobre la misma e incluso alguna que otra fotografía. En ambos estrenos, además, la clavecinista polaca Wanda Landowska, no solo estuvo presente como intérprete, sino que fue una figura crucial para Falla en la terminación de la partitura, y como mediadora y supervisora de la producción y el espectáculo neoyorkino, al que no pudo acudir el maestro andaluz. La correspondencia entre ambos da buena muestra del rol fundamental de Landowska, así como es prueba de la amistad y confianza que el compositor depositaba en ella.

Dos momentos cruciales, en 1923 y 1925, que supusieron un reto escenográfico para todos los artistas implicados: el de llevar por vez primera ante el público el capítulo de maese Pedro cervantino con música de Manuel de Falla. Una historia que es sencilla y compleja a la vez, divertida y filosófica, brillante como toda la novela y musicalizada por el maestro Falla que, así, hacía su ingreso en las vanguardias. ¿Cómo llevar a escena todo ello?

## 2. TRADICIÓN Y VANGUARDIA: SOBRE LA MODERNIDAD QUIJOTESCA Y EL CAPÍTULO ESCOGIDO

En una de las críticas en España en marzo de 1926 sobre el estreno neoyorkino acontecido a fines del año anterior, su autor describe con acierto el reto visual que suponía poner en escena un pasaje cervantino con varias perspectivas cronológicas y espaciales que implican no una, sino varias ficciones superpuestas:

- Parque de las Ciencias, junio 2012-julio 2013 y la encomiable ayuda y consulta directa con Yanisbel Victoria Martínez de la compañía Etcétera.
- 4 Un recorrido por las representaciones de la obra en la historia se encuentra esbozado en el texto: PINO, R. del: "Irrealidad, arte y verdad. Apuntes para una historia de *El retablo de maese Pedro* y sus representaciones", en: *El Retablo de Maese Pedro, diseños para una puesta en escena*. (Catálogo de exposición), compañía El tridente, Junta de Andalucía, 2001, pp. 24-33.

“Acaso sea esta la mejor manera de dar realidad plástica -imaginativa- a escenas en que aparezca la figura irreal de Don Quijote. Un mundo dentro de otro mundo, y los dos igualmente fantásticos, no pueden aparecer en un escenario encarnados en actores y actrices (...) El espectáculo no puede ser más nuevo dentro de sus evocaciones de otras épocas, y la sensación de arte no puede ser más contemporánea”<sup>5</sup>.

La modernidad de la novela cervantina, que sigue sorprendiendo hasta hoy día, tiene en el episodio de maese Pedro uno de los capítulos más destacados por su uso narrativo de cronologías y espacios superpuestos. Una ficción dentro de otra ficción con juegos de puntos de vista perceptivos y psicológicos que acertadamente seleccionó Manuel de Falla para su obra musical. Pasaje en el que, además, las figuras irreales son cada vez más reales y se recurre a una puesta en escena que permita este sutil juego de realidad y ficción mediante el mundo de los títeres, que irá teniendo cada vez más protagonismo en el mundo de las artes escénicas contemporáneas.

El acierto falliano, además, no consistió solo en seleccionar este brillante pasaje, sino en el hecho de terminarlo abruptamente en el preciso momento de la destrucción del retablo por parte de Don Quijote en su delirio, y no como termina el capítulo cervantino en el que el lector se orienta posteriormente de datos y de cómo continúa la historia tras la destrucción del retablillo. Sin embargo, Falla en su retablo parece querer tener la intención de centrarse en el mundo interior de Don Quijote y de hacernos participar de él. Prescindiendo de un contexto mayor, en la obra musical nos situamos en la misma escena que Don Quijote pues tanto él como nosotros somos público y seguimos junto a él la historia del rescate de Melisendra por parte de don Gaiferos, representada por los títeres del retablillo. Es más, Don Quijote aparece solo al comienzo sentándose como público (lo reconocemos automáticamente) y está semi oculto en escena casi todo el tiempo, apareciendo únicamente en los momentos en que interrumpe la representación y en su alucinación final, si bien desde el comienzo, su presencia es constante en nuestras cabezas.

El hecho de que Falla centre tanto escena como música en lo que sucede en el retablo precisamente y su transformación de ficción a realidad nos resulta reveladora: nos hace a nosotros mismos ver, sentir y escuchar igual que Don Quijote y los títeres cobran tanto

protagonismo y vida conforme avanza la acción, tal y como lo eran para el Caballero de la Triste Figura, y tal y como suele suceder cuando asistimos a un espectáculo titiritesco y seguimos su trama. Así, y tal y como dijo Miguel de Unamuno en su *Sepulcro del Quijote*: “(...) una locura cualquiera deja de serlo en cuanto se hace colectiva, en cuanto es locura de todo un pueblo, de todo el género humano”<sup>6</sup>. Nos creemos a Don Quijote (lo reconocemos), nos creemos a los títeres (seguimos la acción apoyada y casi podríamos decir, legitimada, de la historia) y empatizamos con el primero y el segundo, situándonos en su misma perspectiva.

Los tres planos narrativos dan juego para el diálogo entre lo que sucede en el retablillo de títeres y los asistentes a la función (entre ellos, Don Quijote, Sancho, el ventero y algunos personajes más que están en la venta) y, a su vez, con el público real que presencia la obra haciéndole participe. Pero es que, además, se solapan una serie de cronologías que abarcan simultáneamente tres tiempos de acción en las que la dimensión quijotesca predomina durante todo el espectáculo. El primero, es el de la representación a la que asiste don Quijote, esto es, los propios tiempos de Miguel de Cervantes: la España de principios de siglo XVII. El segundo es la época de Carlo Magno en la que se inspira la representación del retablillo. A su vez, esta segunda referencia cronológica coincide con la época en la que vive sumergido Don Quijote mentalmente por su fiel creencia en la caballería medieval, a la que rendirá un sentido homenaje al final de la acción. Por tanto, es esta segunda dimensión temporal la que abarca la narración completa del retablo falliano: al principio con la simple presencia entre el público de Don Quijote, luego progresivamente por sus interrupciones al espectáculo de títeres y finalmente, acaparando toda la atención cuando decide rescatar a los protagonistas y destrozarlo todo.

El último tiempo de acción (el tercero) es el tiempo en el que el público asiste a la “representación de la representación” y se identifica con el público de la escena. Una pirueta narrativa muy del gusto barroco que Cervantes nos plantea magistralmente y en la que “Falla ha logrado crear una situación compleja parecida al espejismo barroco que realizó Velázquez en *Las Meninas*”<sup>7</sup>.

5 TORMES, A. de: “Arte español en Nueva York”, *La Esfera*, año XIII, núm. 635, 6 de marzo de 1926, p. 20. Biblioteca virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura del Gobierno Español: [https://prensa-historica.mcu.es/es/consulta/resultados\\_ocr.do](https://prensa-historica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do) [Última consulta: 06. 10. 2021].

6 UNAMUNO, M. de: “El sepulcro de Don Quijote”, en: *Vida y obra de don Quijote y Sancho*, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 139-153.

7 DOWLING, J.: “En un mesón de la Mancha, en un salón de París: Cervantes y Manuel de Falla”, *Hispanic Journal*, vol. 18, núm. 1, primavera 1997, p. 29.

Es más, autores como John J. Allen son de la opinión de que este capítulo de Don Quijote es uno de más decisivos en la novela, pues se condensa la acción, no solo en varios tiempos simultáneos, sino haciendo alusiones a otros capítulos y personajes aparecidos anteriormente poniendo en el retablo de manifiesto “Las complejas relaciones entre maese Pedro, su narrador el ‘trujamán’, y su espectador Don Quijote, establecen el paralelismo entre el espectáculo de títeres y la novela en su conjunto”<sup>8</sup>. Esto es: el retablo como espejo de la novela cervantina en su totalidad.

Esta concepción global se denota en el propio libreto y su fidelidad respecto al original, pues Manuel de Falla cita literalmente a Cervantes y aquellos pasajes o frases que no se encuentran en el capítulo cervantino *per se*, sí que se hallan repartidos en otros capítulos de la novela cervantina, tanto en su primera como en su segunda parte con apenas intervenciones en el mismo<sup>9</sup>, lo que demuestra la conciencia del compositor andaluz respecto a la novela en su totalidad.

Además, la culminación y final en una *reductio ad absurdum* en la que termina todo en un completo desastre en el que Don Quijote interactúa. Aunque, esta vez, no sean molinos, personas disfrazadas o accidentales caminantes, sino títeres a quienes da por verdaderos, de carne y hueso:

“Esto supone la utilización en la obra del “teatro dentro del teatro”, y la consiguiente alternancia del relato cervantino con el romance de ciclo carolingio, en tanto planos dramáticos diferenciados que solo al final se superponen, cuando la interpretación errónea de la realidad lleva a Don Quijote a intervenir en el episodio titiritesco, arremetiendo contra las marionetas infieles en nombre de la caballería andante”<sup>10</sup>.

La adaptación musical, por su lado, se centra en el último plano, el del *Retablo*, consiguiendo así sumergir al público mediante la música y la emoción *in crescendo* de su narrador Trujamán, en la acción del retablillo, y, por consiguiente, en la locura de Don Quijote. La

música centrada en la acción del *Retablo* está basada en fuentes antiguas muy diversas, nos hacen desplazarnos a épocas pretéritas desde la contemporaneidad, como Landowska lo hizo con su Pleyel a principios de la pasada centuria:

“En su composición, Falla incorporó referencias a fuentes medievales y renacentistas, volviendo a un pasado musical tan moderno como el de Landowska. Toda la obra está impregnada de una pieza de música para guitarra de finales del siglo XVII del compositor español Gaspar Sanz, y de una melodía del tratado musical del teórico español del siglo XVI Francisco Salinas”<sup>11</sup>.

Un pasado que se torna presente, como bien apuntó la filósofa María Zambrano a propósito de *El retablo* de Falla:

“Y ello por obra de la música, tan sutilmente actualizadora del pasado. Falla actualiza el pasado hasta el límite preciso en que ya, actualizándolo más sería presente. No es un presente que evoca el pasado; es un pasado que se adelanta hasta el presente, sin dejar de ser pasado. Mágica operación que sólo un dominador de ocultos poderes, como Falla, sabría efectuar”<sup>12</sup>.

Una obra que Falla supo afrontar mediante el empleo y búsqueda de todas estas fuentes y mostrando al mismo tiempo un profundo respeto y conocimiento tanto del pasaje literario concreto como de la novela a nivel global. No sin razón, Salvador de Madariaga le dedica a Manuel de Falla su “Guía del lector de *El Quijote*” con las siguientes palabras: “A Manuel de Falla, con cuyo *Retablo de Maese Pedro* cobra el inmortal Don Quijote segunda inmortalidad, dedica con afectuosa admiración este ensayo”<sup>13</sup>.

8 “The complex relations between Maese Pedro, his narrator the ‘trujamán’, and his spectator Don Quijote, establishes the parallel between the puppet show and the novel as a whole”. En: ALLEN, J.: “Melisendra’s Mishap in Maese Pedro’s Puppet Show”, *Hispanid Issue*, The Johns Hopkins University Press, marzo 1973, p. 330.

9 TORRES CLEMENTE, E.: *Las óperas de Manuel de Falla. De “La vida breve” a “El retablo de maese Pedro”*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

10 TORRES CLEMENTE, E.: “Manuel de Falla y el *Retablo de Maese Pedro*: una reinterpretación del romance español”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 2005, p. 840.

11 “In its composition Falla incorporated references to medieval and Renaissance sources, returning to a musical past in a way as modern as that of Landowska. The whole work is permeated by a piece of late 17th -century guitar music by the Spanish composer Gaspar Sanz, and by a melody from the musical treatise of the 16th-century Spanish theorist Francisco Salinas”. En: LATCHAN, M.: “Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels”, *Early Music*, vol. 34, núm. 1, febrero 2006, p. 4.

12 ZAMBRANO, M.: *Falla y su “Retablo”, Con Dados de Niebla*, nº 6, 1988 [Hoja Literaria 3, marzo de 1933]. Citado en: MARTÍNEZ GONZÁLEZ, F.: *El pensamiento musical de María Zambrano*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008, p. 513-514.

13 Cita recogida en: PAHISSA, J.: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956, p. 134.

La puesta en escena, por tanto, mediante títeres manipulados y personas de carne hueso hacía de la retórica barroca una nueva apuesta desde la modernidad:

“Los títeres no son meros muñecos de pasta, sino *figuras, hechuras* a la sazón *deshechas* por Don Quijote, *reliquias* queridas del *retablo* de maese Pedro manejadas con gran *artificio* a través de aparejos o alambres, a manera de aquellos *puppi sicilianos* que Cervantes bien podría haber conocido durante su estadía en Sicilia en 1574, luego del combate de Lepanto, y los cuales ejemplifican probablemente la actitud artística que Valle-Inclán rotularía como la del creador levantado en el aire”<sup>14</sup>.

### 3. LA PRIMERA PUESTA EN ESCENA: EL ESTRENO EN PARÍS DEL 25 DE JUNIO DE 1923

*El retablo de maese Pedro* surgió por el encargo de la princesa de Polignac (Winnaretta Singer), quien tenía pensado hacer un ciclo de estrenos musicales junto a obras también encargadas a Igor Stravinsky y Eryk Satie<sup>15</sup>. Estamos, por tanto, en un contexto de música de vanguardia neoclásica plenamente<sup>16</sup> en donde el uso de títeres y pantomima comenzaba a introducirse (tal es el caso de *Pretouchka*, de Stravinsky) adquiriendo un papel de cada vez mayor relevancia en las artes escénicas en los inicios de la pasada centuria.

En el caso de *El retablo*, la escenografía para su estreno en París fue llevada a cabo por tres artistas amigos cercanos al compositor: Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortíz y Hernando Viñes, sobrino del célebre pianista Ricardo Viñes. A ellos les unía ya una

experiencia anterior con el mundo de las artes escénicas y, en concreto, con los títeres, incluso, desde la propia infancia y que fue algo que rescató y les unió mediante el poeta Federico García Lorca:

“Manuel de Falla ya había colaborado ampliamente con Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga en diferentes espectáculos, y con los Ballets Rusos de Sergei Diaguilev, síntesis de la modernidad escénica de la época. Se sabe además que la afición de Falla por los títeres, que disfrutó desde la infancia en su Cádiz natal (...) Federico García Lorca, por su parte, había estrenado *El maleficio de la mariposa* en 1920, y tenía en su haber otras breves piezas y experiencias teatrales de juventud (...) Hermenegildo Lanz trabajó en el taller del pintor escenógrafo del teatro Dona Maria II, durante su estancia en Lisboa (...) Los títeres también formaron parte de sus referencias culturales (...) tuvo contacto con un titiritero tailandés en Madrid durante su época de estudiante en Bellas Artes”<sup>17</sup>.

A esto, hay que añadir que la propia Princesa de Polignac, mecenas de la obra, sentía especial fascinación por el mundo de los títeres desde su infancia. Su biógrafa al hablar de uno de los espacios en la suntuosa finca donde creció Winnaretta, cuenta:

“Una de las nuevas construcciones más inusuales de la propiedad era un gran edificio circular de ladrillo frente a la casa principal, llamado la Arena. En invierno se utilizaba para ejercitar a los caballos; en las temporadas de buen tiempo se utilizaba como teatro privado, donde se podían celebrar circos, fiestas infantiles y otros entretenimientos bulliciosos (...) A Winnaretta le encantaban especialmente los espectáculos de marionetas y las pantomimas que se presentaban en la Arena; su apasionado interés por estos géneros de entretenimiento tendría consecuencias de largo alcance en su vida adulta”<sup>18</sup>.

Y si hablamos de antecedentes directos a *El retablo* en el que ya aparecen sus escenógrafos y mentores espirituales, no se puede olvidar la relevancia en esta historia de la función del día de Reyes en la casa de los García Lorca meses antes del estreno. Una función que será recordada por Hermenegildo Lanz y tildada como el prolegómeno al espectáculo parisino en junio de 1923:

14 FALCONÍ, H.: “El Retablo de la Libertad de Melisendra: entre hedonismo y ascetismo”, George Mason University [Consultado el 6. 10. 2021]: <https://www.gmu.edu/org/hcr/texts/1996/retablo.htm>.

15 “On 25 October Winnaretta to Falla, proposing the same terms that she had offered to Stravinsky and Satie: to write a work for an ensemble of sixteen musicians, on a subject of the composer’s choosing”. KAHAN, S.: *Music’s Modern Muse. A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. Nueva York, University of Rochester Press, 2011, p. 12.

16 Respecto al neoclasicismo en la obra falliana, véase la tesis doctoral: ÁLVAREZ CALERO, A.J.: *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918-1936*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla 2004. Y a la influencia de Stravinsky y los Ballets Rusos en España: MARTÍNEZ DEL FRESNO, B.: “El alma rusa en el imaginario español de la Edad de Plata: resonancias musicales y coreográficas (1914-1923)”. Madrid, Cuadernos de Historia Contemporánea, Ediciones Complutense, 2016, pp. 31- 56.

17 “Hermenegildo Lanz y los títeres. Orígenes”. En: *30 años de Etcétera* (catálogo de exposición), Parque de las Ciencias, Granada, junio 2012-julio 2013, p. 30.

18 “One of the most unusual new constructions on the estate was a large circular brick building facing the main house, called the Arena. In winter the space was used for exercising horses; in the clement seasons

“Durante el año 1922 y en el día de Reyes de 1923 un gran músico, un gran poeta y un pintor, construyeron expresamente y lo representaron en Granada, el teatro de muñecos más sugestivo e interesante de los que hasta el presente se han exhibido en los escenarios españoles (...) resultó ser un prolegómeno de lo que en el mismo año (25 de junio) había de estrenarse en París con el nombre de *El Retablo de Maese Pedro*”<sup>19</sup>.

De modo que, al hecho de esta nueva tendencia en las artes escénicas europeas y la introducción del mundo de los títeres y la pantomima, y muy especialmente en el neoclasicismo musical, vemos especial predilección por las mismas por parte de nuestros protagonistas y su experiencia con ellas.

Las soluciones escenográficas para *El retablo* por parte de Falla y sus colaboradores irán tomando forma y cambiando según los requisitos del lugar (no se puede olvidar las reducidas dimensiones del salón de la princesa de Polignac donde fue el estreno) si bien Falla tenía muy en mente el espíritu neoclásico para la escenografía y la distinción entre los personajes desde un comienzo:

“Inicialmente, Falla tenía un plan algo extravagante con relación a la representación de los personajes. Para Melisendra, don Gaiferós, su caballo y el rey moro se emplearían pequeños títeres de mano. Para los personajes de carne y hueso (don Quijote, Sancho, Maese Pedro, el trujamán y el público), Falla quería utilizar títeres de tamaño natural, o sea, *Übermarionetten*. Los tres cantantes (Don Quijote, Maese Pedro y el trujamán) se situarían junto a la orquesta, igual que en *Les noces* de Stravinsky”<sup>20</sup>.

De los tres artistas visuales españoles que trabajaron en la escenografía primera, fue Hermenegildo Lanz el único que no residía en París sino en Granada, y desde allí trabajó, en la distancia, realizando los títeres de guante y algunos de los títeres planos del retablillo,

pues esta última tarea se la repartieron entre Lanz, Viñes y Ortiz. Fue la primera vez que se incorporó este tipo de títeres planos en una pieza contemporánea, algo que tendrá una gran trascendencia y relevancia en las artes escénicas del siglo XX. En la correspondencia de Lanz con Manuel de Falla, encontramos una primera carta en la que el artista parece haber recibido el encargo de la realización de este proyecto, que recibe con gran alegría y recuerda el teatrillo de cachiporra en el que ya habían colaborado:

“Querido maestro: ayer recibí su cariñosa carta (...) la alegría enorme que sentí al ver que continuaban nuestros trabajos cachiporrísticos. Cosas hay que se sueñan despierto y yo creo que sueño ahora mismo (...). No tengo que decirle que todo, absolutamente todo lo que tengo que hacer (no es poco) lo abandono para entregarme en cuerpo y alma y con todo mi entusiasmo a darle gusto en sus deseos”<sup>21</sup>.

Más adelante, en esta misma carta, encontramos el listado de figuras a realizar por el artista en la distancia y la alusión a la Alhambra como inspiración para una de las escenas, según indicaciones del propio compositor al artista:

“Estoy estudiando y haciendo bocetos de muñecos para cortar y tallar en madera, en cuanto lleguen las medidas y para que Manolo corra, le he puesto un telegrama urgente. La parte (segundo cuadro) de teatro planista supongo que será hecha por mí, no solo la decoración sino todos los personajes que cita el programa que me envía: a) don Gayferos b) Melisendra c) Carlo Magno d) D. Roldán e) El Rey Marsilio f) El moro enamorado. Caballeros y guardias, etc.etc...Pues, aunque me describe en su carta la escena del segundo cuadro veo en el programa que, algunos personajes, no intervienen en este y sí en el cuadro cuarto, y algunos en el tercero con otra decoración. (...) Desde luego todo lo haré conforme piensa inspirándome en las pinturas de la Alhambra y estudiaré el movimiento de las figuras lo más completo posible y con el mecanismo más sencillo sin poner espirales que puedan fallar al darles vueltas. Para todo esto necesito absolutamente medidas justas del teatrillo para hacer la decoración y muñequitos planos”<sup>22</sup>.

Unas semanas más tarde, Lanz escribe a Falla y se denota la premura para realizar el encargo, de singular tamaño para el poco tiempo del que disponía. Sin embargo, se ve su entrega y emoción:

---

it was used as a private theater, where circuses, children's parties, and other boisterous entertainments could be accommodated (...) Winnaretta was especially enchanted by the puppet shows and pantomimes presented in the Arena; her passionate interest in these genre of entertainment would have far-reaching consequences in her adult life". KAHAN, S.: *Music's Modern Muse...* op. cit., p. 12.

19 Manuscrito “Marionetas” de Hermenegildo Lanz citado en: “Hermenegildo Lanz y los títeres. Orígenes”... op. cit., p. 34.

20 HESS, C.: *Entre tradición y vanguardia: el Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla*, Ensayos de Teatro Musical Español, Madrid, Fundación Juan March, 2016: [Consultado el 6. 10. 2021]. <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=17&l=2>.

21 Carta de Hermenegildo Lanz a Manuel de Falla del 4 de mayo de 1923. [A.M.F.: 7929-004]

22 “Ibid.”.

“(…) Trabajo con fé extraordinaria, no sé si con éxito, pero trabajo. Lo más fuerte, lo más rudo, está vencido. Las cabezas completamente talladas las estoy pintando (...). También trabajo en la decoración con gran premura y solamente sentiré que el resultado no corresponda con mi esfuerzo y entusiasmo. (...) Adelantar la fecha de mi salida de aquí me es completamente imposible por la serie de cosas que se me han unido a su encargo (...) me permite trabajar desde las 7 de la mañana hasta las doce o la una de la noche de un tirón. Si algo me quedara por hacer será poco y en París terminaré y ayudaré si fuera preciso a Manolito que también debe estar apurado de trabajo. (...) Pero como de cobardes nunca se escribió nada los valientes son para las ocasiones (...) Soy el sin par caballero de la Triste Figura, seco y soñador pero rompo mi Lanz-a con brío y empuje”<sup>23</sup>.

Por su parte, Manuel Ángeles Ortiz trabajó en el mismo París, pues allí se había instalado en 1922. Fue el encargado de realizar los decorados del primer y quinto cuadro, además de los vestuarios de algunos títeres, la fachada y los telones de boca del teatrillo. Mientras, Viñes (pintor sobrino del célebre pianista Ricardo Viñes, asiduo en el salón de Polignac y responsable de presentarle a esta al maestro Falla) realizó los cuadros tercero y sexto y parte de los vestuarios y la viñeta para el programa de mano. Lanz envió los bocetos del segundo y cuarto cuadro (la torre de Melisendra) para ser realizados en París, además de tallar las cabezas en madera de 20 cm de alto para Don Quijote (había de destacar en altura) y de 15 cm para el resto, esto es: maese Pedro, Trujamán y los personajes mudos de Sancho, el ventero, el estudiante, el paje y el hombre de las lanzas que acuden como público a la función del retablillo. Por desgracia todas las cabezas y figurines desaparecieron, sin embargo, de las primeras quedan aún registros fotográficos en los que se denota una labor depurada de realismo naturalista y que parece descender de la propia escuela barroca andaluza de escultura, pero esta vez, dando vida a personajes seculares y de ficción<sup>24</sup>.

La solución escénica, por tanto, contó con teatro planista para la acción del retablillo y títeres de guante para los personajes principales y público. De este modo se podía diferenciar visualmente los dos niveles de representación adaptándose al espacio del salón de Polignac y respetando las indicaciones del compositor<sup>25</sup>. Por su parte, el montaje de las figuras planistas, una de las innovaciones más destacadas en la escenografía, corrió a cargo

de José Viñes Roda, padre de Hernando. Y en el movimiento en las escenas colaboraron, entre otros, el guitarrista Emilio Pujol, Varela Cid, y el pianista Ricardo Viñes, quien manejó el muñeco de Don Quijote<sup>26</sup>, si bien a estos personajes solo se les veía al principio de la representación y en sus intervenciones puntuales cuando interrumpen la acción del retablillo y la narración del trujamán.

Se realizó, así, “Un guiñol del guiñol”, parafraseando visualmente la ficción cervantina, con las figuras de Don Quijote, Maese Pedro y Trujamán como muñecos más grandes que las marionetas, para diferenciar los niveles escénicos y marcar al mismo tiempo el diálogo entre épocas y entre ficción y realidad.

El éxito del estreno parisino quedó manifiesto en numerosas reseñas y críticas, tanto en Francia como en España. De entre ellos, famosa es ya la muy citada reseña de Corpus Barga que se publicó en el diario *El Sol* de Madrid el 30 de junio de 1923, en donde se relata la presencia de un público de categoría y altamente influyente en el mundo artístico del momento:

“Así se halla Paul Valéry, el poeta de hoy, que hace gestos de náufrago entre las ondas de los hombros femeninos. En el quicio de una puerta, Henri de Régnier, el poeta de ayer, se halla todo rígido y despreciativo como sus bigotes candentes y su monóculo altanero. El músico Stravinsky es un ratón entre las gatas. Y el pintor Picasso, de etiqueta y rodeado por todas partes, parece que está apoyado en una esquina y que tiene la gorra caída sobre una ceja. El pintor José María Sert parece que nos hace los honores del palacio. Pero de los poetas, pintores y músicos –la corte de la princesa Edmond de Polignac–, el héroe de la noche es el maese Falla”<sup>27</sup>.

Conocida igualmente es la crítica de Roland Manuel en la revista francesa *Lyrica*, que dice así sobre la escenografía del *Retablo* y su impacto en el público: “La fachada decorada como un teatro de marionetas, simulando pesadas cortinas rojas y delante de la cual se perfilaban el clavecín, el arpa-laúd y el mango del contrabajo, bastaron para engolosinar a un público que siguió la representación de esta pequeña obra maestra llena de ingenio, divertida y aún emotiva”<sup>28</sup>.

23 Carta de Hermenegildo Lanz a Manuel de Falla del 22 de mayo de 1922 [A.M.F.: 7929-005].

24 PERSIA, J. de: “Un retablo para maese Pedro”, en: *Un Retablo para maese Pedro. Centenario de Manuel Ángeles Ortiz* (catálogo de exposición), Granada, Sala de exposiciones del Archivo Manuel de Falla, 1995, p. 26.

25 “Hermenegildo Lanz y los títeres. Orígenes”... *op. cit.*, p. 36.

26 PERSIA, J. de: “Un retablo para maese Pedro”... *op. cit.*, p. 28.

27 BARGA, C.: “El retablo de maese Falla. Reflejos de París”, *El Sol*, Madrid, 30-VI-1923 [A.M.F., P-6411/104].

28 ROLAND-MANUEL: “Une première: El Retablo de Maese Pedro”, *Lyrica*, XVIII, julio 1923. Citado en: PERSIA, J. de: “Un retablo para maese Pedro”... *op. cit.*

Lamentablemente, no se han conservado ni escenografía ni títeres y tampoco existe documentación fotográfica, exceptuando la ya mencionada de las cabezas realizadas por Lanz<sup>29</sup> una foto grupal con los artistas y la escenografía de fondo<sup>30</sup>. Sin embargo, gracias a las fuentes citadas y la consulta con especialistas<sup>31</sup> sí que es posible reconstruir parte de esta e imaginar el ideario que motivó a los artistas para darle aquella forma en concreto. Además, pasada la representación parisina, al año siguiente, en 1924 se pone en marcha una gira con la obra por toda España planeada para 1925, y en ella también están implicados los mismos artistas para la escenografía y que recurrieron a la experiencia anterior: Lanz recibió los bocetos parisinos para su realización completa en España y se adaptaron, eso sí, para teatro de mayores dimensiones, algo que amplió la escala del retablillo y de sus protagonistas y varió la técnica de manipulación. Con fecha del 8 de septiembre de 1924, encontramos en una carta de Lanz a Falla: “De Manolo no he recibido carta y las modificaciones que piensan del *Retablo* y decoración me parece muy bien. Yo sobre las fotografías estudio lo que me parece mejor dentro de las modificaciones”<sup>32</sup>. En total, se realizó escenografía y marionetas teniendo en cuenta las dimensiones del teatro Isabel la Católica de Granada y no olvidando que se trataba de una *tournée*, por lo que había que facilitar las labores de transporte y montaje. En total se realizaron:

“Cuatro decoraciones de 3 por 4, dos de ellas con 3 términos hechas de forma que obedezcan a un solo movimiento de quitar y poner. Ocho muñecos de tamaño natural con movimientos y ropajes, representativos de los personajes espectadores del ‘Retablo’, 25 a 30 figuras y grupos con movimientos, actores del Retablo de dimensiones proporcionales a las decoraciones y escenas en que se mueven. Plataforma para los operadores de estas figuras (...) Las figuras del ‘Retablo’ tienen todas movimientos de cabezas y brazos y algunos otros movimientos más de tronco y piernas. Estas figuras, dada su complicación, están resueltas consiguiendo la mayor facilidad y comodidad de los operadores en sus distintas escenas”<sup>33</sup>.

De esta gira por España sí que se conservan materiales en el Archivo Lanz de Granada, concretamente: los bocetos de Viñes y Ortiz, las plantillas a escala de las figuras planas, numerosos bocetos y planos técnicos de Lanz, prensa y programas de mano por lo que es posible reconstruir dicha escenografía, un elemento crucial pues fue la más cercana al estreno y realizada por los mismos artistas, así que, desde un punto de vista histórico y objetivo, estos datos y fuentes son los que más se aproximan al estreno absoluto de París.

#### 4. EL ESTRENO EN TOWN HALL DE NUEVA YORK EL 29 DE DICIEMBRE DE 1925

A finales de 1925 se representará también en Nueva York, motivo por el cual es preciso pararse un momento en la correspondencia entre los implicados, pues ahora ya no se puede contar con los artistas españoles y el propio Falla estará ausente en el proceso de producción e incluso en el estreno, debido a la gran cantidad de trabajo que tenía en España y que le impidió viajar a los Estados Unidos. Sin embargo, el maestro andaluz en paralelo cuidó los detalles de la gira en España y coordinó en Nueva York la producción y representación, teniendo como mediadora a Wanda Landowska, quien había sido la intérprete al clave en el estreno parisino y esperaba por aquel entonces, y con cierta impaciencia, el prometido concierto para clave que Falla había decidido dedicarle en agradecimiento por todo lo que hizo por el *Retablo* desde su estreno<sup>34</sup>. Fue ella, sin duda, la que gestionó el estreno neoyorkino del *Retablo* y, dado que lo presenció en su estreno absoluto parisino y le unía una gran amistad con Falla, era la más indicada para supervisar las andanzas del retablo en Nueva York. En la correspondencia entre Falla y Reis (responsable de producción en Nueva York) comprobamos cuánto el maestro andaluz confiaba en Wanda Landowska, delegando en ella la supervisión del espectáculo. En carta del 4 de mayo de 1925, Falla escribe a Reis:

29 Véase reproducción en: “Hermenegildo Lanz y los títeres. Orígenes”... *op. cit.*, p. 36.

30 Véase reproducción en: <https://titeresetcetera.com/archivos/2292> [Última consulta: 06.10.2021].

31 Quiero agradecer aquí el asesoramiento y consulta con Yanisbel Victoria Martínez, de la compañía Etcétera, con Elena Torres Clemente, de la Universidad Complutense de Madrid, con Loes Dommering, autora de la primera antología de correspondencia entre Wanda Landowska y Falla (citada en esta publicación) y con el Archivo Manuel de Falla, que han hecho posible continuar esta investigación a pesar de las restricciones debidas a la pandemia por COVID19 en los años 2020 y 2021.

32 Carta de Hermenegildo Lanz a Manuel de Falla del 8 de septiembre de 1924 [A. M. F.: 7929-012].

33 Citado en: *Un Retablo para maese Pedro. Centenario de Manuel Ángeles Ortiz* (catálogo de exposición), Sala de exposiciones del Archivo Manuel de Falla, Granada 1995, p. 33.

34 La primera parte de la correspondencia entre Landowska y Falla (en la actualidad se está trabajando en una siguiente edición) se puede encontrar en: DOMMERING-VAN RONGEN, L.: Wanda Landowska - Manuel de Falla, *Correspondance (1922-1931): Mémé et le moine, une amitié précieuse*, edición francesa, Create Space Independent Publishing Platform, 2016 (Kindle). Es aquí donde podemos seguir parte del intercambio epistolar entre la artista polaca y el compositor español en la que se denota su amistad y admiración, así como el proceso compositivo del Concierto para clave y los altercados y negociaciones para el estreno del *Retablo* en Nueva York promocionado por la propia Landowska.

“A fines de semana verá a Madame Wanda Landowska en París (...). Excuso decir a Vd. con cuánto gusto aprovecharé esta ocasión para tratar con nuestra amiga y grande artista todo lo relativo al estreno del ‘Retablo’ por ‘The League’. Por Mme. Landowska espero también saber cuáles son los planes de ustedes para la realización escénica. Con viva satisfacción me entero por su carta del 15 que Mr. Willem Mengelberg -el admirable director- ha aceptado con tanta simpatía la dirección orquestal”<sup>35</sup>.

Y en carta del 24 de junio de 1925 de Falla a Reis, se vuelve a corroborar el papel de Landowska como mediadora y responsable de la producción del *Retablo*:

“Durante mi permanencia en París traté largamente con Madame Wanda Landowska de las distintas soluciones posibles para la representación escénica del “Retablo”. Por mediación de Madame Landowska recibirán vds. cuantas indicaciones son necesarias sobre este particular (...). Referente a los cantores que deben actuar y a las obras que han de acompañar al “El Retablo” en el programa, les agradeceré vivamente que se entiendan directamente con Madame Landowska”<sup>36</sup>.

El 25 de septiembre, Reis recibe instrucciones concretas y posibilidades escenográficas dictadas por el propio Falla:

“La representación escénica puede efectuarse de distintas maneras: 1/ Grandes muñecos-guñol que representan los 9 personajes reales, según ya queda indicado en la partitura que Vd. Seguramente tendrá. Dichas marionettes, de tamaño natural por lo menos (Don Quijote aún mayor que los muñecos restantes) solo son de medio cuerpo, según costumbre en los teatros guignol, y actúan en el proscenio, o sea la primera acción de la escena. La segunda sección la ocupa el retablo, donde la “Historia de Melisendra” es representada por fantoches (figuras planas, de madera pintada, que se mueven por medio de hilos, desde abajo). 2 manera: todo tal como acabo de explicar a excepción de los tres personajes cantores (Don Quijote, Maese Pedro y el Trujamán) que pueden representar los mismos CANTORES o, también, simples actores, pero sin olvidar que, en cualquiera de los dos casos, han de ponerse CARATULAS e imitar los gestos y movimientos de los muñecos-guñol, de los que no deben diferenciarse

en manera alguna! 3 manera: cuando la obra es representada en una gran escena, los 8 personajes reales pueden estar a cargo de ACTORES, quienes en ese caso pueden aparecer de cuerpo entero. De hacerse la representación en esta forma, los FANTOCHES del retablo pueden ser grandes “marionettes” a la manera italiana, en lugar de las figuras planas, antes indicadas con el único objeto de diferenciarlos de los otros muñecos representativos de los personajes reales. (Creo inútil advertir que los fantoches a la italiana pueden moverse desde arriba, contra lo ya indicado para las figuras planas)”<sup>37</sup>.

Finalmente, la obra fue estrenada el 29 de diciembre de ese año (1925) y el diseño de títeres estuvo a cargo de Remo Bufano<sup>38</sup>. Don Quijote y Trujamán eran títeres casi a tamaño real y detrás, el retablillo iba con figuras de unos 40 cm. Unos y otros eran manejados por personas encapuchadas de negro con antifaces blancos. De modo que el espectáculo neoyorkino (también por motivos de las dimensiones de la sala) fue de mayor tamaño respecto al parisino e incluyó la manipulación en escena de muñecos del tamaño de personas reales en el caso de Don Quijote, los cantores y el público de la venta. Los propios títeres del retablo superaban en tamaño las cabezas de los protagonistas en el estreno parisino y, probablemente, el de la gira española de ese mismo año.

Llegados a este punto, no parece casualidad que, en el estreno en Ámsterdam, cuya dirección musical recayó de nuevo en manos del director holandés Mengelberg (director del estreno en Nueva York) y con dirección artística del joven Luis Buñuel<sup>39</sup>, se decidiera entonces la solución de incluir personajes reales en escena: todos los cantores fueron interpretados por actores mientras los solistas reales quedaban en el foso junto a la pequeña orquesta. De los ensayos y coordinación de movimientos entre música-marionetas y cantantes-actores, mostró una lógica preocupación el propio Buñuel: “¿Cuántos ensayos podrán hacerse antes del ‘general’ en Ámsterdam? Ojalá puedan ser muchos, con el fin de que coincidan, en cuanto sea posible, los movimientos y gestos de los muñecos con la música, y muy especialmente de los que representan personajes ‘cantores’”<sup>40</sup>. En todo caso, la decisión

35 Carta de Manuel de Falla a Claire Reis del 4 de mayo de 1925 consultada gracias a la amabilidad de Loes Dommering y autorizada para su citación por el Archivo Manuel de Falla [A. M. F.: 7179-022].

36 Carta de Manuel de Falla a Claire Reis del 4 de mayo de 1925 consultada gracias a la amabilidad de Loes Dommering y autorizada para su citación por el Archivo Manuel de Falla [A. M. F.: 7179-023].

37 Carta de Manuel de Falla a Claire Reis del 25 de septiembre de 1925 consultada gracias a la amabilidad de Loes Dommering y autorizada para su citación por el Archivo Manuel de Falla [A. M. F.: 7179-026]. Los subrayados y mayúsculas aparecen así en el original mecanografiado.

38 Véase entrada Remo Bufano en *World Encyclopedia Puppetry Arts*: la <https://wepa.unima.org/es/remo-bufano/> [Último acceso: 06.10.2021].

39 Véase el enlace sobre el papel de Luis Buñuel en el estreno en Ámsterdam, así como el programa y fotografía en: <https://lbunuel.blogspot.com/2014/09/luis-bunuel-y-el-retablo-de-maese-pero.html> [Último acceso: 06.10.2021].

40 PERSIA, J. de: “Un retablo para maese Pedro”... *op. cit.*, p. 35.

de Buñuel de sustituir los títeres del primer nivel escénico por personajes enmascarados guarda cierta relación con la solución tomada en Nueva York y en España, teniendo en cuenta que los personajes principales -actores o títeres- eran de tamaño real, si bien el uso de titiriteros encapuchados y a la vista del público implicaba mucha más complicación en escena de manejo, aunque fue un estilo que se pondría de moda en el primer tercio del siglo XX en Europa y occidente por las nuevas corrientes orientalistas y que hará desarrollarse enormemente el arte de los títeres en el mundo contemporáneo. De hecho, ya en 1924 se realizó otro estreno en Bristol del Retablo en la que también hubo actores en escena<sup>41</sup>.

Volviendo a Nueva York a fines de 1925, es de destacar el éxito que también recibió allí, sin duda por la buena fama que ya tenía por aquel entonces Falla en el Nuevo Mundo y el atractivo de ser una obra escénica con marionetas de temática quijotesca, por no comentar el ímpetu que sin duda Wanda Landowska dedicó a su promoción en las Américas. En enero de 1926, Wanda escribe entusiasmada a Manuel de Falla tras el estreno:

“Mengelberg adora su *Retablo*. Enseguida comprendió su belleza y su carácter. Los cantantes, aunque no tenían un conocimiento perfecto del español, mostraron un esmero y una dedicación admirables. Madame Raymonde Delaunois, al igual que Truchement, estuvo de primera categoría. Hice todo lo posible para ajustarme a todas sus indicaciones sobre los *tempi* y los acentos. En resumen, estábamos bien preparados para el primer ensayo con las marionetas. Las marionetas me sorprendieron, divertieron y fascinaron tanto cuando las vi por primera vez que apenas puedo describirle mi impresión. Don Quijote era prodigioso en su expresión patética y sus movimientos caballerescos y exagerados tenían algo de conmovedor en su ridículo. Lo cierto es que maese Pedro y Sancho Panza también eran admirables. El creador de las marionetas, el señor Bufano y su esposa, son verdaderos artistas: sensibles, delicados y con una conciencia admirable. Han trabajado conmigo, les encanta su trabajo. He trabajado mucho con los cantantes por separado, así como con Mengelberg en solitario. La noche de la representación, la sala presentaba un aspecto excepcional. Todas las localidades estaban agotadas; se peleaban por conseguir una entrada. La prensa (yo había invitado personalmente a cada uno de estos señores) estaba llena y había un ambiente festivo de espera indescriptible (Landowska 22. I. 1926)”<sup>42</sup>.

41 COLLINS, C.: “Falla in Britain”, *The Musical Times*, vol. 144 (verano 2003), núm. 1883, pp. 33-48.

42 “Mengelberg adore votre Retablo. Il en a tout de suite compris toute la beauté et le caractère. Les chanteurs, à défaut de connaissance parfaite d'espagnol, ont déployé un zèle et un dévouement admirables. Madame Raymonde Delaunois, comme truchement, était de premier ordre. J'ai fait de mon mieux pour

Manuel de Falla le responde, no con menos emoción:

“Recibo y leo su carta con tan profunda emoción que debo escribirle enseguida, a pesar de lo avanzado de la hora y en contra de todas las prescripciones de mi médico. Hablarle de gratitud, de reconocimiento, sería poco. ¡Es más bien un himne [himno] de acción de gracias el que habría que cantar, ¡tanto le debe el “Retablo” (¡y más aún cuando pienso en la dolorosa coincidencia de las fechas!) y tan grande es usted como Artista y como Amiga”<sup>43</sup>.

Firmada por “El melómano”, el 7 de enero de 1926 aparece una crítica en donde se alaba, precisamente, la producción por parte de la *League* y la interpretación de los músicos:

“*El Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, de España y París, al que la Liga de Compositores concedió toda la pompa de la producción escénica el martes por la noche (...). los títeres de Remo Bufano son los más maravillosos artificios de su especie que jamás hayan adornado una ópera (...). El clavicordio, tocado por la excepcional Wanda Landowska, entra en la familia instrumental moderna con un efecto único. Toques de formas y cadencias arcaicas dan un carácter especial a la música del espectáculo de marionetas interior (...).

---

me conformer à toutes vos indications concernant les tempi et les accents. Bref, nous étions bien préparés pour la première répétition avec les marionnettes. Celles-là m'ont à tel point surprise, amusée et fascinée lorsque je les ai aperçues pour la première fois que je pourrais difficilement vous décrire mon impression. Don Quichotte était prodigieux d'expression pathétique et ses mouvements chevaleresques et exagérés avaient quelque chose d'attendrissant dans le ridicule. Le truchement, Maître Pierre et Sancho Panza étaient admirables eux aussi. Le créateur des marionnettes Mr. Bufano et sa femme sont de vrais artistes, sensibles, délicats et d'une conscience admirable. Ils ont travaillé avec moi, ils adorent votre œuvre. J'ai beaucoup travaillé avec les chanteurs séparément ainsi qu'avec Mengelberg seul. Le soir de la représentation la salle présentait un aspect exceptionnel. Toutes les places étaient archi-vendues; on se battait pour avoir une entrée. La presse (j'avais invité personnellement chacun de ces messieurs) était au complet et il y avait une atmosphère de fête de d'attente indescriptible.” Carta de Landowska a Falla del 22 de enero de 1926. DOMMERING-VAN RONGEN, L.: Wanda Landowska - Manuel de

43 Falla, *Correspondance (1922-1931)*... *op. cit.*

“Je reçois et je lis votre lettre avec une si profonde émotion qu'il me faut vous le dire de suite malgré l'heure avancée et contre toutes les prescriptions de mon médecin! Vous parler de gratitude, de reconnaissance, serait peu de chose. On a de tel sorte abusé de cette belles expressions!...C'est plutôt un hymne [hymne] d'actions de grâces qu'il faudrait vous chanter, tellement le “Retablo” vous en est débiteur (et quand je pense encore à la si douloureuse coincidence des dates!) et tellement vous êtes Grande comme Artiste et comme Amie”. Carta de Falla a Landowska el 22 de enero de 1926 desde Granada. En: DOMMERING-VAN RONGEN, L.: Wanda Landowska - Manuel de Falla, *Correspondance (1922-1931)*... *op. cit.*

Pero ¿por qué empeñarse en describir lo indescriptible? ¡No hay que pintar esa rosa! “El Retablo de Maese Pedro” será una obra maestra moderna en breve. La producción realizada por la Liga exige urgentemente una repetición, ¡y que sea rápido! (*Town Topics* 1926)<sup>44</sup>.

En marzo de ese mismo año, podemos leer en la revista *La esfera* una reseña en la que no solo se presenta importante información sobre el estreno neoyorquino, sino que viene acompañado por imágenes de la escenografía y títeres proporcionadas por el propio Adolfo Salazar, a quien se cita en el texto:

“Para asegurar, además, la brillantez y aspecto extraordinario de una sala de invitados de la más alta alcurnia intelectual y artística -nos dice Salazar- se formó en Nueva York un Comité de *Patrons and Guarantors*.(...) El nombre de William Mengelberg, encargado de dirigir la orquesta, es hoy el más prestigioso. Wanda Landowska tiene en la obra su parte de clavecín. Los mejores cantantes de la Metropolitan Opera House: Raimunda Delaunoy, Eva Gauthier, Rafael Díaz, William Symmou. En cuanto a los muñecos y a la dirección de la escena, con el sentido refinado y original de un baile ruso, corrían a cargo de Remo Bufano (Tormes 1926, 20)<sup>45</sup>.

En la misma reseña, encontramos una muy positiva crítica al acierto de encarnar a todos los personajes con títeres: las del retablo con tamaño reducido y las de Don Quijote y Trujamán (títeres que aparecen en la imagen del artículo) a tamaño real, dando así la atmósfera adecuada a la representación de este pasaje cervantino lleno de imaginación e ingenio<sup>46</sup>.

## CONCLUSIÓN

A pesar de la compilación en el proceso compositivo, en los preparativos para Polignac, en las coordinaciones con el nuevo continente y los nervios que sin duda provocaron en todo ese grupo de amigos que rodeaban a Manuel de Falla y que volcaban todo su empeño y talento, los estrenos de París y Nueva York fueron todo un éxito. *El retablo* pasó a ser un punto de inflexión en la carrera del maestro andaluz haciéndolo ingresar con todos los honores en una vanguardia de primera fila y esta obra, a poco tiempo ya de cumplir su centenario, sigue motivando, como hemos visto y veremos, su representación en todas partes del mundo, demostrando la modernidad del genio cervantino, el rigor y talento del compositor andaluz y las infinitas inspiraciones que han brotado a raíz de este pasaje quijotesco sublime, lleno de ingenio y de posibilidades narrativas en escena que suponen todo un reto. Es, además, la primera pieza contemporánea que incluye el clave, algo que -sin duda- inspiró Wanda Landowska, a quien Falla dedicará su siguiente composición precisamente en agradecimiento por su ayuda en estos estrenos: el Concerto para clave, de 1926. Un punto culminante en la carrera del compositor y en la amistad entre ambos.

Sirva esta pequeña aportación para brindar datos sobre su origen a futuros interesados en su investigación y reconstrucción, y esperemos escuchar muchas veces más las palabras con que Maese Pedro anuncia su retablillo: “Vengan, vengan, a ver vuestras mercedes, el retablo de la libertad de Melisendra, que es una de las cosas más de ver que hay en el mundo”<sup>47</sup>.

44 “El Retablo de Maese Pedro”, by Manuel de Falla of Spain and Paris, to which the League of Composers accorded all the pomp of stage production Tuesday evening at the Town Hall (...). But de Falla is a joy, though it, too, lasts but a bare half hour. It is so good, indeed, that one looks forward with all the greater zest to de Falla’s longer (despite the contradiction of in the title) (...) The League in Remo Bufano’s puppets are the most marvelous contrivances of their species that ever graced an opera (...). Still, it is modern, acrid, fascinating in its shifting timbres and iridescent hues. The harpsichord, played upon by the one and only Wanda Landowska, enters the modern instrumental family with unique effect. Hints of archaic forms and cadences give special character to the music of the inner puppet show (...). But why persist describing the indescribable? One shall not paint that rose! “El Retablo de Maese Pedro” is a modern masterpiece. The production given by the League urgently demands repetition, and that right speedily! The ending of the dominant -one foot in air, as it were- augurs well for more, and then still more”. “Crotchets and Quavers” (firmado por “The Mélomane”), *Town Topics*, 7 enero 1926. [A. M. F.: R. 6386-0001].

45 A. DE TORMES, “Arte español en Nueva York”, *La Esfera*, año XIII, núm. 635, 6 de marzo 1926, 20. [Consultado el 06.10.2021]: <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=10004054635>.

46 A. de Tormes, “Arte español en Nueva York”... *op. cit.*

47 FALLA, M. de *El Retablo de Maese Pedro*, Colección Facsímiles y manuscritos núm. 5, Archivo Manuel de Falla, Granada, 2011. Texto: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, segunda parte, (capítulo XXV “Donde se apunta la aventura del rebuzno y la graciosa del titiritero, con las memorables adivinanzas del mono adivino”), edición El País, Madrid, 2005, p. 247.

## BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, J. J.: “Melisendra’s Mishap in Maese Pedro’s Puppet Show”, *Hispanid Issue*, The Johns Hopkins University Press, March 1973, pp. 330-335.

ÁLVAREZ CALERO, A. J.: *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918-1936*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, enero 2004.

CASH, A.: *Wanda Landowska and the revival of the harpsichord: a reassessment*. PhD. University of Kentucky, 1990.

CERVANTES, M. de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid. Edición El País, 2005.

COLLINS, C.: “Falla in Britain”, *The Musical Times*, vol. 144 (verano 2003), núm. 1883, pp. 33-48.

DOMMERING-VAN RONGEN, L.: Wanda Landowska - Manuel de Falla, *Correspondance (1922-1931): Mémé et le moine, une amitié précieuse*, edición francesa, Create Space Independent Publishing Platform, 2016 (kindle).

DOWLING, J.: “En un mesón de la Mancha, en un salón de París: Cervantes y Manuel de Falla”, *Hispanic Journal*, vol. 18, núm. 1, spring 1997, pp. 23-36.

FALLA, M. de: *El retablo de maese Pedro*. Granada, Colección Facsímiles y manuscritos núm. 5, Archivo Manuel de Falla, 2011.

GALLEGO, A.: “Dulcinea en el prado (verde y florido)”, *Revista de Musicología*, vol. 10, núm. 2, Symposium Internacional: La música para Teatro en España, mayo-agosto 1987, pp. 685-699.

HESS, C.: “Entre tradición y vanguardia: el Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla”. Madrid. *Ensayos de Teatro Musical Español*, Fundación Juan March.

HESS, C., BONET, J.M., PERSIA, J. de: “Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz: El Retablo de Maese Pedro, Bocetos y figurines”. *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 22, núm. 3, Drama/Theater, 1997, pp. 611-618.

KAHAN, S.: *Music’s Modern Muse. A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. Nueva York, University of Rochester Press, 2011.

LATCHAN, M.: “Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels”, *Early Music*, vol. 34, núm. 1, febrero 2006, pp. 95-109.

NOMMICK, Y.: “El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 289-300.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, F.: *El pensamiento musical de María Zambrano*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008, p. 513-514.

ORTEGA Y GASSET, J.: *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 1914.

PAHISSA, J.: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956.

RESTOUT, D., HAWKINS, R. (ed.): *Landowska on Music*. Nueva York, Stein & Day, 1964.

*Un Retablo para Maese Pedro. Centenario Manuel Ángeles Ortíz*. (Catálogo de exposición). Granada, Sala de Exposiciones Archivo Manuel de Falla, 1995.

*El Retablo de Maese Pedro, Manuel de Falla: diseños para una puesta en escena* (catálogo de exposición), compañía El Tridente, Junta de Andalucía, 2001.

SANTANA BURGOS, L.: “La traducción de un pregón callejero: la ópera *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla”, *El genio maligno*, Universidad de Granada, núm. 3, septiembre 2008, pp. 130-137.

TORRES CLEMENTE, E.: *Las óperas de Manuel de Falla*. De La vida breve a El retablo de maese Pedro. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

TORRES CLEMENTE, E.: “Manuel de Falla y el Retablo de Maese Pedro: una reinterpretación del romance español”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 2005, pp. 839-856.

*Títeres. 30 años de Etcétera*. (Catálogo de exposición). Granada, Parque de las Ciencias, junio 2012-julio 2013.

# LAS MANDAS DE PLATA LABRADA DE DON MANUEL DE LLANTADA IBARRA A LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE ZALLA (BIZKAIA) Y OTRAS DISPOSICIONES TESTAMENTARIAS

THE LEGACIES OF CARVED SILVERWORK OF DON MANUEL DE LLANTADA IBARRA TO THE CHURCH OF SAN MIGUEL DE ZALLA (BIZKAIA) AND OTHER TESTAMENTARY PROVISIONS

OS COMANDOS DE PRATA TRABALHADA DE DON MANUEL DE LLANTADA IBARRA À IGREJA DE SÃO MIGUEL DE ZALLA (BIZKAIA) E OUTRAS DISPOSIÇÕES TESTAMENTARES

---

**JOSÉ M<sup>a</sup> SÁNCHEZ-CORTEGANA**

Universidad de Sevilla

Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Escultura e Historia de las Artes  
Plásticas  
C/ Laraña, 3  
41003 Sevilla (Sevilla)

[jsanche@us.es](mailto:jsanche@us.es)

<https://orcid.org/0000-0003-2310-653X>

RESUMEN

Muchos fueron los indianos de origen vasco que, a lo largo del siglo XVIII, remitieron importantes mandas de plata labrada desde América a su tierra natal. Este artículo identifica la labor de patronazgo de don Manuel de Llantada Ibarra en su localidad natal de Zalla (Bizkaia), a partir de documentación inédita procedente del Archivo General de Indias y del Archivo José María Basagoiti, Colegio de San Ignacio de Loyola, Las Vizcaínas, de México D.F., aportando, además, nuevos datos para completar su biografía.

ABSTRACT

Many were the Indians of Basque origin who, throughout the 18th century, sent important orders of silver carved from America to their native land. This article identifies the work of patronage of don Manuel de Llantada Ibarra in his hometown of Zalla (Bizkaia), from unpublished documentation from the General Archive of the Indies and from the José María Basagoiti Archive, San Ignacio de Loyola School, Las Vizcaínas, from Mexico City, providing as well new information to complete his biography.

RESUMO

Muitos foram os índianos de origem basca que, ao longo do século XVIII, enviaram importantes remessas de prata trabalhada da América para sua terra natal. Este artigo identifica o trabalho de mecenato de dom Manuel de Llantada Ibarra em sua cidade natal de Zalla (Bizkaia), com base em documentação inédita do Archivo General de Indias e do Arquivo José María Basagoiti, Colegio de San Ignacio de Loyola, Las Vizcaínas, de Cidade do México, também trazendo novas informações para completar sua biografia.

---

PALABRAS CLAVE

Manuel de Llantada Ibarra; Indiano; Patronazgo artístico; Plata labrada; Comercio artístico; Siglo XVIII.

---

KEYWORDS

Manuel de Llantada Ibarra; "Indiano"; Artistic Patronage; Carved Silverwork; Artistic commerce, 18<sup>th</sup> Century.

---

PALAVRAS CHAVES

Manuel de Llantada Ibarra; "Indiano"; Mecenato artístico; Prata trabalhada; Comércio artístico; Século XVIII.

## 1. INTRODUCCIÓN

En la colección del Museo de Arte Sacro de Bilbao se conservan una serie de objetos litúrgicos de plata pertenecientes a la iglesia de San Miguel de Zalla (Bizkaia) que repetidamente han sido identificados como de procedencia mexicana.

Tal origen americano fue advertido, por primera vez, por Barrio y Valverde (1986)<sup>1</sup>; al mismo tiempo que Esteras (1986) seleccionaba algunas de estas piezas para la gran *Exposición de orfebrería Hispanoamericana. Siglos XVI al XIX. Obras civiles y religiosas en templos, museos y colecciones españolas*<sup>2</sup>. Posteriormente, serían citadas por Cruz Valdovinos (1990)<sup>3</sup>, por Barrón García (2007)<sup>4</sup> y finalmente González Cembellín y Cilla López (2008)<sup>5</sup>. Sin embargo, en ninguna de estas publicaciones se ha identificado su donante, ni el momento en que fueron remitidas.

Hoy, gracias a nueva documentación localizada en el Archivo General de Indias, complementada con datos procedentes de los Libros de Fábrica de la propia parroquia y del Archivo José María Basagoiti, Colegio de San Ignacio de Loyola, México D.F., podemos relacionar estos objetos con los remitidos en la 2<sup>a</sup> mitad del siglo XVIII desde México por don Manuel de Llantada Ibarra que, además, protagonizó otras obras filantrópicas en su localidad de nacimiento.

## 2. MANUEL DE LLANTADA IBARRA: APUNTES BIOGRÁFICOS

Don Manuel de Llantada fue un indiano oriundo del concejo de Zalla, en Las Encartaciones del señorío de Bizkaia. Nació en 1734, hijo de Francisco de Llantada Ibarra y de Ana de Ibarra, siendo bautizado en la iglesia parroquial del Arcángel San Miguel de la citada población<sup>6</sup>.

Zalla, a mediados del siglo XVIII, era un pequeño núcleo rural de en torno a 1.000 almas<sup>7</sup>, emplazado a orillas del Kadagua, río que conecta los valles de Mena y Nerbioi y actuaba como la principal vía de comunicación y comercio de la comarca. Sus vecinos se dedicaban a la agricultura y a la ganadería de subsistencia, obteniendo de sus fértiles vegas buenas cosechas de trigo, maíz, judías y lino, además de suficientes frutas y hortalizas; y de sus montes abundante leña para carbón y pastos para el ganado. Por otra parte, también contaba la población con unas ferrerías, un martinete y varios molinos harineros<sup>8</sup>.

La casa familiar de los Llantada, aún conservada a las afueras de la población, en el camino hacia Sollano, es un compacto caserón del siglo XVI de planta casi cuadrada, con paramentos de mampostería con refuerzos de sillares en las esquinas y, en el centro del muro sur, un gran arco apuntado, con las dovelas despiezadas, que constituye la puerta de ingreso (Fig. 1). En esta fachada debió estar emplazado también el escudo de armas de la familia: un lobo amarillo pasante, cuatro hojas de chopo verdes en los esquinales y los bordes rojos cosidos con ocho sotueres amarillos.

Aunque no conocemos muchos datos de la vida de nuestro protagonista, sabemos que en 1752, apenas cumplidos los 18 años, pasó a Nueva España como paje de don Francisco Crespo Ortiz, gobernador político y militar de la ciudad de la Nueva Veracruz y del castillo de San Juan de Ulúa<sup>9</sup>.

- 
- 1 BARRIO LOZA, J. A. y VALVERDE PEÑA, J. R.: *Platería antigua en Vizcaya*. Museo de Bellas Artes, Bilbao, 1986.
  - 2 ESTERAS MARTÍN, C.: *Exposición de orfebrería Hispanoamericana. Siglos XVI al XIX*. Museo de América, Madrid, 1986.
  - 3 CRUZ VALDOVINOS, J. M.: "Platería hispanoamericana en el País Vasco", *La gran enciclopedia de España y América*. Tomo: Los Vascos y América. Madrid, 1990.
  - 4 BARRÓN GARCÍA, A.: "Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico" en SA-ZATORNIL RUIZ, L. (Ed.) *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Ed. Trea, Madrid, 2007.
  - 5 GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M. y CILLA LÓPEZ, R.: *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la Colección*. Bilbao, 2008.

- 
- 6 Así lo declara en su testamento, aunque no hemos podido encontrar su partida de bautismo en el archivo parroquial, en la actualidad custodiados en el Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia.
  - 7 Como consta por los padrones municipales y, posteriormente, por el censo de Floridablanca de 1787 (ROYO RUIZ, M. A.: *Zalla: estudio histórico-artístico*. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 1997. p. 43).
  - 8 *Diccionario Geográfico – Histórico de España*, 1802. Vol. II. p. 523-24.
  - 9 Completaron el séquito su secretario José Monzoro, los escribanos Miguel Antonio Gómez y Francisco Antonio Flemin, su mayordomo Miguel Rodríguez, los ayudas de cámara José González y Juan Santoyo, la doncella Gertrudis Sánchez y el cocinero Luis García (España, Ministerio de Cultura y Deportes. Archivo General de Indias (en adelante AGI), Contratación, 5494, N.2, R.6.).



Fig. 1: Torre Llantada (Zalla). Siglo XVI. Disponible en: <https://www.euskadi.eus/y47aIntegraWar/ficherodigital/imageViewer/38350?R01HNPortal=true> (consultado el 05/07/2021)

Establecido en Nueva España, protagonizó una próspera actividad comercial que debió reportarle importantes beneficios, principalmente con su paisano y amigo Francisco Antonio de Antuñano, con quien tuvo tratos de lana y compra de corderos y mulos que, procedentes de haciendas de Durango y Zacatecas, le remitía a la capital virreinal<sup>10</sup>; y con el genovés Juan Bautista Franyutti, establecido en Acayucán, que le proveía de cueros y ganado vacuno y del que fue su socio y fiador en dicha capital<sup>11</sup>. También tuvo negocios ultramarinos con José Durán y Tendilla y otros proveedores.

<sup>10</sup> Así consta en la liquidación de las cuentas de su testamentaria.

<sup>11</sup> VELÁZQUEZ, E., LEONARD, E. y otros (Coord.): *El Istmo mexicano: una región inasequible. Estado, poderes locales y dinámicas espaciales (siglos XVI al XXI)*. Publicaciones de la Casa Chata. México, 2018. p. 89.

Como refrendo de todas estas actividades, formó parte del selecto grupo de vizcaínos del consulado de México en Zacatecas y de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País<sup>12</sup>. Hacia mediados del siglo aparece como apoderado de la iglesia de Durango, conservándose en el archivo de su catedral las cuentas de diezmos que presentó entre los años 1763 y 1778<sup>13</sup>, además de intervenir muy activamente en la venta de bulas.

Permaneció soltero toda su vida, por ello, no teniendo hijos, en 1776 llegó procedente de Bizkaia, para ayudarlo en sus negocios, su sobrino Manuel Francisco de Asunsolo<sup>14</sup>. El 17 de diciembre de 1783 otorgó testamento, dejando como su único y universal heredero al Real Colegio de San Ignacio de Loyola de México, vulgo Las Vizcaínas, una vez cumplidas ciertas cláusulas y legados contenidos en él. Fue amortajado con el hábito franciscano y enterrado en la iglesia del convento de San Francisco de México, en una sepultura situada delante de la puerta de la sacristía.

### 3. REGALOS DE PLATA PARA LA PARROQUIA DE SAN MIGUEL DE ZALLA

Como otros muchos vascos emigrados a América, no olvidó don Manuel de Llantada su población natal de Zalla, ni su parroquia de bautismo, la iglesia del arcángel San Miguel; demostrándole su afecto y cariño a través de distintas mandas de plata que le remitió a lo largo de su vida desde la Nueva España.

La primera remesa data del año 1768 cuando, en las bodegas del galeón El Castilla, de regreso del puerto de la Veracruz, Gabriel de Arteaga registró “un cajoncito empetatado, cabeceado de cuero y marcado como al margen, que contiene seis blandoncillos, dos atriles y un palabrero, todo de plata labrada quintada, con peso de setenta y cuatro marcos y cuatro onzas, de cuenta de don Manuel de Llantada Ibarra, vecino de México, por legado que hace a la iglesia parroquial de San Miguel del lugar de Zalla”; constando que la entrega en Cádiz sería a Domingo de Bea Murguía y, por su ausencia, a Francisco Rodríguez de Morzo<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> TORALES PACHECO, M. C.: *Ilustrados en la Nueva España. Los socios de la Real Sociedad Bascongada de los amigos del país*. Universidad Iberoamericana, Real Sociedad Bascongada de los amigos del país, Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcaínas. México, 2001. p. 345.

<sup>13</sup> HENDRICKS, R.: *Guide to the Microfilm Collection of the Archivos Históricos del Arzobispado de Durango*. Rio Grande Historical Collections. New México, 2005.

<sup>14</sup> AGI. Contratación, 5522, N.1, R.37.

Llegada sana y salva la flota a Cádiz, el 24 de agosto de 1768, el cajón fue abierto e inspeccionado en los almacenes reales por Francisco José de Arenas, ensayador y fiel contraste de la Casa de la Contratación, que certificó que los objetos venían quintados y pesaban los mismos marcos declarados; y tan sólo unos días después, el 29 del citado mes, Domingo de Bea Murguía, tras pagar los impuestos señalados, obtuvo autorización para su retirada y conducción a destino.

En los años siguientes, se sucedieron tres nuevos envíos, repitiéndose en todos los casos, los mismos protagonistas: el primero, en 1770, cuando en las bodegas del navío Santiago, La España, consignaba “un cajoncito, [marcado] con la del margen, que incluye una cajita con un cáliz consagrado, patena, vinajeras, campanilla, cucharita y platillo, todo de plata quintada sobredorada, con peso de siete marcos, seis onzas”<sup>16</sup>; el segundo, en 1771, de “dos atriles de plata quintada con doce marcos, seis y media onzas” en el navío San Rafael<sup>17</sup>; y finalmente, el tercero, en 1774, de “dos lámparas de plata quintada con peso de treinta y cinco marcos y cuatro onzas”, en esta ocasión de nuevo en las bodegas del navío Santiago, La España<sup>18</sup>. En los tres casos para entregar en Cádiz, a los consabidos Domingo de Bea Murguía y, por su ausencia, a Francisco Rodríguez de Morzo.

La intermitencia en la remisión de estos legados -pequeños envíos en años muy próximos- debió ser consecuencia, en primer lugar, del ritmo de producción de los propios encargos, pero, también, como una forma de minimizar el riesgo de la travesía oceánica, repartiendo los objetos en distintos barcos y en diferentes flotas.

En cualquier caso, el monto de lo legado debió causar gran alborozo en la pequeña población vizcaína (“un verdadero tesoro” de cerca de 30 kilos de plata), lo que inmediatamente se tradujo, como gesto de agradecimiento a su benefactor, que el 3 de mayo de 1774, el cabildo de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel, le nombrase “de común acuerdo, unánime y conforme”, mayordomo principal de la fábrica, título honorífico de carácter anual de enorme prestigio social<sup>19</sup>.

Conocida la noticia en México por don Manuel, agasajado con el nombramiento y reconocimiento de sus antiguos convecinos, en los años siguientes, entre 1775 y 1778, ordenó la remisión de tres nuevas mandas, aunque, por lo escueto de los registros, no podemos precisar su destino final y, en algunos casos, ni siquiera sus contenidos exactos.

El primero en la flota de 1775, en las bodegas del navío El Astuto, donde su maestre, Miguel de Goyeneche, declaró haber recibido: “un barretón de plata quintada con treinta marcos y una onza y un cajón con cuarenta y seis marcos de plata labrada y quintada”<sup>20</sup>; un segundo en 1776, en el navío Santiago, La América, de otro cajón “...con peso de veinticinco marcos, cuatro onzas netas de plata labrada, quintada y diezmada”<sup>21</sup>; y, finalmente, en 1778, de nuevo en el navío Santiago, La España, remitió otro cajón con “una lámpara de plata quintada con peso de diecisiete marcos”<sup>22</sup>.

Todas estas piezas de plata debieron llegar a la parroquia, pues podrían corresponder con algunos de los objetos descritos en un inventario de 1789: “Primeramente, siete cálices de plata, más otros dos de plata dorados, todos con sus patenas correspondientes y sus cucharitas de lo mismo; un juego de vinajera con su platillo y campanilla todo de plata dorado; seis candeleros de plata, dos atriles de plata, una secreta o sacra crecida de plata en qué están las palabras de la consagración, cinco lámparas de plata, las tres crecidas de esta iglesia...”<sup>23</sup>.

roquia de San Miguel Arcángel de Zalla. Leg. 3404/001. Año: 1774. Fol. 108v/ 109 r. Las autoridades eclesiásticas de la parroquia pronto advirtieron las ventajas de esta práctica, sucediéndose nombramientos honorarios similares en otros indios: en 1774 fue nombrado mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario don Francisco de Yermo, residente en Nueva España; o en 1791 mayordomo honorario de la parroquia y de la cofradía del Santísimo Sacramento don Francisco de Sancristóbal y Santibáñez, afincado en Buenos Aires (AHEV. Cuentas, inventarios y visitas de la parroquia de San Miguel Arcángel de Zalla. Leg. 3404/001. Año:1791. Fol. 268r).

15 AGI. Contratación, 2574. Partida nº 142. Fol. 145v/146r. Papeleta de entrega en Contratación, 2575A/ B.

16 AGI. Contratación, 2075. Partida nº 348. Fol. 398v/ 401r. La partida, en este caso, no especificaba el destino de las piezas. Papeleta de entrega en Contratación, 2076 al 2079.

17 AGI. Contratación, 2083. Partida nº 1463. Fol. 303v/ 304r. Papeleta de entrega en Contratación, 2085. Actuó como cargador Pedro Moreno y tampoco se concretó el lugar de destino de las piezas.

18 AGI. Contratación, 2090. Partida nº 2526. Fol. 604v/ 605r. Papeleta de entrega en Contratación, 2091A/ B.

19 Archivo Histórico Eclesiástico de Bizkaia (en adelante AHEV). Cuentas, inventarios y visitas de la pa-

20 AGI. Contratación, 2093. Partida nº 1546. Fol. 309v. Papeleta de entrega en Contratación, 2095A/ B.

21 AGI. Contratación, 2583A. Partida nº 846. Fol. 198v/ 199r. Papeleta de entrega en Contratación, 2583B.

22 AGI. Contratación, 2099. Partida nº 2232. Fol. s/n. Papeleta de entrega en Contratación, 2100 y 2101B.

23 No aparecen, sin embargo, una de las parejas de atriles, destinados a otra institución eclesiástica. AHEV. Cuentas, inventarios y visitas de la parroquia de San Miguel Arcángel de Zalla. Leg. 3404/001. Años:1765-1794. Fol. 261r-264r.

#### 4. EL TESTAMENTO Y LOS LEGADOS *POST MORTEM* PARA ZALLA

El 17 de diciembre de 1783, ante Ignacio José Montes de Oca, escribano real de México, don Manuel de Llantada otorgaba su testamento y últimas voluntades, dejando, como hemos indicado líneas arriba, como su único y universal heredero al Real Colegio de San Ignacio de Loyola de México, vulgo Las Vizcaínas, una vez cumplidas ciertas instrucciones de enviar distintos legados e instituir ciertas fundaciones pías en su pueblo natal de Zalla<sup>24</sup>.

Como sus albaceas nombró a Juan Antonio del Yermo, vecino del comercio de México y al teniente coronel Francisco del Rivero, prior del Real Tribunal del Consulado de dicho reino; quienes, junto a Gabriel de Iturbe e Iraeta, tesorero del colegio de Las Vizcaínas, se encargaron de la liquidación y conclusión de los asuntos de la testamentaría.

##### 4.1. Socorros para sus familiares

En primer lugar, ordenó remitir a España 2.000 pesos de a 15 reales de vellón para repartirlos entre todos sus parientes hasta en 4º grado: los 1.000 para los paternos y los otros 1.000 para los maternos, excluyendo expresamente a su hermana Lucía de Llantada Ibarra a la que asignó 50 reales de vellón al mes, a gozar durante toda su vida<sup>25</sup>.

##### 4.2. Un retablo y nuevos objetos de plata para San Miguel

De nuevo para la parroquia de Zalla, dispuso remitir nuevas alhajas de plata, además de 2.000 pesos para costear la realización de un retablo para el colateral del altar mayor, indicando que si dicha cantidad no alcanzase para fabricarlo, se depositase y no se hiciera su entrega hasta que se pudiera completar lo necesario por parte de la fábrica o de otras piadosas donaciones.

No se pudo cumplir la voluntad del difunto en este asunto, pues ambos colaterales del presbiterio tenían, desde mediados del siglo XVIII, nuevos retablos y, por tanto, era absolutamente innecesaria su renovación<sup>26</sup>. Como solución alternativa, la parroquia decidió emplear el dinero en la realización de un nuevo retablo mayor pues, el existente (quizás el primitivo del siglo XVI, momento de la finalización del presbiterio) debía encontrarse por su antigüedad ya muy maltrecho.

Aunque desconocemos el autor de sus trazas y ejecución material, tenemos constancia de que se labró en 1787 y que su costo ascendió a la cantidad de 27.000 reales, tal y como indican los libros de cuentas de la parroquia: “En el año 1787 se hizo nuevo el retablo mayor a expensas de don Manuel de Llantada Ibarra, natural de este concejo y vecino de México, en 15.000 reales y se doró y jaspeó en 12.000 reales y para que conste se anota aquí<sup>27</sup>. Resulta de gran interés el dato de que se doró y jaspeó, pues nos habla de que debió ser un retablo ya de un incipiente estilo neoclásico, de madera o estuco, imitando mármoles policromos. En la actualidad no se conserva, pues fue desmontado y sustituido por el actual neogótico en torno al año 1950, durante unas obras de restauración del templo (Fig. 2).

Respecto a la plata, en 1784, en el navío de guerra El Septentrión, Eduardo de Alsasua, registró dos cajoncitos: uno, forrado en guangoche, con una balanza con su cruz de plata quintada, con peso de diez marcos y una onza; y, el segundo, con unas crismeras, un acetre con su hisopo, un morrión y un cetro de plata quintada con peso neto de diecisiete marcos y cuatro onzas; “todo por cuenta y riesgo de los bienes del difunto don Manuel de Llantada Ibarra para la parroquia de San Miguel de Zalla<sup>28</sup>.

Todas estas alhajas también llegaron al templo, pues aparecen bien descritas en el citado inventario de 1789 donde, además, se deja constancia que la balanza, el cetro y el morián fueron regalos para adorno del arcángel San Miguel, su titular. Así aparecen descritas: “otra

24 Una copia se conserva en el Archivo Histórico José María Basagoiti. Colegio de San Ignacio de Loyola, Las Vizcaínas (México D.F.). Tabla II, Vol. 2. Año 1783. Fol. 5499-5511.

25 Falleció el 12 de marzo de 1786. (AHEV. Libros de Defunción de la parroquia de San Miguel de Zalla. Leg. 3405/003. Años: 1763 – 1790. Fol. 140r/v.).

26 Así consta en los libros de cuentas de la parroquia donde se recoge un pago de “663 reales a los maestros dorador y retablista que realizaron los dos colaterales de dicha iglesia entre los años 1749 y 1750” (AHEV. Cuentas, inventarios y visitas de la parroquia de San Miguel Arcángel de Zalla. Leg. 3404/001. Años: 1765-1794. Fol. 24v).

27 AHEV. Cuentas, inventarios y visitas de la parroquia de San Miguel Arcángel de Zalla. Leg. 3404/001. Años: 1765-1794. Fol. 254v.

28 Ambos para entregar en Cádiz a don Juan Francisco de Bea Murguía, ausente a su poder (AGI. Contratación, 2113-14AB. Partida nº 1566. Fol. s/n.).



Fig. 2: Presbiterio de la iglesia de San Miguel de Zalla con el retablo costeadado por don Manuel Llantada en 1787. (Foto 295 001, Ayuntamiento de Zalla)

caja o vaso de plata con una especie de cruz por arriba, toda hueca, pequeña, con su varita también de plata por dentro, con su cordón plateado y medalla bendita de San Blas también de plata; la caja por abajo es para llevar el viático y el hueco de la cruz para llevar en ella el óleo de la santa unción a los enfermos. Un peso o balanza todo de plata nuevo, un morrión y un cetro todo de plata, que todo lo tenía la efigie antigua de San Miguel”<sup>29</sup>.

29 AHEV. Cuentas, inventarios y visitas de la parroquia de San Miguel Arcángel de Zalla. Leg. 3404/001. Años:1765-1794. Fol. 261r-264r. La citada “efigie antigua” debe hacer referencia a la primitiva imagen de San Miguel, una escultura de la primera mitad del siglo XVI, vestido con indumentaria militar de época de Carlos V, que en la actualidad se encuentra en la ermita de San Pedro Zarikete (PEREDA GARCÍA, I.: “La ermita de San Pedro de Zarikete en Zalla, Bizkaia: un enclave de origen medieval en Las Encartaciones”, *Kobie* (serie paleoantropología), n<sup>º</sup> XXII, 1995, p. 252).

#### 4.3. Reparación de las ermitas de San Pedro Zarikete y La Magdalena

En tercer lugar, mandó 1.000 pesos fuertes para renovar las ermitas de San Pedro Zarikete y de Santa María Magdalena; indicando que se completara la manda con 100 pesos más para cada una si fueran necesarios, y con advertencia de que, no siendo suficiente el montante total, se depositase el dinero hasta encontrar lo restante y, no pudiéndose hallar, se dejase pudrir pues, prohibía expresamente que “en el ínterin” se pudieran poner a rédito.

Las citadas ermitas, de las que don Manuel guardaba entrañables recuerdos, eran dos pequeños edificios de comienzos del siglo XVI localizados a las afueras de Zalla -la de San Pedro Zarikete, en la salida hacia Balmaseda, y la de La Magdalena, a mitad del camino entre Mimetiz y el Pico Artegi-, ambas construidas en mampuesto con refuerzo de sillares en las esquinas, presbiterios rectangulares, una sola nave y cubiertas de madera a dos aguas<sup>30</sup>.

Sabemos que en 1785 el montante total de la manda (los 1.000 pesos iniciales más los 200 complementarios), aún no habían llegado a Zalla, ordenando don Rafael Tomás Menéndez de Luarca, obispo de Santander, en su visita pastoral a la parroquia, se dispusiese lo necesario para reunirlos y emplearlos en las necesidades existentes<sup>31</sup>. Cuatro años después, en 1789, se acometieron ciertas reformas en la ermita de San Pedro a cargo del maestro Juan Maza, rehaciéndose, en estos momentos, de nuevo su tejado y espadaña<sup>32</sup>.

30 La de San Pedro Zarikete, al parecer, fundada entre los siglos XII y XIII, aunque totalmente renovada en dicho siglo XVI. Documentalmente, se la cita por primera vez en 1587 al venderse un terreno lindante (PEREDA GARCÍA, I.: op. cit. p. 250-51). Fue muy conocida en Bizkaia en el siglo XIX como lugar donde se expulsaba a los demonios de los niños poseídos (ITURRIZA Y ZABALA, J. R. y AZCÁRRAGA, M. de: *Historia de Vizcaya: General de todo el Señorío y particular de cada una de las anteiglesias, villas, ciudad, concejos y valles, desde su fundación hasta el año 1885*. Imp. de Cipriano Lucena y Compañía. Bilbao, 1885. p. 554).

31 “Otro sí, ha llegado noticias a su ilustrísima que don Manuel de Llantada, vecino que fue de México, remitió 500 duros para invertir en las necesidades del Santuario de San Pedro de Zarikete de dicho consejo de Zalla y otros 500 duros en el mismo estado en el santuario de La Magdalena y colateral de San Antonio, cuya recaudación aún no se ha hecho; por lo que manda su ilustrísima a don Francisco Escarraga, vicario de Güeñes, que, en virtud de comisión que le confiere, rescate todos los dichos pesos y, puestos en seguridad y a disposición de los referidos santuarios, dé parte a su ilustrísima para, con su acuerdo, disponer de su inversión y, que de haberlos recogido, remita el certificado correspondiente. Así lo decretó y firmó” (AHEV. Cuentas, inventarios y visitas de la parroquia de San Miguel Arcángel de Zalla. Leg. 3404/001. Años:1765-1794. Fol. 216r/v.).

32 AHEV. Libro de fábrica n<sup>º</sup> 1 de la ermita de San Pedro Zarikete. *Traza y condición de la reforma de la*

No obstante, aunque se ha venido vinculando el dinero remitido por don Manuel con esta obra, hemos podido comprobar por los libros de cuentas de la cofradía, que el alcance del gasto fue escaso, pagándose de sus ingresos ordinarios. De hecho, sabemos por otra visita del año 1805 que, por entonces, el dinero remitido se encontraba guardado, aún intacto, en el arca de caudales de la parroquia, ordenando el visitador, una vez más, que se gastase en alguna obra útil, sugiriendo que, si fuese necesario hacer de nueva planta la ermita de San Pedro, porque su actual edificio no permitiera reforma, con intervención del cura don Francisco Ramón de Basualdo, se echase mano de los otros 600 pesos legados a la ermita de La Magdalena, respecto que ésta no necesitaba de obra alguna.

Al parecer, la reedificación de las ermitas nunca se hizo, consignándose en los años siguientes, en el caso de la de San Pedro Zarikete, sólo algunos pagos menudos e intrascendentes en la renovación de su ajuar litúrgico<sup>33</sup>. Posiblemente, la invasión francesa de comienzos del siglo XIX, con los consiguientes desórdenes y saqueos que conllevó, debió suponer la pérdida definitiva del dinero sin haberse podido cumplir la voluntad del testador.

#### 4.4. Una Escuela de primeras letras para Zalla

Animado por las ideas de la Ilustración y siguiendo el ejemplo de otros indianos vascos, también fue voluntad de don Manuel fundar en Zalla una escuela de primeras letras, donde “los niños desvalidos de la comarca” recibieran gratuitamente una instrucción básica en leer, escribir y contar, además de en doctrina cristiana<sup>34</sup>. Pretendió con este gesto, contribuir al principio de la enseñanza universal, desterrando las situaciones de ignorancia y superstición y contribuyendo al mayor bienestar y progreso social.

La dotación económica -que no podemos precisar pero que debió ser importante- se debía emplear en la compra de un cuadro de buenas tierras de “pan sembrar”, fértiles y productivas, de cuyo usufructo se pagaría el sueldo del maestro, no pudiendo éste, bajo ningún concepto, arrendarlas o darlas a réditos, debiéndolas cultivar por su mano directamente.

*ermita y hacer de nuevo espadaña, realizada por Juan Maza.*

33 Los gastos más significativos son del año 1806 cuando las cuentas recogen: 115 reales en un aguamanil nuevo para la sacristía, 190 reales en un púlpito y 257 reales en un cáliz y patena; en total 562 reales (AHEV. Libro de cuentas de la ermita de San Pedro de Zarikete. Leg. 3403/003. Años: 1805-1848. Fol. 3r/v).

Respecto al maestro señaló que, preferentemente, debía ser oriundo de Zalla o, en su defecto, de las localidades inmediatas; persona bien formada para poder llevar a cabo la instrucción general de los niños; hombre de honradez probada, caritativo y de vida virtuosa, que diera buen ejemplo en todas sus costumbres. El cargo sería vitalicio, mientras no tuviera faltas, no pudiendo detentar otro empleo<sup>35</sup>.

Respecto a las clases, señala que serían gratuitas para los niños y niñas pobres de Gordexola, Güeñes, Galdames, Sopena y Balmaseda, en aulas separadas por género, proporcionándoles cuarto donde dormir en el hospital de Zalla, especialmente en los días “incómodos” del invierno.

En relación con las enseñanzas sólo señaló que, junto a las disciplinas generales, los alumnos aprenderían la doctrina cristiana al lado del cementerio de la parroquia -como se hacía en su tiempo- y que tendrían la obligación de oír misa una vez a la semana en la iglesia matriz, concluyendo con el *Alabado*, y pasando de allí al osario donde rezarían tres Padre Nuestro y tres Ave María por el alma del fundador.

Finalmente, como patronos previó que fueran sus parientes por línea materna -hasta la cuarta generación- y, concluida ésta, recaería conjuntamente en los señores curas de la parroquia y los vecinos.

Su albacea Juan Antonio de Yermo procedió a fundar la escuela, pero al contar en el testamento con permiso para hacer los cambios que estimase pertinentes, introdujo algunas novedades respecto a la voluntad de su patrocinador. Mandó construir una casa para albergar la escuela cerca de la iglesia matriz de Zalla, con estancias para las clases y habitaciones para el maestro y su familia y donde pudieran pernoctar los niños, sin pagar renta alguna. Igualmente, impuso a censo 60.000 reales en los Cinco Gremios Mayores de Madrid e invirtió otros 60.000 reales en acciones del recién inaugurado Banco Nacional

34 Esta preocupación por el tema de la educación fue común a otros muchos indianos durante el reinado de Carlos III, merced al impulso de Campomanes para fomentar la educación primaria y, con ello, mejorar la situación de los pobres.

35 El Consejo de Castilla, por real provisión de 11 de junio de 1771, fijó como requisitos de los maestros de niños y niñas, que debían estar examinados y presentar la certificación correspondiente, exigiéndose a las maestras, además, un informe de vida y costumbres. En las clases, junto a otras materias, debía enseñarse el catecismo, por el texto señalado por la diócesis, y un compendio de Historia de la nación seleccionado por el corregidor o persona instruida.

de San Carlos, disponiendo que los intereses resultantes se habrían de guardar en un arca de tres llaves<sup>36</sup> y de ellos se pagaría el salario diario del maestro, concretado en 9 reales, incluyendo los festivos.

Por otra parte, consideró que, aun siendo una obra piadosa, no debía entrometerse la autoridad eclesiástica, quedando su dirección en manos laicas; por ello nombró como patronos perpetuos, junto a dos parientes del fundador por línea materna, a los alcaldes, síndicos procuradores y diputados de Zalla y al cura más antiguo<sup>37</sup>.

#### 4.5. El colegio de San Ignacio de Loyola, Las Vizcaínas

Finalmente, fue voluntad de don Manuel que, una vez cumplidas las distintas mandas contenidas en su testamento, el remanente que quedase de sus bienes fuera destinado al Real Colegio de niñas de San Ignacio de Loyola de México, vulgarmente conocido como Las Vizcaínas, para dotar a niñas españolas doncellas, hijas legítimas y pobres, con 150 pesos al año para que pudieran ingresar en el colegio, contribuyendo a la pensión y socorro de sus necesidades.

La selección de las niñas quedaría a cargo de sus albaceas y, por su falta, en los señores de la venerable mesa de Aránzazu; estableciéndose preferencia por “las hijas y descendientes de los de mi lugar” pero, quedando fondos, extensible a las procedentes de “cualquiera nación o provincia, sin más preferencia que las de su misma pobreza”. Por los libros de cuentas del colegio, sabemos que del legado de don Manuel Llantada pudieron beneficiarse 22 niñas al año, que fueron renovándose hasta inicios del siglo XIX<sup>38</sup>.

#### 5. LA PLATA CONSERVADA

De todos los objetos de plata remitidos por don Manuel de Llantada desde México a su parroquia de bautismo a lo largo de la 2ª mitad del siglo XVIII, los hoy conservados son: dos cálices, unas vinajeras con su platillo y un portaviático, los tres primeros de plata sobredorada y estilo rococó, y el último liso, de plata en su color.

El primero de los cálices, inventariado en el Museo de Arte Sacro de Bilbao con el nº 563, está marcado con los punzones de la ciudad de México, del quinto real y del ensayador Diego González de la Cueva<sup>39</sup>. Presenta basamento mixtilíneo abullonado, decorado con una malla grabada de ajedrezado sobre la que se disponen flores, rocallas y racimos de frutos; astil con nudo periforme invertido y cuello bulboso y copa campaniforme, con subcopa semiesférica, decorada con el mismo ornato que el pie, y filete dentado con crestería en la transición a la copa lisa de labio muy abierto (Fig. 3). Desconocemos su autor, aunque este modelo de cáliz tuvo una amplia difusión en los talleres novohispanos entre 1765 y 1785, conservándose otros ejemplos similares en España, como, por ejemplo, en la catedral de Albarracín, y en el extranjero, como un ejemplar de la colección Franz Mayer de México y otro del Metropolitan Museum de Nueva York.

El segundo cáliz es el inventariado con el nº 566 y, como el anterior, también es de plata sobredorada y lleva los mismos punzones de México, del quinto real y del ensayador Diego González de la Cueva. Profusamente decorado con motivos eucarísticos repujados -tales como racimos de uvas y espigas de trigo- entre rocallas, su estructura consta de un alto basamento circular, esbelto astil con nudo periforme invertido y copa, con la mitad inferior bulbosa y la superior lisa con labio muy abierto (Fig. 4). A juego con este cáliz, se conserva un conjunto de vinajeras, con su platillo y campanilla, de plata sobredorada, inventariado con el nº 573, y con los mismos punzones señalados. La bandeja,alzada sobre cuatro pies de fundición formados por un elemento vegetal con espejo liso central, presenta un perfil oval mixtilíneo, estando toda su superficie ornamentada con una profusa decoración cincelada -aprovechando el grosor de la chapa- a base de motivos vegetales, rocallas y “ces” sobre un fondo punteado. Las vinajeras tienen pie redondo y asas en forma de “ces”, con toda su superficie decorada con los mismos motivos de la bandeja. Sobre sus tapaderas semiesféricas achatadas aparecen las letras A[gua] y V[ino]. Finalmente, la campanilla presenta el mango abalaustrado terminado en perindola y los mismos motivos decorativos (Fig. 5).

36 Que pararían en manos del alcalde de Zalla, el síndico procurador y en Juan Antonio Ortiz, padre del albacea, y, en su falta, en uno de los diputados de Zalla. Si en el arca hubiere un excedente de 8.000 reales, se mandase imponerlos a censo para afianzar la fundación.

37 Archivo Foral de Bizkaia. Judicial. Corregimiento. Leg. 160 nº 3 (1786).

38 OLAVARRÍA Y FERRARI, E. de: *El Real colegio de San Ignacio de Loyola, vulgarmente Colegio de las Vizcaínas. Reseña Histórica*. México, 1889. p. 158. También consta así en la liquidación de la testamentaría de don Manuel Llantada. AJMB. Libro de Cuentas de albaceazgo. Tabla II. Vol. 2, 3 y 5.

39 ESTERAS MARTÍN, C.: *op. cit.* p. 77-78.



Fig. 3: Cáliz rococó mexicano de plata sobredorada. 2ª mitad XVIII. (© Ángel Gómez Lozano. Museo de Arte Sacro de Bilbao)



Fig. 4: Cáliz rococó mexicano. Plata sobredorada. Remitido a la parroquia en 1770. (© Ángel Gómez Lozano. Museo de Arte Sacro de Bilbao)



Fig. 5: Juego de vinajeras mexicanas. Plata sobredorada. Remitido a la parroquia en 1770. (© Ángel Gómez Lozano. Museo de Arte Sacro de Bilbao)



Fig. 6: Portaviático mexicano. Plata en su color. Remitido a la parroquia en 1784. (© Ángel Gómez Lozano. Museo de Arte Sacro de Bilbao)

Comenta Aurelio Barrón que el repujado de ambas piezas es similar al de la custodia de Cosgaya y a otro cáliz y juego de vinajeras del monasterio de San Pelayo de Oviedo<sup>40</sup>. Estas dos piezas, que han sido repetidamente datadas en la segunda mitad del siglo XVIII, coinciden cronológica y tipológicamente con el envío remitido por don Manuel Llantada en las bodegas del navío Santiago, La España, en el año 1770.

Finalmente, de la manda *post mortem*, es posible identificar un portaviático liso de plata en su color, con los punzones de México, el quinto real y del ensayador José Antonio Lince González (LNC).

Inventariado con el n<sup>o</sup> 559, presenta un basamento circular, con tapadera a rosca, que sirve de depósito para las hostias consagradas, y sobre éste una cruz cilíndrica lisa, terminados los extremos de los brazos en perindolas, cuyo interior sirve como recipiente para el aceite del sacro crisma de la extremaunción. El larguero horizontal de la cruz lleva soldadas dos argollas donde enganchar una cadena para facilitar su transporte colgado del cuello del sacerdote (Fig. 6).

Los restantes objetos remitidos debieron perderse durante la Guerra de la Independencia, tanto por los robos de los franceses como por las entregas voluntarias de objetos de plata al Estado para costear los gastos de la contienda<sup>41</sup>. En concreto, sabemos que, con autorización episcopal, la parroquia de San Miguel de Zalla entregó 109 marcos, entre lámparas, atriles, ciriales, blandoncillos, candeleros, joyas, etc.; quedándose solamente con los vasos sagrados<sup>42</sup>.

---

40 BARRÓN GARCÍA, A.: *op. cit.* p. 401.

41 Hasta finales del siglo XVIII se conservaban en la parroquia, como consta de distintos pagos a plateros por limpiezas y arreglos: Así en 1781 se pagaron 68 reales a Juan de Castro Sotomayor, artífice platero, “por componer la custodia y soldarla, un cáliz, dos atriles dos vinajeras de plata y la naveta para el incienso” y en 1789 se pagaron 34 reales a Nicolás de la Rosa, maestro platero, “por el trabajo de hacer 8 porquetas para asegurar las lámparas de plata y sus palaos tres, soldar dos vinajeras de plata, poner su remate a la urna, un clavo de plata en la cruz y componer la caja del cáliz y vinajeras y una esquila, todo de dicha iglesia” (AHEV. Cuentas, inventarios y visitas de la parroquia de San Miguel Arcángel de Zalla. Leg. 3404/001. Años:1765-1794. Fol. 181v y 250r/v).

42 MIGUÉLIZ VALCÁRLOS, I.: “Pérdida de los ajuares de plata por parte de las iglesias guipuzcoanas durante las francesadas”, *Ondare*, n<sup>o</sup> 21, 2002, p. 293-302.

## BIBLIOGRAFÍA

BARRIO LOZA, J. A. y VALVERDE PEÑA, J. R.: *Platería antigua en Vizcaya*. Museo de Bellas Artes. Bilbao, 1986.

BARRÓN GARCÍA, A.: “Ornamentos artísticos y donaciones indianas en el norte cantábrico” en SAZATORNIL RUIZ, L. (Ed.): *Arte y mecenazgo indiano. Del Cantábrico al Caribe*. Ed. Trea. Madrid, 2007.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “Platería hispanoamericana en el País Vasco”, *La gran enciclopedia de España y América*. Tomo: Los Vascos y América. Madrid, 1990.

*Diccionario Geográfico – Histórico de España*. Real Academia de la Historia. Vol. II. Año 1802.

ESTERAS MARTÍN, C.: *Exposición de orfebrería Hispanoamericana. Siglos XVI al XIX*. Museo de América. Madrid, 1986.

GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M. y CILLA LÓPEZ, R.: *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la Colección*. Bilbao, 2008.

HENDRICKS, R.: *Guide to the Microfilm Collection of the Archivos Históricos del Arzobispado de Durango*. Rio Grande Historical Collections. New México, 2005.

ITURRIZA Y ZABALA, J. R. y AZCÁRRAGA, M. de: *Historia de Vizcaya: General de todo el Señorío y particular de cada una de las anteiglesias, villas, ciudad, concejos y valles, desde su fundación hasta el año 1885*. Imp. de Cipriano Lucena y Compañía. Bilbao, 1885.

MIGUÉLIZ VALCÁRLOS, I.: “Pérdida de los ajuares de plata por parte de las iglesias guipuzcoanas durante las francesadas”, *Ondare*, nº 21, 2002, p. 293-302.

OLAVARRÍA Y FERRARI, E. de: *El Real colegio de San Ignacio de Loyola, vulgarmente Colegio de las Vizcaínas*. Reseña Histórica. México, 1889.

PEREDA GARCÍA, I.: “La ermita de San Pedro de Zarikete en Zalla, Bizkaia: un enclave de origen medieval en Las Encartaciones”, *Kobie* (serie paleoantropología), nº XXII, 1995, p. 247-264.

ROYO RUIZ, M. A.: *Zalla: estudio histórico-artístico*. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao, 1997.

TORALES PACHECO, M. C.: *Ilustrados en la Nueva España. Los socios de la Real Sociedad Bascongada de los amigos del país*. Universidad Iberoamericana, Real Sociedad Bascongada de los amigos del país, Colegio de San Ignacio de Loyola Vizcaínas. México, 2001.

VELÁZQUEZ, E., LEONARD, E. y otros (Coord.): *El Istmo mexicano: una región inasequible. Estado, poderes locales y dinámicas espaciales (siglos XVI al XXI)*. Publicaciones de la Casa Chata. México, 2018.

# LOS ESCENARIOS TANGERINOS DE MARIANO FORTUNY Y DE FRANCISCO LAMEYER. ITINERARIO VISUAL POR UN PEQUEÑO ORIENTE

THE TANGERINE SCENARIOS OF MARIANO FORTUNY AND FRANCISCO LAMEYER. VISUAL ITINERARY THROUGH A SMALL ORIENT

ELS ESCENARIS TANGERINS DE MARIÀ FORTUNY I DE FRANCISCO LAMEYER. ITINERARI VISUAL PER UN PETIT ORIENT

---

**JORDI À. CARBONELL I PALLARÈS**

Universitat Rovira i Virgili

Facultat de Lletres  
Av. Catalunya, 35  
43002 Tarragona (Tarragona)

[jorgeangel.carbonell@urv.cat](mailto:jorgeangel.carbonell@urv.cat)

<https://orcid.org/0000-0003-0259-3658>

RESUMEN

El artículo es una aproximación a las obras gráficas de Mariano Fortuny que representan Tánger. Se identifica el tema de un número determinado de dibujos y se precisa la fecha de ejecución de algunos de ellos. Dichas creaciones se comparan con las del *Álbum de dibujos de tema africano* de Francisco Lameyer, mostrando las diferencias en los planteamientos de ambos artistas ante el trabajo del natural y el itinerario visual por los espacios tangerinos que llamaron su atención.

ABSTRACT

The article studies the graphic work of Mariano Fortuny that represents Tangier. The subject of a certain number of drawings is identified and the date of execution of some of them is specified. These works are compared with those of Francisco Lameyer's *African Theme Drawings Album*, showing the differences in both artists' approaches to outdoor work and the visual itinerary through Tangerian spaces that caught their attention.

RESUM

L'article és una aproximació a les obres gràfiques de Mariano Fortuny que representen Tànger. S'identifica el tema d'un nombre determinat de dibuixos i la data d'execució d'alguns d'ells. Aquestes creacions es comparen amb les de *l'Àlbum de dibuixos de tema africà* de Francisco Lameyer, mostrant les diferències en els plantejaments de tots dos artistes davant el treball del natural i l'itinerari visual pels espais tangerins que van cridar la seva atenció.

---

PALABRAS CLAVE

Mariano Fortuny; Francisco Lameyer; orientalismo pictórico; Tánger; Marruecos; pintura española del siglo XIX.

---

KEYWORDS

Mariano Fortuny; Francisco Lameyer; pictorial orientalism; Tangier; Morocco; 19th century Spanish painting.

---

PARAULES CLAU

Mariano Fortuny; Francisco Lameyer; orientalisme pictòric; Tànger; Marroc; pintura espanyola del segle XIX.

## 1. INTRODUCCIÓN

El artista español más internacional del siglo XIX, Mariano Fortuny Marsal (1838-1874), fue uno de los grandes representantes del orientalismo pictórico en la segunda mitad de la centuria<sup>1</sup>. Sus composiciones inspiradas en el norte de Marruecos influyeron en la percepción del mundo islámico de muchos artistas coetáneos y contribuyeron a la difusión de la imagen exótica de ese territorio. Sus conocidos cuadros orientalistas, donde la imaginación tenía un papel importante, presentaban una realidad atávica, a veces digna de *Las mil y una noches*, alejada de las imágenes veraces que reflejaban los apuntes y estudios hechos del natural en los que a veces se inspiraban originariamente. Los dibujos y acuarelas fieles a la realidad que el pintor realizó en sus estancias marroquíes debían servir para la elaboración de las obras de estudio, pero a pesar de su función, por sí mismas poseen un valor artístico significativo y son además la expresión visual más inmediata de la experiencia norteafricana del artista. Como es lógico, estas creaciones no han llamado tanto la atención de los historiadores del arte como sus magníficas obras de taller y por ello aún existen muchas lagunas en su conocimiento<sup>2</sup>. Dichas obras necesitan un análisis de base que documente su contenido y examine sus características estilísticas, así como su iconografía. Por esta razón, el objetivo planteado en este artículo es la identificación y estudio de una parte de estos dibujos y acuarelas, concretamente los que reflejan escenarios tangerinos, y que en algunos casos han inspirado obras posteriores significativas. Precisamente,

Fortuny dio en Tánger rienda suelta a la plasmación del anhelado mundo oriental que había descubierto en su primer viaje a Marruecos, durante la Guerra hispano-marroquí. En consecuencia, la aproximación a este corpus gráfico puede ayudar a entender las fuentes de la obra pictórica orientalista, una de las vertientes más fecundas de la producción del pintor. Por otra parte, cabe señalar que la mayoría fueron realizadas en 1862 y prácticamente coincidieron en el tiempo y en la temática con los 28 dibujos realizados en esta ciudad del *Álbum de dibujos de tema africano*<sup>3</sup> del pintor Francisco Lameyer (1825-1877), con quien Fortuny se encontró al final de su estancia<sup>4</sup>. La comparación de las imágenes permitirá ver la diferencia de planteamiento ante el mismo asunto entre ambos artistas, lo que posee un interés indudable.

## 2. LOS VIAJES AL NORTE DE ÁFRICA

La relación de Fortuny con Marruecos abraza buena parte de su trayectoria. Viajó a este país en tres ocasiones, 1860, 1862 y 1871. La primera vez estuvo Tetuán sacado apuntes y haciendo estudios preparatorios de una serie de cuadros sobre la contienda hispano-marroquí (1859-1860) encargados por la Diputación Provincial de Barcelona para decorar el Salón del Consejo del palacio de dicha institución. Fue entonces cuando se le reveló la realidad humana norteafricana que le atrajo en extremo de modo que, además de los dibujos relacionados con el compromiso de documentar los futuros óleos sobre la guerra, ejecutó apuntes que reflejaban la vida y el paisaje de la ciudad y de sus alrededores<sup>5</sup>. No

- 1 La bibliografía sobre Fortuny es muy amplia, cabe destacar la aportación más reciente y significativa que revisa en profundidad la figura y obra del pintor, es: BARÓN, J. (ed.): *Fortuny (1838-1874)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017. También es importante por su rigor y exhaustividad DOÑATE, M., MENDOZA, C., QUÍLEZ, F. M. (ed.): *Fortuny*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2004.
- 2 Aparte de algunos artículos en revistas de X. de Salas o Rosa Vives, los dibujos han sido tratados en los estudios generales de la obra del pintor. Las aproximaciones más específicas se dan en las publicaciones que versan sobre las colecciones de obra gráfica de la Biblioteca Nacional, del Museo de Reus, del Musée Goya de Castres o del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Ver los artículos: DE SALAS, X.: "Los dibujos de Fortuny", *Goya*, n.º 123, 1974, pp. 144-149. VIVES, R.: "Hokusai como modelo. Precisiones sobre dibujos de Fortuny", *Archivo Español de Arte*, tomo LXVI, n.º 261, 1993, pp. 23-34. También los catálogos: PÁEZ, E.: *Exposición Fortuny. Grabados y dibujos de Mariano Fortuny Marsal y Mariano Fortuny Madrazo legados a la Biblioteca Nacional*. Madrid, Hauser y Menet, 1951. CUENCA, M. L. y VIVES, R.: *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo. Grabados y dibujos*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1994. CARBONELL, J. À. (ed.): *Marià Fortuny. Dibujos y Gravats al Museu Salvador Vilaseca de Reus*, Barcelona, Lunberg, 1997. AUGÉ J. L. y BERTHOUMIEU, C.: *Fortuny (1838-1874). Œuvres graphiques dans les collections du Musée Goya de Castres*, Castres, Musée Goya, 2008. QUÍLEZ, F. M.: *Una colección singular: la obra de Mariano Fortuny del Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012.

- 3 *Álbum de dibujos de tema africano* (28 dibujos numerados a lápiz en el ángulo inferior derecho), hacia 1863, lápiz grafito, pincel y aguada de colores sobre papel amarillento, 26,3 x 35,5 cm, Madrid, Biblioteca Nacional, DIB/18/1/9221/1- DIB/18/1/9221/28. Los dibujos del álbum fueron reproducidos como ilustraciones, sin identificar el contenido en: MARTÍNEZ, F. J.: *Francisco Lameyer y Berenguer, pintor militar y viajero: 1824-1877*, (Tesis Doctoral), Departamento de Historia del Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- 4 DAVILLIER, Ch.: *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance*, Paris, Chez August Aubry, Éditeur, 1875, p. 27. YXART, J.: *Fortuny. Noticia biográfica y crítica*, Barcelona, Biblioteca "Arte y Letras", 1882, p. 59. BOIX, F.: *Francisco Lameyer, pintor, dibujante y grabador 1825-1877*, Madrid, V. H. Sanz Calleja, 1919, p. 9.
- 5 Sobre los dibujos del primer viaje véase: CARBONELL, J. À.: *Marià Fortuny i la descoberta d'Àfrica, Els dibuixos de la Guerra Hispano-marroquina*, Barcelona, Columna, 1999. También CARBONELL, J. À.: "De la trinxera a l'atelier. La gestació de la batalla de Tetuan", en CARBONELL, J. À., QUÍLEZ, F. M., SÁNCHEZ, J.: *La batalla de Tetuan de Fortuny*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2013, pp. 37-92.

obstante, el contexto bélico imponía ciertos límites al desarrollo de estos temas. Por ello, fue en la segunda ocasión en que visitó Marruecos, en septiembre de 1862 y con las hostilidades concluidas, cuando pudo ejecutar sin problemas decenas de dibujos y acuarelas que reflejaban el mundo musulmán magrebí.

El segundo viaje también fue costado por la Diputación, ya que tenía como objetivo la elaboración de más estudios para los cuadros encomendados. En esta ocasión, en vez de instalarse en Tetuán el pintor lo hizo en Tánger, donde permaneció más de tres meses, hasta inicios de 1863. El hecho de viajar en un periodo de paz le permitió convivir tranquilamente con la población autóctona. Charles Davillier comentaba que el artista adoptó incluso algunas de sus costumbres, como la de vestir chilaba<sup>6</sup>. En realidad, para un europeo, Tánger tenía un carácter más abierto y acogedor que Tetuán ya que, en 1777, fue declarada la ciudad diplomática del imperio jerifiano, lo que implicó que se establecieran numerosos extranjeros y que los tangerinos se acostumbraran pronto a su presencia<sup>7</sup>. Por ello, cuando Fortuny la conoció ya había sido visitada por artistas tan importantes como Eugène Delacroix (1798-1863), que trabajó en ella cuando formaba parte una misión diplomática en 1832. Creó en sus cuadernos numerosas imágenes de la vida y del paisaje que le sirvieron para elaborar sus conocidas obras orientalistas pintadas en París en los años siguientes. De hecho, fue Delacroix quien estableció el repertorio temático del orientalismo de inspiración marroquí que luego interpretaron en sus lienzos tantos otros pintores<sup>8</sup>. Los artistas viajeros británicos John Frederick Lewis (1805-1876) y David Roberts (1796-1864) visitaron Tánger un año más tarde, cuando realizaban su periplo por Andalucía. Roberts difundió en sus dibujos una imagen de Tánger idealizada, sobredimensionada y embellecida<sup>9</sup>. En 1834 llegó a ella

el primer pintor español, el sevillano José María Escacena y Daza (1800- 1858), seguidor de Roberts, que pintó una serie de retratos y obras de costumbres que no tuvieron mucha trascendencia<sup>10</sup>. Más tarde, en los años cuarenta y cincuenta, la frecuentaron algunos pintores franceses, entre los que destaca el romántico Alfred Dehodencq (1822-1882), que trabajó en sus calles largas temporadas cuando estaba afincado en Cádiz<sup>11</sup>. A partir de los años sesenta, la presencia de pintores aumentó sustancialmente y entre ellos se pueden destacar al mismo Fortuny, a Francisco Lameyer, a Henri Regnault (1843-1871)<sup>12</sup>, a Georges Clairin (1843-1919)<sup>13</sup> o a Jean-Joseph Benjamin-Constant (1845-1902)<sup>14</sup>.

Un hecho que añade interés a la estancia tangerina de 1862 fue el encuentro del artista con el pintor, dibujante y grabador Francisco Lameyer Berenguer, representante de la romántica “veta brava” y quien, junto con Leonardo Alenza y Eugenio Lucas, es considerado un renovador de la escuela pictórica madrileña después de Goya<sup>15</sup>. Lameyer era un incondicional seguidor de la pintura colorista y cargada de dinamismo de Eugène Delacroix que pudo admirar y estudiar en sus viajes a la capital francesa. Cuando fue a Marruecos, hacía un año y medio que se había licenciado de la armada, a la que había pertenecido desde 1843. Su afición viajera, su pasión por Oriente y posiblemente el ejemplo

6 DAVILLIER, Ch.: *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance*, op. cit., p. 27.

7 Sobre el carácter abierto de Tánger ver: ROJAS, R.: *Tánger. La ciudad internacional*, Granada, Almed, 2009.

8 Sobre Delacroix y Marruecos ver: JOUBIN, A. (ed.): *Delacroix. Viaje a Marruecos y Andalucía. Cartas acuarelas y dibujos*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1984. DELPONT, E. (ed.): *Delacroix in Morocco*, Paris, Institut du Monde arabe, 1994. BEAMUMONT-MAILLET, L., JOBERT, B., JOIN-LAMBERT, S. (eds.): *Eugène Delacroix, Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Gallimard, 1999. ARAMA, M.: *Eugène Delacroix, un voyage initiatique: Maroc, Andalousie, Algérie*, Paris, Non-Lieu, 2007. DE FONT D. (ed.): *Objets dans la peinture, souvenir du Maroc*, Paris, Le Passage / Editions du musée du Louvre, 2015.

9 Ver los grabados de los dibujos de Roberts : *Citadel of Tangiers, Vestibule of the treasury y Gate of Mar-shan*, grabados por E. Challis y publicados en ROSCOE, T.: *The tourist in Spain and Morocco*, London, Robert Jennings & Co., 1838, pp. 177, 181, 189. Sobre David Roberts se puede consultar: BALLANTINE, J.: *The life of David Roberts R. A.*, 1866, Edimburgo, A & C Black, 1866. SIM, K.: *David Roberts, R. A., 1796-1864*, London, Quartet, 1984. GUITERNAM, H. y LLEWELLYN, B.: *David Roberts*, London, Phaidon / Barbican, 1987.

10 ARIAS, E.: “Escacena y Daza, pionero del orientalismo romántico español”, *Archivo español de arte*, tomo LXXII, n.º 287, 1999, pp. 279-287. Sobre la pintura española en Tánger se puede consultar RAN-DA, J.: “Tánger en la pintura española”, *Aljamía*, n.º 29, 2018, pp. 12-31. DE LUCA, S. (ed.): *La aventura pictórica tangerina*, Tánger, Sures, 2021.

11 SÉAILLES, G.: *Alfred Dehodencq, historie d'un coloriste*, Paris, Paul Ollendorff Éditeur, 1885.

12 Véase: DUPARC, A.: *Correspondance de Henri Regnault*, Paris, Charpentier et Cie. Libraires-Éditeurs, 1872. ANGELLIER, A.: *Étude sur Henri Regnault*, Paris, Boulanger, Libraire-Éditeur, 1879. BREY, M.: *Viaje a España del pintor Henri Regnault (1868-1870). España en la vida y en la obra de un artista francés*, Valencia, Castalia, 1949. GOTLIEV, M.: *The Deaths of Henri Regnault*, Chicago, University of Chicago, 2016.

13 BEAUMIER, A.: *Les souvenir d'un peintre*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, Éditeur, 1906.

14 Sobre la estancia del pintor en Tánger se puede consultar: BENJAMIN-CONSTANT, J. J.: “Tangier and Morocco. Leaves from a Painter's Note-book”, *Harper's new Monthly Magazine*, vol. 78, n.º 467, New York, IV-1889, p. 752- 771. CARBONELL, J. À.: “Tanger dans l'œuvre de Benjamin-Constant”, en BONDIL, N. (ed.): *Benjamin-Constant. Merveilles et mirages de l'orientalisme*, Montreal, Musée des Beaux-Arts de Montreal, 2014, pp. 133-150.

Sobre Lameyer véase: BOIX, F.: *Francisco Lameyer, pintor, dibujante y grabador 1825-1877*, op. cit. CA-PELASTEGUI, P.: “El tema marroquí: Lameyer y Lucas”, *Archivo Español de Arte*, tomo LXV, n.º 257, 1992, pp. 111-118. PALACIOS, M. D.: “Apuntes sobre Francisco Lameyer”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. 111, 1991, pp. 145-150. MARTÍNEZ, F. J.: *Francisco Lameyer y Berenguer, pintor militar y viajero: 1824-1877*, op. cit.

de Delacroix<sup>16</sup> le llevaron a visitar Tánger a inicios de 1863, donde coincidió con Fortuny, que estaba ya a punto de volver a la Península<sup>17</sup>. Como él, durante su permanencia en la ciudad realizó numerosos bosquejos del natural que le servirían para inspirar sus posteriores óleos de tema marroquí<sup>18</sup>.

Después de su vuelta de Tánger a inicios de 1863 y a lo largo de los años sesenta, Fortuny pintó la mayor parte de sus cuadros orientalistas, pero no volvió a pisar el continente africano hasta octubre de 1871. Cuando estaba instalado en Granada con la familia y un círculo de amigos, realizó una escapada de casi tres semanas a Tánger y Tetuán, acompañado de Josep Tapiró (1836-1913) y Bernardo Ferrándiz (1835-1885). A pesar de que hizo algunos apuntes y alguna tablilla al óleo, el viaje tenía carácter lúdico. En Tánger fueron homenajeados por el cónsul de España y por el pintor Georges Clairin, que desde hacía más de un año vivía en la ciudad, ejerció de cicerone y les ofreció una fastuosa fiesta “oriental” en su casa de la calle de las Sinagogas. También fueron a Tetuán, donde visitaron los escenarios de la última guerra y fueron recibidos por el representante consular<sup>19</sup>. En este viaje, Josep Tapiró quedó fascinado con esa realidad y en 1877 se estableció en Tánger hasta su muerte en 1913<sup>20</sup>.

### 3. LOS DIBUJOS Y ACUARELAS MARROQUÍES

En sus estancias marroquíes Fortuny realizó más de 400 dibujos, al menos dos decenas de acuarelas y unos pocos óleos de pequeño formato<sup>21</sup>. De todas estas obras, las realizadas en Tánger podrían llegar a ser la mitad<sup>22</sup>. La mayoría fueron ejecutadas en 1862, ya que el viaje de 1871 fue menos fructífero por su brevedad. Actualmente se hallan repartidas entre varias instituciones museísticas y alguna colección privada. Todas ellas provienen del fondo del taller heredado por los descendientes del pintor y en su gran mayoría llevan el sello testamentario estampado en un ángulo. Después de la muerte del hijo del artista, el diseñador, escenógrafo y pintor Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), su viuda Henriette Negrin se encargó de distribuir su legado, consistente en parte de este material gráfico, entre distintos museos e instituciones a inicios de los años cincuenta del siglo pasado. En la actualidad se halla repartido entre la Biblioteca Nacional de España, el Museo Nacional del Prado, el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museu d'Art i Història de Reus, el Museo de Bellas Artes de Córdoba, La Biblioteca Nazionale Marciana, Musée d'Orsay, Musée Goya de Castres y el British Museum<sup>23</sup>. Más tarde, en 1965, la colección del actual Museo Nacional d'Art de Catalunya se incrementó notablemente con el ingreso de más de un millar de dibujos, entre los que figuran decenas de apuntes tangerinos, adquiridos a Mariano de Madrazo, que los había heredado de Henriette Negrin tras su muerte ese año<sup>24</sup>. Actualmente, un buen número de estas obras están inventariadas con un título genérico que no hace referencia al lugar concreto o a la acción específica que se representa. La mayoría llevan una datación abierta o con un periodo amplio que abraza las dos estancias marroquíes del pintor, la de 1860 y la de 1862. Una mayor concreción, obtenida mediante el trabajo de campo y el estudio de las fuentes visuales de la segunda mitad del siglo XIX, nos ha permitido identificar los rincones de la metrópoli norteafricana donde el artista trabajó elaborando apuntes. Asimismo, muestra los aspectos de la vida tangerina que más le interesaron o que podían serle útiles para las posteriores obras de taller. Por otra parte, la definición correcta del tema implica algunas veces una datación de la obra más precisa.

16 MARTÍNEZ, F. J.: *Francisco Lameyer y Berenguer, pintor militar y viajero: 1824-1877*, op. cit., p. 201.

17 Una de las pruebas de su encuentro es la acuarela que representaba el cuarto donde se alojaba el pintor de Reus. Catálogo *Exposición Fortuny*, Madrid, Museo de Arte Moderno, 1935, n.º 60 “El cuarto de Fortuny en Tánger” de Francisco Lameyer.

18 Tal como comentaba Félix Boix: “de esta época datan numerosas acuarelas, dibujos, bocetos y álbumes enteros de apuntes, que presentan escenas de la vida moruna, y las impresiones del natural, recogidas en este período, fueron traducidas y ampliadas en algunos cuadros importantes”. BOIX, F.: *Francisco Lameyer, pintor, dibujante y grabador 1825-1877*, op. cit., p. 9.

19 PEÑA, B. (ed.): *Fortuny y Ferrandiz. El genio y la amistad*, Málaga, Caja de Ahorros provincial de Málaga / CSIC, 1968, pp. 35-38. También ARAMA, M.: *Itinéraires marocains. Regards de peintres*, Paris, Du Jaguar Eds., 1991, p. 41.

20 Sobre la trayectoria de Tapiró vease la monografía: CARBONELL, J. À.: *Josép Tapiró pintor de Tánger*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2014.

21 Ver el catálogo de la obra del pintor en GONZÁLEZ, C. y MARTÍ, M.: *Mariano Fortuny Marsal*, Barcelona, Ràfols / Edicions Catalanes, 1989, vol. II, pp. 140-157.

22 En el viaje de 1860 el pintor realizó unos doscientos dibujos. CARBONELL, J. À.: *Marià Fortuny i la descoberta d'Àfrica, Els dibuixos de la Guerra Hispano-marroquina*, op. cit., p. 17.

23 NICOLÁS, M. M.: “El legado Fortuny-Negrin”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 41, 2010, pp. 269-286.

24 QUÍLEZ, F. M.: *Una colección singular: la obra de Mariano Fortuny del Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC*, op. cit., p. 29.

En este corpus gráfico marroquí, que incluye los dibujos tangerinos, predominan los ejecutados con lápiz grafito. Los realizados con lápiz conté también son numerosos y se pueden contar unos pocos a tinta. Algunos presentan toques de clarión y de aguada. En su mayoría son de pequeño formato, el adecuado para las notas al aire libre. Abundan los apuntes esquemáticos y los estudios parciales de personas, animales y arquitecturas. Además, muchos de ellos llevan anotaciones escritas sobre los colores de lo representado. Los elaborados con detalle son más escasos y alguno se quedó sin finalizar, como por ejemplo el que muestra la entrada de la torre del jardín del palacio del gobernador del Museu Nacional d'Art de Catalunya<sup>25</sup>, o el que capta las tiendas del Zoco Grande perteneciente al British Museum<sup>26</sup>. Igualmente se pueden contar varias acuarelas, la mayoría de medida reducida, y alguna tablilla al óleo. En lo referente a los temas, se puede afirmar que en todas las estancias marroquíes son semejantes, al margen de los castrenses, que predominan en la de 1860. En los tres viajes, Fortuny dibujó y pintó en acuarela aspectos arquitectónicos, vistas urbanas, de las calles, de las plazas, de los edificios más llamativos, de las alcazabas y las murallas, de los paisajes de los alrededores, captó las actividades cotidianas, los animales y los tipos humanos más característicos, estudió sus atuendos y los caracteres étnicos. En este sentido, se puede señalar que en el viaje de 1860 prestó mucha más atención a los sefardíes que en el de 1862, en el que apenas aparecen en sus papeles.

Desde el punto de vista formal, muchos de los dibujos realizados en Tánger en 1862 tienen un estilo algo más abocetado y espontáneo que los ejecutados en 1860 en Tetuán, aunque en ocasiones cuesta distinguirlos. Asimismo, se puede señalar que algunos de los realizados en 1860 durante la Guerra Hispano-marroquí se caracterizan por tener unos perfiles redondeados propios de su etapa de formación nazarenista junto a Claudi Lorenzale en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Barcelona. En realidad, en los que resulta más sencillo definir el contenido y precisar la fecha de ejecución es en los que se presentan lugares identificables, en este caso como tangerinos, y que de hecho son en los que se centra el artículo. En cambio, los estudios de figura son los que presentan más inconvenientes a la hora de concretar su datación y ubicación, ya que solo se pueden distinguir por aspectos

estilísticos que a veces son difíciles de valorar. En cuanto a las acuarelas, se puede afirmar más o menos lo mismo, las de 1862 son en general más abocetadas y de ejecución más ágil y expresiva que las de 1860. Además, sus colores son más claros y contrastados.

En lo referente a las obras tangerinas de Lameyer, se pueden identificar como tales los 28 dibujos que componen el álbum que adquirió la Biblioteca Nacional a la Librería Antiquaria Farré de Barcelona en junio de 2006. Todos ellos han sido ejecutados con lápiz grafito y dos presentan toques de aguada. En su temática muestran unas afinidades con los apuntes de Fortuny que no resultan extrañas, ya que la mayoría de los artistas que visitaron la ciudad plasmaron casi siempre los mismos rincones pintorescos, sus pocos edificios monumentales y parecidas escenas costumbristas que representaban el tipismo que andaban buscando. Son dibujos con un encuadre equilibrado, donde los matices lumínicos adquieren una gran importancia. Las formas son precisas y combina fragmentos muy elaborados con otros más esquemáticos. Da importancia en sus escenas a los elementos arquitectónicos, describiéndolos con precisión, mientras que las figuras en ocasiones solo quedan esbozadas. A diferencia de Fortuny, plasma a veces pequeños rincones pintorescos y se fija en las puertas, arcos o fragmentos de muralla que reproduce con detalle. Los asnos y los camellos ocupan también unas cuantas páginas del álbum. Se puede afirmar que los dibujos de Lameyer describen la realidad con bastante fidelidad. En general, han sido ejecutados con mayor meticulosidad y con una expresividad más contenida que los de Fortuny, los cuales poseen un trazo rápido, impulsivo y son en general más sintéticos y menos acabados. De hecho, los dibujos de Lameyer manifiestan mayores semejanzas estilísticas con algunos apuntes tetuanés de Fortuny ejecutados en 1860 que con los tangerinos de 1862.

#### 4. EL ITINERARIO TANGERINO

Los lugares de Tánger más representados en los papeles de Fortuny y en los dibujos de Lameyer son, en primer lugar, el Zoco grande o de extramuros llamado en árabe Soc el barra. De este espacio urbano se plasmaron las actividades comerciales, lúdicas, religiosas, los camellos y las vistas generales de la ciudad. En segundo lugar, la alcazaba que corona la urbe de la que se dibujaron los accesos, la tesorería situada en el patio de armas y alguna parte del palacio del gobernador. El tercero es la calle principal llamada de Shiaguin o de platería que desemboca en el céntrico Zoco chico o Soc el dajil de donde se representa la arquitectura y los comercios.

25 *Fachada de un edificio de estilo musulmán (La Alhambra [?])*, hacia 1870-1872, lápiz grafito sobre papel, 32,6 x 22,4 cm., Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105133-D. La identificación errónea ha comportado una fecha equivocada. El dibujo fue realizado seguramente en 1862.

26 *Escena del campamento; dos tiendas en primer plano, un pequeño edificio delante de una pared*, lápiz grafito sobre papel, 17,3 x 30,8 cm., British Museum, n.º 1950,0520.14.

#### 4.1. El Soc el barra o Zoco grande

Se puede afirmar que el escenario tangerino que más aparece en los papeles de Fortuny es el Soc el barra o el Zoco grande de extramuros que estaba situado en una gran explanada junto a las murallas, al sur de la ciudad. En él se celebraba un mercado semanal donde se vendían todo tipo de productos, incluso esclavos, y era uno de los lugares preferidos de los turistas europeos y norteamericanos. Pierre Loti lo describía con estos términos: “Esta amplia explanada, terrera, pedregosa, constantemente henchida de una compacta capa de camellos arrodillados. (...) Todo cuanto llega del interior, de la parte de allá del desierto, y todo cuanto allá va a encaminarse, se mezcla, se amontona en esta plaza”<sup>27</sup>. En dicho lugar Fortuny realizó panorámicas del mercado, vistas parciales desde distintos ángulos, imágenes de las tiendas y jaimas de los comerciantes, de las monturas, especialmente los camellos y finalmente de las actividades que se desarrollaban: el comercio, espectáculos lúdicos, actividades religiosas y festivas.

Sin duda, la vista general del zoco más significativa es la conocida acuarela del Musée d’Orsay que lleva el título de *Paisaje del norte de África: en primer plano una plaza con los nativos* (Fig. 1), que ha sido encuadrada desde el sur de la explanada, mirando al norte<sup>28</sup>. En primer término, aparecen los vendedores, las tiendas de campaña y los animales, detrás la medina amurallada y en la parte izquierda la alcazaba, tras los árboles del cementerio musulmán y de los jardines del que sería más tarde el consulado alemán y finalmente la Mendubia. Dicho punto de vista era el más adecuado para presentar una vista general de la urbe y por ello fue utilizado por numerosos pintores y fotógrafos a lo largo del siglo<sup>29</sup>. En cambio, en el cuaderno de Lameyer no existe ninguna panorámica del mercado. Su primer dibujo muestra un fragmento del zoco, que corresponde a la parte central de la acuarela de Fortuny del Musée d’Orsay. El dibujo de Lameyer, más detallista, distribuye las figuras en varios grupos y a la izquierda, frente a la muralla, plasma una fila de tiendas de campaña.

En el tercer dibujo del cuaderno, muestra un detalle del zoco que corresponde a la parte izquierda de la acuarela de Fortuny y describe de forma abocetada un numeroso grupo de personas y animales ocupando el centro de la composición delante del morabito sin cúpula de Sidi Mojfi<sup>30</sup>. En primer término, protagonizando la escena, aparecen dos camellos en reposo. Ambos artistas representaron grupos de vendedores y compradores en el mercado, Fortuny lo hizo en los dos apuntes de la Biblioteca Nacional titulados *Árabes descansando*<sup>31</sup> y Lameyer en el dibujo número 12 del cuaderno que presenta varias personas sentadas con un judío de pie a su lado.

Fortuny también ejecutó a lápiz y pintó a la acuarela las jaimas y las tiendas habituales en el zoco. Uno de los dibujos más elaborados es el titulado *Escena de campamento*, que representa con bastante detalle las tiendas delante de la muralla y que se encuentra en el British Museum<sup>32</sup>. Es similar al que figura como *Campamento marroquí* (Fig. 2) en el Museu Nacional d’Art de Catalunya y que tiene un carácter más esquemático. En él plasma un conjunto de camellos reposando junto a las tiendas y a la derecha, un grupo de figuras que representan a los vendedores y a los clientes<sup>33</sup>. Otros apuntes del mismo tema con similitudes entre ellos y que merecen ser mencionados son los titulados *Tienda de campaña* y *Grupo de árabes acampados* de la Biblioteca Nacional<sup>34</sup>, y la acuarela *Tres tiendas árabes* del Musée Goya de Castres<sup>35</sup>.

La puerta meridional de la muralla llamada de Fez o Bab Fez, que da acceso al Zoco grande desde la calle de Shiaguin, la arteria principal de la medina, fue dibujada con un corcel de raza árabe de perfil ante ella<sup>36</sup>. Esta imagen se tradujo más tarde al aguafuerte con el título *Caballo marroquí* (1873). La misma puerta aparece como escenario del óleo *El afilador de sables*, pintado en Granada en 1872<sup>37</sup>, que muestra dos hombres armados observando

27 LOTI, P.: *Viaje a Marruecos*, Barcelona, Abraxas, 1999, p. 25.

28 Acuarela sobre papel, 16 x 37,5 cm, Musée d’Orsay, conservado en el Musée du Louvre, inv. RF 29785-recto.

29 Ver por ejemplo: GAROFANO, R.: *Andaluces y marroquíes en la colección fotográfica Levy (1888-1889)*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2002, p. 220. La obra de Eugène Delahogue *Place du marché à Tanger* es reproducida en: THORNTON, L.: *La femme dans la peinture Orientaliste*, Paris, ACR, 1993, p. 142. La obra de Louis Comfort Tiffany *Marquet day outside the walls of Tangiers, Morocco, (1873)* se encuentra en el National Museum of American Art, Washington, D.C., Smithsonian Institution. Reproducida en: ACKERMAN, G. M.: *Les orientalistes de L’École Américaine*, Paris, ACR, 1994, p. 215.

30 MAS, J.: *La transformación de la ciudad de Tánger durante el Periodo Diplomático. Arquitectura y urbanismo*, (Tesis Doctoral), Departament d’Història i Història de l’Art, Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, 2019, p. 305.

31 1862?, lápiz grafito sobre papel, 13,4 x 20,3 cm, Biblioteca Nacional, DIB/18/1/5615. 1862?, lápiz grafito sobre papel, 13,5 x 20,3 cm, Biblioteca Nacional, DIB/18/1/5622.

32 *Escena del campamento; dos tiendas en primer plano, un pequeño edificio delante de una pared*, lápiz grafito sobre papel, 17,3 x 30,8 cm, British Museum, n.º 1950,0520.14.

33 Hacia 1860-1862, lápiz grafito sobre papel, 7,6 x 28 cm, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 046076-D.

34 1862?, lápiz grafito sobre papel, 9,7 x 31,2 cm, Biblioteca Nacional, DIB/18/1/5614.

35 Hacia 1862, acuarela sobre papel, 12,7 x 18,6 cm, Musée Goya, inv. 50-6-62.

36 *Caballo de Marruecos*, hacia 1871, lápiz grafito sobre papel, 10,9 x 16,2 cm, Biblioteca Nacional, DIB/18/1/5562.



Fig. 1: Paisaje del norte de África: en primer plano una plaza con los nativos, Mariano Fortuny, hacia 1862, Musée d'Orsay (Photo © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Michel Urtado)



Fig. 2: Campamento marroquí, Mariano Fortuny, hacia 1860-1862, Museu Nacional d'Art de Catalunya. (Foto © Museu Nacional d'Art de Catalunya)

■ JORDI À. CARBONELL I PALLARÈS

sentados el trabajo del artesano al lado de la entrada de la ciudad. Ambas obras fueron ejecutadas a inicios de los años setenta, por lo que es de suponer que los dibujos de Bab Fez fueron realizados en el viaje de 1871. Resulta curioso que el arco de medio punto de dicha puerta, que aparece tal y como es en los dibujos<sup>38</sup>, se convierte en uno de herradura en el óleo, posiblemente para reforzar el aspecto oriental de la escena.

En el Zoco grande Fortuny se fijó en los camellos que se concentraban allí los días de mercado. Es sorprendente el gran número de dibujos que el pintor realizó de estos animales. Los plasmó desde distintos ángulos e hizo numerosos estudios parciales<sup>39</sup> y de movimiento, y los representó también en grupo<sup>40</sup> e individualmente<sup>41</sup>, y en algún caso con el jinete (Fig. 3)<sup>42</sup>. La mayor parte son estudios muy simples realizados con lápiz grafito<sup>43</sup>. Francisco Lameyer dedicó también en su cuaderno algunos dibujos a los camellos (dibujos n.º 28, 26, 22), pero en la misma proporción que a los asnos y los caballos. Los reprodujo en distintas posiciones y, a diferencia de Fortuny, situó a los animales en diferentes contextos, dentro de la cuadra, en la calle, dando vueltas a la noria, etc. (dibujos n.º 27, 26, 24, 23, 22).

37 Óleo sobre lienzo, 97 x 89 cm, colección particular.

38 *Estudio para el cuadro "El afilador de sables"*, lápiz grafito sobre papel, 16,3 x 11,4 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 104807-D.

39 *Camellos y cabeza de toro*, lápiz grafito sobre papel, 7,8 x 14 cm, Museu d'Art i Història de Reus, inv. 99. *Camello y marroquíes*, hacia 1860-1862, lápiz grafito sobre papel, 17,3 x 14,1 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 45993-D. *Cabeza de camello y boceto de marroquíes*, h.1860-1862, lápiz grafito sobre papel, 7,6 x 13,7 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 46062-D. *Boceto de marroquíes y cabeza de camello*, hacia 1860-1862, lápiz grafito sobre papel, 13,5 x 20,1 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 46067-D. *Cabezas de camello*, hacia 1860-1862, lápiz grafito sobre papel, 13,5 x 20,3 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 46069-D. *Camello*, 1862?, lápiz grafito sobre papel, 13,5 x 20,2 cm, Biblioteca Nacional, DIB/18/1/5648. *Camello*, 1862?, lápiz grafito sobre papel, 75 x 136 cm, Biblioteca Nacional, DIB/18/1/5610 PID.

40 *Camellos*, hacia 1860-1862, lápiz grafito, 6,6 x 9,5 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105437-D. *Estudio de camellos y figuras* (anverso)/ *Camellos* (reverso), hacia 1860-62, lápiz grafito sobre papel, 14,2 x 21,5 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 46064-D. *Camellos* (anverso)/ *Cabezas de hombre con turbante* (reverso), hacia 1860-1862, lápiz grafito sobre papel, 13,5 x 20,2 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105452-D. *Camellos*, 1862?, lápiz grafito sobre papel, 13,4 x 20 cm, Biblioteca Nacional, DIB/18/1/5613.

41 *Camello y marroquíes*, hacia 1860-1862, lápiz grafito sobre papel, 17,3 x 14,1 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 45993-D. *Camello*, hacia 1860-1862, lápiz grafito sobre papel, 8 x 9,3 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105462-D.

42 *Camellero marroquí y otras figuras*, hacia 1860-1862, lápiz conté y mina blanca sobre papel, 24,5 x 27,2 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105280-D.

43 *Cabeza de camello (estudio para el camellero)*, hacia 1862-1865, acuarela sobre papel 13,4 x 20 cm, Musée Goya, inv. 50-6-51.



Fig. 3: *Camellero marroquí*, Mariano Fortuny, hacia 1860-1862, Museu Nacional d'Art de Catalunya. (Foto © Museu Nacional d'Art de Catalunya)

Sin duda, el ejemplo más significativo de este tema en la obra de Fortuny es la acuarela del Metropolitan Museum of Art de Nueva York<sup>44</sup> titulada *Camellos en reposo*, también conocida como *El camellero*, que representa a un grupo de estos animales con su responsable descansando en el patio del Zoco del grano, situado a extramuros cerca del Zoco grande. Esta acuarela, a pesar de estar realizada en Roma -puesto que está fechada en 1865- plasma una escena tangerina realista. Elaboró para su realización estudios previos a lápiz de los camellos del primer término<sup>45</sup> y de los arcos del patio del zoco en un dibujo titulado *Construcción de estilo musulmán*<sup>46</sup>. En el cuaderno de apuntes de Francisco Lameyer existe un dibujo (dibujo n.º 18) (Fig. 4) que representa el mismo lugar con una serie de personajes. Su visión es más amplia que la de Fortuny representando dos de los lados del patio. En la parte izquierda, ante los arcos, sitúa a un grupo de figuras, vendedores sentados y clientes. El pintor se ha recreado en la elaboración detallada del lugar, mientras que ha esquematizado las figuras, al contrario de Fortuny, que se ha centrado en los camellos y su encargado, dejando los arcos del patio como simple telón de fondo.

En la explanada del Zoco Grande se realizaban diversas actividades, además de las propias de un mercado. El periodista Alberto España comentaba: “Era aún el Zoco Grande como el último refugio, dentro del casco urbano, donde se congrega el pueblo para dar libre expansión a sus costumbres fuera del impío contacto”<sup>47</sup>. Algunas de ellas interesaron a Fortuny y fueron reflejadas en sus dibujos. Por ejemplo, refirió las acciones de las cofradías religiosas en la fiesta del Mulud en un apunte sencillo que se encuentra en el Museu Nacional d’Art de Catalunya y que presenta a los derviches, los músicos, los estandartes y la multitud asistente (Fig. 5)<sup>48</sup>. En otro pequeño croquis del mismo museo presenta una procesión con los músicos y una bandera frente a una gran entrada que podría ser perfectamente



Fig. 4: *El Zoco del grano*, Francisco Lameyer, hacia 1863, Biblioteca Nacional de España. (Foto © Biblioteca Nacional)

la de la Gran mezquita de Tánger<sup>49</sup>. En 1866 pintó el óleo *Fantasia árabe*, en el que se vislumbran en segundo término las enseñas de las corporaciones religiosas que aparecen en los dibujos<sup>50</sup>. Cabe señalar que las ceremonias de algunas cofradías musulmanas o *tariqas* llamaron la atención de los pintores orientalistas debido a que representaban el ámbito

44 Acuarela y lápiz grafito sobre papel, 21 x 37,5 cm, Catherine Lorillard Wolfe Collection, Metropolitan Museum of Art, n.º 87.15.76. Sobre esta obra vease GUTIERREZ, A.: “Camellos en reposo”, en BARÓN, J. (ed.): *Fortuny (1838-1874)*, op. cit., pp. 137, 138.

45 Se encuentran en el Museu Nacional d’Art de Catalunya y se titulan *Estudios de la acuarela “el camellero”*, hacia 1860-1862, lápiz conté y mina blanca sobre papel, 22,2 x 27,7 cm, 46065-D. Lápiz grafito sobre papel, 14,1 x 21,5 cm, 104874-D. Lápiz grafito sobre papel, 7,5 x 13,8 cm, 105174-D0A. Lápiz grafito sobre papel, 13,5 x 20, 5 cm, 105845 005-D.

46 Lápiz grafito sobre papel, hacia 1860-1862, 8 x 13,5 cm, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 46080-D.

47 ESPAÑA, A.: *La pequeña historia de Tánger. Recuerdos, impresiones y anécdotas de una gran ciudad*, Tánger, Distribuciones Ibéricas, 1954, p. 65.

48 *Celebración del Mulud o Pascua del profeta en el Gran zoco de Tánger (anverso)/ Estudio para el cuadro “Herrador marroquí” (reverso)*, hacia 1860-1862, lápiz grafito sobre papel, 16,5 x 22 cm, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 105473-D.

49 Estudio para el cuadro *Fantasia árabe* [?], hacia 1866, lápiz grafito sobre papel, 11,4 x 16,1 cm, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 105767-D. Las características formales del dibujo indican que es un apunte del natural ejecutado en 1862.

50 De *Fantasia árabe* se conocen dos versiones, la primera pintada en 1866 (óleo sobre lienzo, 50,8 x 62,2 cm) perteneciente a una colección privada y la segunda que fue pintada en 1867 (óleo sobre lienzo, 52 x 67 cm) se encuentra en el Walters Arts Museum, Baltimore, n.º 37.191. Ver ALCOLEA, S.: “Fantasia Árabe”, en BARÓN, J. (ed.): *Fortuny (1838-1874)*, op. cit., pp. 157-159.



Fig. 5: Celebración del Mulud o Pascua del profeta en el Gran zoco de Tánger, Mariano Fortuny, hacia 1860-1862, Museu Nacional d'Art de Catalunya. (Foto © Museu Nacional d'Art de Catalunya)

más atávico e irracional de las tradiciones religiosas del mundo “oriental”. Delacroix había pintado en 1837 *Fanáticos de Tánger* (Minneapolis Institute of Art), que plasmaba a los derviches en plena danza convulsiva y en 1885 su amigo Tapiró dio a conocer en Londres una de las mejores representaciones de este tipo de acciones, su acuarela *Fiesta de los issawa* (colección privada), que presenta a los seguidores Sidi Mohamed Ben Aïssa en estado de paroxismo en la parte alta de la calle de Shiaguin<sup>51</sup>.

51 CARBONELL, J. À.: “Sufismo y devoción popular en la pintura tangerina de Josep Tapiró Baró (Reus 1836-Tánger 1913)”, *Ars Bilduma*, n.º 11, 2021, pp. 203, 204.

Entre las actividades lúdicas más llamativas que se producían en ese espacio urbano destacaba la actuación de los encantadores de serpientes, que Fortuny documentó en un dibujo a lápiz de la Biblioteca Nacional donde el protagonista danza sosteniendo el reptil con la mano, al son del ritmo de los bendires que tañen los cuatro músicos sentados a la izquierda<sup>52</sup>. Cabe señalar que en 1870 pintaría el óleo titulado *El encantador de serpientes* (Museo del Hermitage), una composición imaginaria que no tiene ningún parecido al dibujo. Una escena habitual era la actuación de los narradores de historias que el pintor de Reus documentó en otro dibujo de la Biblioteca Nacional<sup>53</sup>. Presenta la actuación de un cuentacuentos ante su público delante de la puerta de Fez y de las murallas. Este tema no tuvo traducción al óleo a pesar de ser una escena de costumbres característica de las calles tangerinas. En cambio, fue uno de los asuntos predilectos de A. Dehodenq, que lo interpretó en tres ocasiones situándolo siempre en el Zoco chico o Soc el dajil<sup>54</sup>.

Además de las actividades acostumbradas en el zoco, se celebraban eventos de carácter festivo como la llamada fantasía de la pólvora, reflejada por Fortuny en un dibujo inventariado como *Croquis de marroquíes* en el que se presenta el evento pirotécnico festivo que más tarde se convirtió en el tema central del cuadro *Fantasia Árabe* y que Walter Fol describía como “un grupo de cabileños baila frenéticamente al son de sus propios disparos”<sup>55</sup>. En el primer término del dibujo aparece un grupo de espectadores de espaldas, contemplando el espectáculo del que solo se ve la parte superior de las espingardas y una de ellas, lanzada al aire con fines malabares, vuela sobre las cabezas. Al fondo, como en muchos apuntes del Zoco grande, se distingue la muralla y la puerta meridional de la ciudad<sup>56</sup>.

Posiblemente, el entretenimiento más importante y popular que se celebraba en el Zoco grande era la carrera de la pólvora o *tabaurida*, que interesó a los pintores románticos desde que la plasmara E. Delacroix en 1832 y la convirtiera en uno de los temas arquetípicos de

52 Entre 1861-1872?, tinta a pluma, lápiz negro y toques de clarión sobre papel, 29,4 x 51 cm, Biblioteca Nacional, DIB/18/1/5652.

53 1862?, lápiz grafito sobre papel, 13,5 x 20,4 cm, Biblioteca Nacional, DIB/18/1/5625.

54 La primera en 1858, la segunda en la segunda mitad de los años 60 y la última fue expuesta en el Salón de Paris de 1879, SÉAILLES, G.: *Alfred Dehodenq, historie d'un coloriste, op. cit.*, p. 155.

55 FOL, W.: “Fortuny”, *Gazette des Beaux Arts*, III-1875, p. 275.

56 *Estudio para la acuarela “El vendedor de tapices” (anverso) / Croquis de marroquíes (reverso)*, hacia 1870, lápiz grafito sobre papel, 16,5 x 11,5 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105463-D. La datación que figura en el inventario posiblemente es errónea ya que se trata más bien de un apunte del natural realizado seguramente en 1862.

la pintura del género orientalista. En realidad, este espectáculo festivo era en origen un entrenamiento militar. Alí Bey, en sus *Viajes por Marruecos*, explicaba en qué consistía: “Tres, cuatro jinetes parten juntos dando grandes gritos y, al aproximarse al término de la carrera, disparan el fusil en desorden”<sup>57</sup>. El pintor francés la pudo contemplar en Mequinez y la reflejó en sus cuadernos, que luego utilizó para pintar sus conocidas versiones al óleo. Como la mayor parte de los pintores que la interpretaron posteriormente, el tema reflejaba la velocidad, la energía de los caballos y el entusiasmo de los jinetes en su galope desenfrenado. Fortuny la pintó en un óleo que obsequió a José Palau, hijo del Secretario de la Diputación Provincial de Barcelona, a su vuelta de Tánger en 1863<sup>58</sup>. En el cuadro presentaba a un grupo de jinetes cabalgando velozmente con las espingardas en alto, ante un paisaje en el que se distinguen unas murallas y la parte superior de un morabito de color blanco. Existe un croquis muy esquemático en el Museu Nacional d'Art de Catalunya que atendiendo a sus semejanzas se puede considerar un boceto del óleo<sup>59</sup>. Más adelante, en 1871 tuvo ocasión de contemplar otra vez la carrera de la pólvora, tal y como explicaba su compañero de viaje Bernardo Ferrándiz<sup>60</sup>. A raíz de ello pintaría una nueva versión al óleo de factura más expresiva y moderna, donde la acción queda minimizada ante el amplio paisaje crepuscular donde el Zoco Grande, las murallas tangerinas y el mar constituyen el último término<sup>61</sup>. Existe un apunte que posee una clara relación con dicha obra titulado Paisaje *marroquí* que presenta exactamente la misma escena de forma abreviada<sup>62</sup>. Francisco Lameyer, por su parte, también interpretó el tema en su épico óleo *Moros corriendo la pólvora* (Museo Lázaro Galdiano), con una factura nerviosa y empastada, de colorido contrastado e intenso. Enrique Arias decía de ella: “representa el salvaje y festivo rito de “Corriendo la pólvora” de una fogosidad de ejecución y de un violento dinamismo rayano en la pesadilla”<sup>63</sup>.

#### 4.2. La Alcazaba

En la parte más alta del casco urbano se encuentra la alcazaba construida en el siglo XVIII, que constituye el conjunto arquitectónico de mayores dimensiones de Tánger y el más visible al coronar la medina en su parte superior. Como se puede pensar, fue motivo de varios dibujos y de algún óleo de Fortuny. Realizó apuntes a lápiz de las entradas de la fortaleza desde el exterior de las mismas. Dibujó la puerta occidental Bab el Marshan<sup>64</sup> y la sur Bab el Assa en un par de dibujos<sup>65</sup>. Lameyer por su parte plasmó en su cuaderno (dibujo n.º 5) la puerta del Marshan centrándose exclusivamente en los aspectos arquitectónicos, los arcos y la bóveda que cubre su interior. Del recinto de la alcazaba representó en un óleo titulado *Casa del gobernador de Tánger* el patio de armas, presidido por la tesorería (Bit-al-mal) de la que destaca su fachada con la logia de arcos de herradura<sup>66</sup>. Por su atractivo, la tesorería fue uno de los edificios más representados y fotografiados de Tánger. Lameyer también la plasmó con detalle en un dibujo del cuaderno (dibujo n.º 21) (Fig. 6). En él presenta la entrada con tres individuos que están bajo los arcos, dos de ellos, que por su aspecto se pueden identificar como judíos, charlan tranquilamente y un cuarto personaje se encuentra sentado en las escaleras de acceso. En otro apunte (dibujo n.º 11) representa un judío de larga barba bajo uno de los arcos de herradura de la entrada y en la parte derecha del papel plasma dos bustos de individuos de raza negra y un aguador de cuerpo entero de espaldas.

Posiblemente, el dibujo de Fortuny más elaborado del interior de la alcazaba, aunque su parte izquierda se encuentra sin finalizar, es el que representa con detalle la entrada de la torre del jardín del palacio del gobernador la Qubba El Jadra (Fig. 7)<sup>67</sup>. La belleza de su

57 BADÍA, D. (Alí Bey): *Viajes por Marruecos*, Barcelona, editorial B, 1997, p. 152.

58 Óleo sobre liezo, 54,5 x 95 cm, colección Arango. Vease: BARÓN, J.: “Fantasía árabe”, BARÓN, J. (ed.): *Fortuny (1838-1874)*, op. cit., pp. 132, 133.

59 *Estudio para el cuadro “La corrida de la pólvora”*, hacia 1860-1862, lápiz grafito y tinta a la pluma sobre papel, 22,3 x 16,5 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105472-D. Reproducido por BARÓN, J.: “Fantasía Árabe”, en BARÓN, J. (ed.): *Fortuny (1838-1874)*, op. cit., p.132.

60 PEÑA, B. (ed.): *Fortuny y Ferrándiz. El genio y la amistad*, op. cit., pp. 35-38.

61 *Fantasía árabe ante la puerta de Tánger*, hacia 1871-1872, óleo sobre lienzo, 102 x 182 cm, Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, inv. PE-0168.

62 Hacia 1860-62, lápiz grafito sobre papel, 16,6 x 22,2 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105318-D. Es de suponer que por su relación con el cuadro es probable que en realidad haya sido ejecutado en el viaje de 1871.

63 ARIAS, E.: “La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española”, “Imágenes coloniales de Marruecos en España”, *Mélanges de la casa de Velázquez*, Madrid, 2007, pp. 13-37.

64 *Murallas marroquíes*, hacia 1860-1862, lápiz grafito sobre papel, 20,3 x 13,6 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105455-D.

65 *Calle marroquí*, hacia 1860-1862, lápiz grafito sobre papel, 13,5 x 20,5 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 046070-D. *Puerta de la Alcazaba*, 1862, lápiz conté y clarión sobre papel, 16,7 x 32 cm, Biblioteca Nacional, DIB/18/1/5619.

66 Reproducido en SANPERE, S.: *Mariano Fortuny. Álbum*, Barcelona, Imprenta y Librería religiosa y científica, 1880, lám. 3. MIQUEL, F.: *Fortuny. Su vida y obras. Estudio biográfico*, Barcelona, Torres Seguí, 1887, lám. 4.

67 El dibujo perteneciente al Museu Nacional d'Art de Catalunya figura con el título *Fachada de un edificio de estilo musulmán (La Alhambra [?])*, hacia 1870-1872, lápiz grafito sobre papel, 32,6 x 22,4 cm, 105133-D. Como se ha dicho, la suposición equivocada de que se trata de la Alhambra ha comportado una datación errónea. Es casi seguro que el dibujo fue realizado en la estancia tangerina de 1862.



Fig. 6: *La tesorería*, Francisco Lameyer, hacia 1863, Biblioteca Nacional de España. (Foto © Biblioteca Nacional)

arco mixtilíneo con su decoración abigarrada llena de filigranas interesó al pintor. Dicha torre era uno de los lugares más ostentosos del palacio y estaba destinado a la recepción de visitas ilustres. Al encontrarse en el interior de la residencia del mandatario no fue muy reproducido por los artistas decimonónicos. Solo algunos pocos pudieron dibujar la entrada, como su amigo y compatriota Tapiró, quien la utilizó como escenario de una acuarela titulada *Preparativos de la boda del jerife de Tánger (palacio del gobernador) (colección particular)*, que dio a conocer en la Exposición Universal de París de 1878<sup>68</sup>.

68 FLAQUER, S. y PAGÈS, M. T.: *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de París fins l'any 1914*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1986, p. 376.



Fig. 7: *Fachada de un edificio de estilo musulmán*, Mariano Fortuny, hacia 1862, Museu Nacional d'Art de Catalunya. (Foto © Museu Nacional d'Art de Catalunya)

### 4.3. La calle de Shiaguin y el Soc el dajil o Zoco chico

Fortuny reflejó en sus papeles las calles del interior de la medina, sobre todo la principal, llamada de Shiaguin o de platería. La pintó en la acuarela de la Biblioteca Nacional titulada *Paisaje y casa árabe* (Fig. 8), que la representa desde su parte más elevada con el edificio del bazar Shiaguin en la parte izquierda, cuyo interior sería pintado más tarde por José Benlliure en un óleo titulado *Escena Árabe* (Casa Museo Benlliure), y al fondo el minarete de la gran mezquita inacabado, el mar y el cabo Malabata que cierra la bahía de Tánger por el este<sup>69</sup>. La acuarela posee una ejecución espontánea y ágil con un fuerte contraste entre las zonas iluminadas de tonalidades claras y blancas y las zonas de sombra de color pardo oscuro con toques de negro. En otros dibujos realizados en esta zona de la ciudad se centra en plasmar la actividad comercial de las pequeñas tiendas de un modo bastante esquemático. Alguno de estos dibujos podría haber inspirado la conocida acuarela *El Mercader de Tapices* (1870) del Museu de Montserrat<sup>70</sup>, como por ejemplo el que presenta un individuo ante un pequeño comercio, que figura como estudio de la conocida obra pero que en realidad se trata de un breve apunte de calle que en el reverso representa la fantasía de la pólvora en el Zoco grande<sup>71</sup>. Este dibujo tiene una clara relación con la acuarela de pequeño formato y del mismo título que Fortuny dedicó a Tomás Moragas en 1867, en la que un vendedor presenta unas telas a un músico ambulante que lleva un rebab colgado en la espalda<sup>72</sup>. Precisamente, uno de los mejores dibujos del cuaderno de Lameyer (dibujo n.º 25) (Fig. 9) es el que plasma los establecimientos comerciales en una de las calles de Tánger, muy posiblemente en la parte baja de la de Shiaguin. En él presenta unas pequeñas tiendas de tejidos con los cañizos que las cubren del sol un tanto destartados. En dos de ellas se encuentran los tenderos sentados en el interior sombreado y en frente, de pie y de espaldas, hay una cliente de la que solo se distingue su haik, parcialmente iluminado por el sol.



Fig. 8: *Paisaje y casa árabe*, Mariano Fortuny, 1862, Biblioteca Nacional de España. (Foto © Biblioteca Nacional)

La calle de Shiaguin desemboca en el Soc el dajil o Zoco chico, una pequeña plaza que se encuentra en el centro neurálgico de la medina. En él se celebraba diariamente un mercado de productos de primera necesidad, actuaban los artistas ambulantes y, en la festividad del Mulud o Pascua del profeta, se realizaba el espectáculo de la fantasía de la pólvora. Fortuny representa la totalidad de la plaza vacía vista desde el sur en un pequeño dibujo a lápiz<sup>73</sup>, y en otro que lleva el título de *Plaza marroquí* presenta la parte baja de la calle

69 1862, acuarela y lápiz grafito sobre papel, 12,7 x 18,6 cm, Biblioteca Nacional, DIB/18/1/5699. Sobre esta obra véase: CARBONELL, J. À.: "Casa en Marruecos", en BARÓN, J. (ed.): *Fortuny (1838-1874)*, op. cit., pp. 121, 122.

70 Acuarela y gouache sobre papel, 59 x 85 cm, colección Sala Ardiz, Museu de Montserrat.

71 Lápiz grafito sobre papel, 16,5 x 11,5 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105463-D. El hecho de considerarlo un estudio del *Mercader de tapices* ha comportado su datación en 1870 pero seguramente es un apunte de 1862.

72 Acuarela sobre papel, 30 x 20 cm, colección privada, New York. Reproducida en DONATE, M., MENDOZA, C., QUÍLEZ, F. M. (ed.): *Fortuny*, op. cit., p.161.

73 El dibujo está titulado erróneamente como plaza de Tetuán y en consecuencia ha sido fechado en 1860 cuando en realidad sería de 1862. Lápiz grafito sobre papel, 7,6 x 14 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105405-D.



Fig. 9: *Comercios tangerinos*, Francisco Lameyer, hacia 1863, Biblioteca Nacional España. (Foto © Biblioteca Nacional)



Fig. 10: *Plaza marroquí*, Mariano Fortuny, hacia 1860-1862, Museu Nacional d'Art de Catalunya. (Foto © Museu Nacional d'Art de Catalunya)

Shiaguin y el Zoco chico con unas figuras esquemáticas en medio de la calle (Fig. 10)<sup>74</sup>. En un tercer apunte de carácter lineal presenta la actividad comercial bajo los porches de la parte norte de la plaza<sup>75</sup>. Sobre este mismo lugar también existe una tablilla al óleo que se encuentra en el Museo Fortuny de Venecia, que presenta una visión luminista del zoco y de la parte baja de la calle Shiaguin en la que destaca el azul intenso del cielo y el blanco de los edificios que contrasta con las zonas sombreadas de tonos violáceos<sup>76</sup>. Su estilo maduro corresponde a las obras que realizó en sus últimos años, lo que lleva a pensar que dicha

tabla podría haber sido pintada en el último viaje de 1871. Finalmente, se puede señalar que un óleo preparatorio de la *Fantasia árabe*, perteneciente a una colección particular, desarrolla la acción en el Zoco chico que, como se ha señalado, era uno de los lugares donde tradicionalmente se realizaba esta actividad durante la procesión de la Pascua del Profeta<sup>77</sup>. Representa los porches de la parte inferior de la plaza tal como se ven en una acuarela propiedad de la fundación Amyc realizada con casi toda seguridad en su estancia de 1862<sup>78</sup>. Cabe señalar que, en las dos versiones definitivas de la *Fantasia árabe*, la plaza desaparece y la arquitectura se convierte en imaginaria.

74 Hacia 1860-1862, lápiz grafito sobre papel, 16,5 x 22,8 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105117-D.

75 *Construcción de estilo musulmán con figuras* (anverso)/ *Esbozo de caballo* (reverso), hacia 1860-1862, lápiz grafito sobre papel, 11,9 x 13,5 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 046034-D.

76 *Marruecos, mercado y casas*, óleo sobre tabla, 9 x 12,5 cm, Museo Fortuny, inv. FORT0219.

77 Catalogada en GONZÁLEZ, C. y MARTÍ, M.: *Mariano Fortuny Marsal, op. cit.*, vol. I, lám. 73, vol. II, p. 41, cat. OR-2.03.65.

Al margen de los escenarios descritos, el pintor también representó los baños públicos<sup>79</sup>, el minarete de la Gran mezquita pintado al óleo en una pequeña tabla<sup>80</sup>. Plasmó la playa, donde los pescadores varan una barca y los alrededores de la ciudad. Además, realizó algunas panorámicas de las terrazas<sup>81</sup>, como en un pequeño óleo del Museo Fortuny de Venecia ejecutado con tonalidades claras donde presenta una vista de los terrados blancos iluminados por el sol y tras ellos la parte superior de las murallas<sup>82</sup>. También es reseñable la vista nocturna desde la alcazaba del dibujo del Museu Nacional d'Art de Catalunya titulado *Población marroquí*<sup>83</sup>. Como en Tetuán dos años antes, los interiores de las casas también fueron objeto de atención. Los ejemplos más significativos fueron reproducidos en 1880 por Salvador Sanpere y Miquel, y son la aguada titulada *Zaguán de una pensión tangerina*, que actualmente se encuentra en el Musée d'Orsay con el título *Patio de una casa árabe*<sup>84</sup> y el óleo *Interior de una habitación*<sup>85</sup>. En el ámbito de las actividades cotidianas, cabe mencionar una composición titulada *Herrador marroquí* que presenta dos personajes herrando la pata trasera de un borrico. En 1863, basándose en recuerdos y apuntes recientes, como el titulado *Marroquíes y asno*<sup>86</sup>, ejecutó la primera versión al óleo que actualmente pertenece a una colección privada e hizo un aguafuerte sobre el tema. En 1870 pintó la segunda versión al óleo que se encuentra en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y que, a diferencia de la anterior, presenta la escena al aire libre. Cabe señalar que en 1853 Delacroix había tratado dos veces el mismo asunto de forma semejante<sup>87</sup>.

En el cuaderno de Lameyer, al margen de los lugares descritos, se plasman con un estilo, a veces meticuloso, los aledaños de la alcazaba con sus casas blancas humildes y la vegetación en su parte superior (dibujo n.º 13), también representa detalles arquitectónicos como los arcos de herradura de las entradas de las casas (dibujo n.º 2, 14), las fachadas blancas (dibujo n.º 8), las chumberas (dibujo n.º 15), personas en interiores (dibujos n.º 6, 7, 9) y algunos rincones de las calles de la medina (dibujos n.º 10, 27). La mayor parte de ellos son acabados y de hecho van más allá de los simples apuntes callejeros. En ellos Lameyer crea composiciones meditadas donde el marco arquitectónico posee una gran importancia, iluminadas con destreza mediante hábiles matices y combinaciones de luz y sombra que nunca llegan a los agudos contrastes de claroscuro que a veces presentan los apuntes del pintor catalán.

78 *Zoco en Tánger*, hacia 1870, lápiz y acuarela sobre papel, 24,5 x 32 cm, Fundación Amyc, Madrid. La datación no tiene mucho sentido, ya que el tema y las características formales indican que seguramente se ejecutó en 1862.

79 Hacia 1860-1862, lápiz conté y gouache sobre papel coloreado, 24,5 x 27 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105156-D.

80 Inventariada erróneamente como *La Kutubiya. Marrakech*, óleo sobre tabla, 12,5 x 10,5 cm, Museo Fortuny, inv. FORT 0238.

81 *Tejados marroquíes*, hacia 1860-1862, lápiz grafito sobre papel, 16 x 22,9 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105130-D.

82 *Casas árabes*, óleo sobre tela, 10 x 24,5 cm, inv. FORT 0229, Museo Fortuny, Venecia.

83 Hacia 1860-1862, lápiz conté y mina blanca sobre papel, 20,4 x 30,3 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105481-D.

84 Acuarela y mina de plomo sobre papel, 37,4 x 26,5 cm, Musée d'Orsay, inv. RF 29787-recto.

85 SANPERE, S.: *Mariano Fortuny. Álbum. Colección escogida de cuadros, bocetos y dibujos desde el principio de su carrera hasta su muerte*, op. cit., lám. 34, 35.

86 Hacia 1860-1862, lápiz grafito y lápiz conté sobre papel, 7,5 x 13,7 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 046016-D. Cabe señalar que existe un dibujo en el Museu Nacional d'Art de Catalunya que figura como estudio de la obra y en realidad tiene pocas semejanzas con el tema que se titula *Celebración del Mulud o Pascua del profeta en el Gran zoco de Tánger* (anverso)/ *Estudio para el cuadro "Herrador marroquí"* (reverso), 1862, grafito sobre papel, 16,5 x 22 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 105473-D.

87 La primera se encuentra en Estados Unidos en la colección A. K. Solomon, Cambridge (Massachusetts) y la segunda en el Musée du Louvre, inv. MNR 138.

## CONCLUSIÓN

Se puede afirmar que los numerosos dibujos y acuarelas de Fortuny, así como los dibujos del cuaderno de Lameyer, constituyen su memoria visual de la experiencia tangerina. La identificación del contenido de estas obras nos muestra su itinerario artístico por los escenarios más pintorescos de la ciudad norteafricana, el que de hecho seguirían la mayoría de los artistas y que al final de siglo constituyó la primera ruta turística de lo que se consideraba un pequeño oriente cercano y asequible. Cabe señalar que Tánger era una urbe modesta con pocos lugares remarcables, que siempre aparecen en las imágenes de los artistas que trabajaron en ella desde que Delacroix los plasmara por primera vez a inicios de los años treinta del siglo XIX.

Las obras gráficas realizadas en las calles de esta ciudad son creaciones espontáneas sin los formulismos propios de las ejecutadas en el estudio. En ellas, la visión directa documentaba los aspectos de la realidad que más interesaban y que acostumbraban a ser los más singulares y cargados de tipismo a ojos de un europeo. Dichas imágenes se convertían en un recurso mnemotécnico que servía para evocar la experiencia visual del trabajo de campo. Los artistas seleccionaban de ellas los elementos que les resultarían útiles para construir las pinturas de taller, donde también podían intervenir fotografías, grabados, modelos ataviados para la ocasión y objetos de colección, que en el caso de Fortuny convirtieron su estudio en un museo que se dispersó a su muerte. Se puede afirmar que la mayoría de las composiciones pictóricas, a pesar de inspirarse originariamente en la realidad plasmada en los papeles, eran una construcción imaginaria que podía ser más o menos verosímil y respondía casi siempre a los clichés propios del género pictórico orientalista. En este sentido las obras de Fortuny eran a veces más ficticias que las de Lameyer, que en general estaban ceñidas a una descripción costumbrista de apariencia mínimamente creíble.

Al margen de su papel en el proceso de elaboración de las pinturas, los apuntes tangerinos poseen un interés artístico innegable. Su visión espontánea y su sinceridad expresiva muestran al espectador la vertiente menos conocida de la producción de estos pintores, posiblemente la más personal, ya que constituye el resultado inmediato del impacto visual de una experiencia vital intensa y singular. Dichas creaciones no estaban destinadas al comercio y por ello, en el caso de Fortuny, después de su muerte quedaron en manos de la familia y repartidas posteriormente entre distintas instituciones museísticas, circunstancia que facilita su localización y análisis. Todo lo contrario de lo que pasa con Lameyer, cuyos trabajos gráficos marroquíes han desaparecido en su casi totalidad, exceptuando el *Álbum de dibujos de tema africano* de la Biblioteca Nacional. Este hecho limita sin duda la valoración precisa de su producción en la ciudad norteafricana. Pese a ello, el estudio de su álbum atestigüa una gran capacidad para captar los aspectos plásticos más atractivos de la realidad magrebí, que más tarde se traducirían al óleo en sus excelentes composiciones de asunto oriental.

## BIBLIOGRAFÍA

ACKERMAN, G. M.: *Les orientalistes de L'École Américaine*, Paris, ACR, 1994.

ANGELLIER, A.: *Étude sur Henri Regnault*, Paris, Boulanger, Libraire-Éditeur, 1879.

ARAMA, M.: *Itinéraires marocains. Regards de peintres*, Paris, Du Jaguar Eds., 1991.

ARAMA, M.: *Eugène Delacroix, un voyage initiatique : Maroc, Andalousie, Algérie*, Paris, Non-Lieu, 2007.

ARIAS, E.: “Escacena y Daza, pionero del orientalismo romántico español”, *Archivo español de arte*, tomo LXXII, n.º 287, 1999, pp. 279-287.

ARIAS, E.: “La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española”, “Dossier Imágenes coloniales de Marruecos en España”, *Mélanges de la casa de Velázquez*, n.º 37-1, 2007, pp. 13-27.

AUGÉ, J. L. y BERTHOUMIEU, C.: *Fortuny (1838-1874). Œuvres graphiques dans les collections du Musée Goya de Castres*, Castres, Musée Goya, 2008.

BADÍA, D. (Alí Bey): *Viajes por Marruecos*, Barcelona, editorial B, 1997.

BALLANTINE, J.: *The life of David Roberts R. A.*, Edinburg, A & C Black, 1866.

BARÓN, J. (ed.): *Fortuny (1838-1874)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017.

BEAUMIER, A.: *Les souvenirs d'un peintre*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1906.

BEAMUMONT-MAILLET, L., JOBERT, B., JOIN-LAMBERT, S. (eds.): *Eugène Delacroix, Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Paris, Gallimard, 1999.

BENJAMIN-CONSTANT, J. J.: “Tangier and Morocco. Leaves from a Painter's Notebook”, *Harper's new Monthly Magazine*, vol.78, n.º 467, New York, IV-1889, pp. 752-771.

BOIX, F.: *Francisco Lameyer, pintor, dibujante y grabador 1825-1877*, Madrid, V. H. Sanz Calleja, 1919.

BREY, M.: *Viaje a España del pintor Henri Regnault (1868-1870). España en la vida y en la obra de un artista francés*, Valencia, Castalia, 1949.

CAPELASTEGUI, P.: “El tema marroquí: Lameyer y Lucas”, *Archivo Español de Arte*, tomo LXV, n.º 257, 1992, pp. 111-118.

CARBONELL, J. À. (ed.): *Marià Fortuny. Dibuxos y Gravats al Museu Salvador Vilaseca de Reus*, Barcelona, Lunwerg, 1997.

CARBONELL, J. À.: *Marià Fortuny i la descoberta d'Àfrica, Els dibuxos de la Guerra Hispano-marroquina*, Barcelona, Columna, 1999.

CARBONELL, J. À., QUÍLEZ, F. M., SÁNCHEZ, J.: *La batalla de Tetuán de Fortuny*, Barcelona, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2013.

CARBONELL, J. À.: “Tanger dans l'œuvre de Benjamin-Constant”, BONDIL, N. (ed.): *Benjamin-Constant. Merveilles et mirages de l'orientalisme*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 2014, pp. 133-150.

CARBONELL, J. À.: *Josep Tapiró pintor de Tànger*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2014.

CARBONELL, J. À.: “Sufismo y devoción popular en la pintura tangerina de Josep Tapiró Baró (Reus 1836-Tànger 1913)”, *Ars Bilduma*, n.º 11, 2021, pp. 195-208.

CUENCA, M. L. y VIVES, R.: *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo. Grabados y dibujos*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1994.

DAVILLIER, Ch.: *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance*, Paris, Chez August Aubry, 1875.

DE FONT D. (ed.): *Objets dans la peinture, souvenir du Maroc*, Paris, Le Passage / Editions du musée du Louvre, 2015.

DE LUCA, S. (ed.): *La aventura pictòrica tangerina*, Tànger, Sures, 2021.

DE SALAS, X.: “Los dibujos de Fortuny”, *Goya*, n.º 123, 1974, pp. 144-149.

- DELPONT, E. (ed.): *Delacroix in Morocco*, Paris, Institut du Monde arabe, 1994.
- DOÑATE, M., MENDOZA, C., QUÍLEZ, F.M. (ed.): *Fortuny*, Barcelona, Museu Nacional de Catalunya, 2004.
- DUPARC, A.: *Correspondance de Henri Regnault*, Paris, Charpentier et Cie. Libraires-Éditeurs et Cie, 1872.
- ESPAÑA, A.: *La pequeña historia de Tánger. Recuerdos, impresiones y anécdotas de una gran ciudad, Tánger*, Distribuciones Ibéricas, 1954.
- FLAQUER, S. y PAGÈS, M. T.: *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de París fins 1914*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1986.
- FOL, W.: "Fortuny", *Gazzete des Beaux Arts*, III-1875, p. 275.
- GAROFANO, R.: *Andaluces y marroquíes en la colección fotográfica Levy (1888-1889)*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2002.
- GONZÁLEZ, C. y MARTÍ, M.: *Mariano Fortuny Marsal*, Barcelona, Ràfols / Edicions Catalanes, 1989.
- GOTLIEV, M.: *The Deaths of Henri Regnault*, Chicago, University of Chicago, 2016.
- JOUBIN, A. (ed.): *Delacroix. Viaje a Marruecos y Andalucía. Cartas acuarelas y dibujos*, Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1984.
- LOTI, P.: *Viaje a Marruecos*, Barcelona, Abraxas, 1999.
- MARTÍNEZ, F. J.: *Francisco Lameyer y Berenguer, pintor militar y viajero: 1824-1877*, (Tesis Doctoral) Departamento de Historia del Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 2007.
- MAS, J.: *La transformación de la ciudad de Tánger durante el Periodo Diplomático. Arquitectura y urbanismo*, (Tesis Doctoral), Departament d'Història i Història de l'Art, Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, 2019.
- MIQUEL, F.: *Fortuny. Su vida y obras. Estudio biográfico*, Barcelona, Torres Seguí, 1887.
- NICOLÁS, M. M.: "El legado Fortuny-Nigrin", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 41, 2010, pp. 269-286.
- PÁEZ, E.: *Exposición Fortuny. Grabados y dibujos de Mariano Fortuny Marsal y Mariano Fortuny Madrazo legados a la Biblioteca Nacional*, Madrid, Hauser y Menet, 1951.
- PEÑA, B. (ed.): *Fortuny y Ferrandiz. El genio y la amistad*, Málaga, Caja de Ahorros provincial de Málaga / CSIC, 1968.
- QUÍLEZ, F. M.: *Una colección singular: la obra de Mariano Fortuny del Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2012.
- RANDA, J.: "Tánger en la pintura española", *Aljamía*, n.º 29, 2018, pp. 12-31.
- ROJAS, R.: *Tánger. La ciudad internacional*, Granada, Almed, 2009.
- SANPERE, S.: *Mariano Fortuny. Álbum*, Barcelona, Imprenta y Librería religiosa y científica, 1880.
- SÉAILLES, G.: *Alfred Dehodencq, historie d'un coloriste*, Paris, Paul Ollendorff Éditeur, 1885.
- SIM, K.: *David Roberts, R. A., 1796-1864*, London, Quartet, 1984.
- THORNTON, L.: *La femme dans la peinture Orientaliste*, Paris, ACR, 1993.
- VIVES, R.: "Hokusai como modelo. Precisiones sobre dibujos de Fortuny", *Archivo Español de Arte*, tomo LXVI, n.º 261, 1993, pp. 23-34.
- YXART, J.: *Fortuny. Noticia biográfica y crítica*, Barcelona, Biblioteca "Arte y Letras", 1882.

# LA EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE DEL COMIC BOOK ESTADOUNIDENSE DE SUPERHÉROES DESDE EL EJEMPLO DE IRON MAN

## THE EVOLUTION OF THE LANGUAGE IN THE AMERICAN COMIC BOOK OF SUPERHEROES FROM THE IRON MAN'S COMICS POINT OF VIEW

## L'ÉVOLUTION DU LANGAGE DU COMIC BOOK DE SUPER-HÉROS AMÉRICAIN À PARTIR DE L'EXEMPLE D'IRON MAN

---

**JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ MERINO**

Universidad de Córdoba (UCO)

Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música

Facultad de Filosofía y Letras

Plaza del Cardenal Salazar, 3

14071 Córdoba (Córdoba)

[l62samej@uco.es](mailto:l62samej@uco.es)

<https://orcid.org/0000-0002-4169-0402>

Este artículo es resultado del proyecto I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación, ref. PID2019-104250GB-I00.

### RESUMEN

Este artículo analiza la evolución del lenguaje dentro del *comic book* estadounidense de superhéroes. Esto implica el dibujo, el color y el montaje. Para ello, se centra en la cabecera del personaje Iron Man perteneciente a Marvel Comics. En este análisis, primero se expondrán los elementos clásicos del cómic para luego pasar a analizar las numerosas novedades y cambios desarrollados a lo largo de diferentes décadas, los artistas que los aplicaron y los números de Iron Man en que aparecieron.

---

### PALABRAS CLAVE

Dibujo; Evolución; Comic Book; Cómic; Iron Man; Marvel Comics.

### ABSTRACT

This article analyses the evolution of the language inside the American *comic book* of superheroes. It involves drawing, coloring, and editing. To do this, we have focused our attention on the Iron Man comic series that belongs to Marvel Comics. Firstly, we will explain the classical elements of the comic itself. Then, we will present the numerous innovations and changes done over different decades, the artists who used them, and the numbers of the Iron Man comics where they appeared.

---

### KEYWORDS

Drawing; Evolution; Comic Book; Comic; Iron Man; Marvel Comics.

### RÉSUMÉ

Cet article analyse l'évolution du langage au sein de la bande dessinée de super-héros américaine. Cela implique le dessin, la coloration et l'édition. Pour ce faire, on se concentre sur le personnage de Marvel Comics, Iron Man. Dans cette étude, on abordera les éléments classiques de la bande dessinée, puis nous analyserons les nombreuses innovations et modifications développées au fil des décennies, les artistes qui les ont appliquées et les numéros d'Iron Man dans lesquels elles sont apparues.

---

### MOTS-CLÉS

Dessin; Évolution; Bande Dessinée; Comic; Iron Man; Marvel Comics.

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo, de entrada, debe presentar brevemente del origen del *comic book*. Este tipo de cómic se caracteriza por ser un cuadernillo con grapa que suele ser de publicación mensual, con un tamaño de 17x26 cm, en formato vertical, y oscila entre 24 y 32 páginas. Al principio contenía diferentes historias, que podían estar protagonizadas por el mismo personaje o por varios, aunque actualmente lo normal es que sea una historia sobre un sólo personaje. Su origen lo podemos encontrar en *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck* de 1837 de Rodolphe Töpffer. Casi un siglo después, llegando a su madurez, tenemos *The Funnies* de 1929, que el historiador del cómic Ron Goulart describió como “more a Sunday comic section without the rest of news paper than a true comic book”<sup>1</sup>. Posteriormente, con *Funnies on Parade* de 1933, ya tenemos algunas de las características antes mencionadas, tratándose de recopilaciones de *comic strips* populares, y el que se considera el primer *comic book*, *Famous Funnies: A Carnival of Comics*, con material original, también publicado en 1933. Estas tres publicaciones pertenecen a la misma compañía, Dell Publishing. Poco después, llegaron los superhéroes que potenciaron este medio. El primer superhéroe fue Superman, creado por Jerry Siegel y Joe Shuster en 1938, seguido por otros superhéroes como Batman (1939), Capitán América y Wonder Woman (1941), que lo consolidaron<sup>2</sup>.

Los superhéroes supusieron un éxito arrollador que expandió el *comic book*, ya que consiguieron que éste llegara al gran público. Pero los años 50 supusieron un duro bache en el camino del éxito. Después de la Segunda Guerra Mundial las ventas bajaron, a lo que hay que sumar la persecución provocada por el psiquiatra Frederic Wertham y su libro *Seduction of the Innocent*. La sociedad se alteró enormemente, provocándose un gran revuelo contra los cómics, que incluso llegó al Subcomité del Senado para la Delincuencia Juvenil. Así que los editores, por miedo a que el gobierno actuase en su contra, decidieron crear la Asociación de Revistas de Cómics de América en 1955, y con ella el *Comics Code Authority*<sup>3</sup> como autorregulación. Para ello se inspiraron en el Código Hayes de Hollywood de los años 30, pero más restrictivo. Esta restricción a los cómics afectó a la violencia

explícita e imágenes que pudieran considerarse lascivas, entre otras muchas cosas, y garantizaba su cumplimiento mediante un sello en la portada que indicaba si el ejemplar estaba aprobado para su venta.

En los años 60 reaparecen los superhéroes, sobre todo gracias a la editorial Marvel, lo que hizo que su venta y popularidad fuese en aumento. Se crearon multitud de superhéroes y supervillanos de toda índole que atraeron a gran cantidad de lectores. El cómic empezó entonces a cobrar gran importancia, hasta el punto en el que el editor y guionista Stan Lee dio charlas en universidades. La popularidad y el éxito continúan hasta los años 80, pero en los años 90 se produjo una crisis de ventas debido a las historias repetitivas y poco atrayentes, que se consiguió superar, retomando la senda del éxito, y manteniendo un mercado estable. Más recientemente, gracias a las adaptaciones cinematográficas, los cómics están en un buen momento comercial<sup>4</sup>.

En el caso de Iron Man, este personaje inició su andadura en el cómic de antología *Tales of Suspense*, para después conseguir su propia cabecera, que ha mantenido hasta la actualidad. Aunque ha esquivado la cancelación, tuvo dos periodos en que fue publicado solo de forma bimestral. El primero de ellos se produjo entre 1971 y 1972, cuando se publicó desde enero hasta noviembre de 1971, y en enero, marzo y de mayo a diciembre de 1972. El segundo, cuando se publicó en febrero, abril, junio, agosto, septiembre y noviembre de 1974, y en enero, marzo y de mayo a diciembre de 1975. A partir de este último año se mantiene de forma mensual, aunque en unas pocas ocasiones llegan a publicarse dos números al mes, ya sea porque la historia lo requiera o porque se celebre un *crossover*. Y gracias al estreno de su película en 2008, se editaron varias miniseries, una práctica que se ha convertido en algo habitual.

Ya desde los años 40, hubo un autor que defendió la legitimidad del cómic como forma artística y literaria, Will Eisner. Este se encontró solo a la hora de defender esta postura y con muchos detractores, e incluso había autores de cómics en su contra. Y aunque en los 60 ya se veía al cómic con otros ojos, aún había muchos que no lo aceptaban más allá del mero entretenimiento<sup>5</sup>. Pero siguiendo la línea de pensamiento de Eisner, podemos considerar que los cómics “they use different methods to convey their message, yet can be used not

1 GOULART, R.: *Comic Book Encyclopedia: The Ultimate Guide to Characters, Graphic Novels, Writers & Artists in the Comic Book Universe*. New York, HarperCollins Publishers Inc., 2004, p. 163.  
 2 RHOADES, S.: *A Complete History of American Comic Books*. New York, Peter Lang Publishing, Inc., 2008.  
 3 Para más detalles sobre el *Comics Code Authority*: FERNÁNDEZ SARASOLA, I.: *El pueblo contra los cómics*. Sevilla, ACyT Ediciones, 2019.

4 VILCHES FUENTES, G.: *Breve Historia del Cómic*. Madrid: Ediciones Nowtilus, S.L., 2014.  
 5 MCCLOUD, S.: *Reinventar el cómic*. Barcelona, Editorial Planeta, 2016, pp. 26-27.

only to entertain, as we may initially think, but to make us ponder serious issues as well<sup>6</sup>. Actualmente el comic es considerado como el Noveno Arte, y numerosos investigadores han realizado estudios desde distintas perspectivas. En ellos se plantea que la unión entre la palabra (literatura) y la imagen estática (pintura) nos proporciona un nuevo arte que aúna estos en uno mismo, y que al mismo tiempo tiene conexión con otras formas de arte y con la cultura popular<sup>7</sup>.

Los ejemplos se han tomado de los cómics: *Action Comics #1* (Junio de 1938); *Captain America Comics #1* (Marzo de 1941); *Batman #139* (Abril de 1961); *Tales of Suspense #41* (Mayo de 1963); *The Invincible Iron Man #128* (Noviembre de 1979); *The Invincible Iron Man #200* (Noviembre de 1985); *Iron Man #228* (Marzo de 1988); *The Invincible Iron Man* vol. 3 #1 (Febrero de 1998); *Iron Man* vol. 4 #1 (Enero de 2005); y *The Invincible Iron Man #500.1* (Abril de 2011). Se han elegido estos números porque reflejan bien la forma de trabajo de la época en la que fueron realizados.

## 2. CARACTERÍSTICAS DEL LENGUAJE

El dibujo de las *comic strips* en sus inicios, a finales del S. XIX y principios del S. XX, era de tipo fundamentalmente caricaturesco, simplificado, pero de narrativa efectiva. Se centraba más en recrear lo esencial de una historia para que el lector sintiera la necesidad de continuar leyendo, que dibujar escenas laboriosas en las que hubiera que detenerse. Con estas características, a parte de los ya nombrados, tenemos a *Yellow Kid* de Richard F. Outcault o *The Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks. Pero en los años 30 se introdujeron nuevos géneros en el cómic, como el policíaco o el histórico, que se inclinaron por un dibujo más clásico, académico y lleno de detalles, con claroscuros y texturas para representar mejor la realidad y dar verosimilitud a las escenas. Esto lo podemos ver reflejado en el *Tarzán* de Harold Foster o de su sucesor Burne Hogarth, en *Flash Gordon* de Alex Raymond o en *Steve*

*Canyon* de Milton Caniff<sup>8</sup>. Esto no quiere decir que una forma de dibujar sustituyera a otra, sino que, dependiendo del género, la técnica se inclinaba hacia un estilo más simplificado, o realista y detallado. Y en unos pocos casos encontramos una combinación de ambas formas de dibujo que funciona perfectamente. Ese es el caso de Will Eisner, que en su obra consigue una combinación de lo caricaturesco y cierto realismo que funciona muy bien, como se ve en *The Spirit* (1940) o, más tarde, en *Contrato con Dios* (1978).

En los cómics de superhéroes “their cartoonish drawings that often shun photorealism”<sup>9</sup>, en sus inicios, cabalgaban entre ambas formas de definir el dibujo. Podemos comprobar que las figuras y rostros son clásicos y pretenden ser más realistas, pero a veces tenemos fondos muy simples o incluso vacíos, teniendo a la figura como el centro de atención exclusivo. Es un dibujo sin demasiadas filigranas que facilita sin problema la lectura secuencial, ya que está subordinado a la historia que se cuenta, si bien “son las imágenes las que cargan con el peso de la descripción y narración, imágenes comprensibles para todo el mundo, realizadas con la intención de imitar o exagerar la realidad”<sup>10</sup>. Como vemos en los ejemplos (Fig. 1 y Fig. 2) el dibujo en general, y las poses de los cuerpos en particular, tienen un aspecto tosco, no son realistas en el sentido tradicional -o académico- del término, pero el autor consigue transmitir lo que quiere, finalmente. Es un dibujo que se asimila fácilmente, nos trasmite todo lo necesario y, aunque ahora nos parezca algo sencillo, está bien ejecutado y llega a los lectores sin ningún problema, lo que, al fin y al cabo, era lo importante. Además, como señala J. Hogan, “by making the characters decidedly lacking in photorealistic physical description, the reader can much more easily see the hero as a stand-in for himself”<sup>11</sup>.

Las características generales en el *comic book* de superhéroes en sus inicios son: página en blanco sobre la que se disponen las diferentes viñetas, que son de tamaño regular, siendo lo más habitual la forma rectangular, y sin exceder las 9 o 10 viñetas por página. Además, están claramente delimitadas y separadas unas de otras dando claridad a la composición. El dibujo de las historias es bastante simple, aunque tiene ciertos toques realistas en los

6 KARCZEWSKI, K.: “More than just Iron Man: A Brief History of Comic Books and Graphic Novels”, *Crossroads. A Journal of English Studies*, n.º 3, 2013, p. 47.

7 Algunos estudios más relevantes: ECO, U.: *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U., 2016; GASCA, L.: *Tebeo y cultura de masas*. Madrid, Prensa Española, 1966; GUBERN, R.: *Medios icónicos de masas*. Madrid, Historia 16, 1997; además de los autores Will Eisner y Scott McCloud.

8 GÁLVEZ, P.: “Una visión de la evolución del dibujo dentro de la historieta”, en BERGADO, R., GÁLVEZ, P., GUIRAL, A. y REDONDO, J.: *Cómics: Manual de instrucciones*. Bilbao, Astiberri Ediciones, 2016, pp. 67-72.

9 HOGAN, J.: “The comic book as symbolic environment: The case of Iron Man”, *ETC: A Review of General Semantics*, vol. 66, n.º 2, 2009, p. 199.

10 EISNER, W.: *La Narración Gráfica*. Barcelona, Norma Editorial, 2009, pp. 1-2.

11 HOGAN, J.: *op. cit.*, p. 199.



Fig. 1: Action Comics #1 (p. 9). Junio de 1938. CC BY-NC-SA 2.0. <https://www.flickr.com/photos/194484944@N04/51705440610/>



Fig. 2: Captain America Comics #1 (p. 7). Marzo de 1941. CC BY-NC-SA 2.0. <https://www.flickr.com/photos/194484944@N04/51704832038/>

rostros y proporciones de las figuras y, a veces, en los fondos, a pesar de que en numerosas ocasiones estos sean simples o aparezcan vacíos. Las escenas de acción son dinámicas y emocionantes para llamar la atención de su público. Eso sí, se busca que los personajes tengan características o rasgos individuales que los diferencien unos de otros, son atractivos y en buena forma física, pero sin parecer excesivamente musculosos. El dibujo en general es claro, sin abigarramientos innecesarios, y de fácil lectura, como podemos comprobar en los dibujos de Joe Shuster (Fig. 1) y Jack Kirby (Fig. 2) en esta época. Al final de los años 40 y en los 50, los cómics empiezan con una página que normalmente es una *splash page* que se conoce como portadilla. Sirve como introducción a la historia porque la imagen e información que encontramos en ella no se continúa de forma directa en la siguiente página, sino que tienen la función de presentar al personaje o la historia que se va a narrar a continuación.

Como podemos ver en los ejemplos seleccionados, el dibujo tiene esa apariencia simple, algo sencillo de entender, pero con la suficiente energía como para atraer a los lectores. En el caso de Superman (Fig. 1), tenemos muy bien conseguida la representación de la profundidad de campo. El mejor ejemplo es la tercera viñeta, en la que tenemos a un personaje en primer plano, en el intermedio a Superman con el coche y, en el fondo, al tercer personaje. Esto crea una profundidad aún algo simplista, pero la viñeta se acerca a la plasmación de las tres dimensiones. También sucede en la cuarta viñeta, en la que el villano corre hacia el lector en diagonal en el primer plano, seguido por Superman en un segundo plano. Además, podemos comprobar que las figuras mantienen el equilibrio, e incluso en las viñetas 1 y 3, podemos ver la clásica composición en triángulo que tanto se ha dado en arte, tanto en la pintura como en la escultura. Por otra parte, encontramos una serie de líneas paralelas hechas con tinta, que se usan para dar sensación de sombreado o, como en el coche, que funcionan como líneas cinéticas. Estas líneas tienen una clara inspiración en la técnica del grabado, en el que se usan las líneas de diferente forma para conseguir efecto de sombreado, y con él volumen, en la imagen representada<sup>12</sup>. Sin embargo, aunque derive en parte de esta técnica, no hay que olvidar que el cómic no es producto del trabajo con el buril o los ácidos, sino del trabajo directo del dibujante que se plasma con sistemas de impresión modernas, por lo que el recurso es más estético que técnico.

En el ejemplo de Capitán América (Fig. 2), la profundidad la tenemos en la viñeta 4, con el villano en el primer plano y el héroe al fondo, bastante alejado puesto que vemos su figura completa, intensamente sombreada en negro, como si estuviera a contraluz. En la quinta viñeta vemos un recurso parecido, con el personaje de Bucky en el primer plano de espaldas y la figura de Steve en un plano intermedio. Las figuras, como en el ejemplo comentado de Superman, mantienen el equilibrio compositivo, incluso en la viñeta 3, que compensa el primer plano de Steve Rogers con el globo de texto. En cuanto al volumen de las figuras, vemos que ya no se usan las líneas paralelas como en el grabado antiguo, sino manchas de tinta negra, y las líneas se usan para representar el movimiento cinético, leves sombras intermedias y para definir detalles de la figura, lo que supone un interesante cambio técnico y estilístico. En ambos casos el color es plano, saturado y de tonalidades básicas. En esta época y hasta mediados de los 90, los dibujantes no se arriesgan a experimentar con el color. Así que, para dotar de volumen al dibujo, en vez de complicados degradados, se usan manchas de tinta negra, un negro saturado, y con líneas finas para tonos intermedios. Esto se explica por cuestiones técnicas relacionadas con la impresión seriada, que tienen como trasfondo el abaratamiento de los costes, así como el rechazo a entrar en complicaciones sin tener asegurado el resultado<sup>13</sup>.

Los ejemplos expuestos de esta primera época nos sirven como reflejo de otros personajes contemporáneos como Batman, Wonder Woman, la Antorcha Humana y Namor, entre otros. También, debido a la importante crisis en el mundo del cómic durante los años 50, a la que antes se hacía referencia, no se produjo un cambio notable en el dibujo. Durante estos años la editorial DC siguió editando historietas de superhéroes de forma bimestral, y Marvel (por entonces Timely y luego Atlas) se dedicó a los cómics de moda como western y románticos, aunque el Capitán América siguió publicándose durante un tiempo.

12 Sobre la línea: CÓRDOBA, E.: "El dibujo en el cómic", *el-ilustrador.com*. <https://www.el-ilustrador.com/dibujantes-de-comics/el-dibujo-en-el-comic/> (Consultado el 09/03/2021).

13 BERGADO, R.: "El color en los cómics", en BERGADO, R., GÁLVEZ, P., GUIRAL, A. y REDONDO, J.: *op. cit.*, pp. 129-152.

### 3. EVOLUCIÓN

Ahora nos centraremos en los cambios que se han ido produciendo en el cómic de superhéroes en las diferentes décadas, las continuidades y las novedades que se introducen, incluso veremos que hay elementos que se usaban escasamente, así como otros que se desecharon y reaparecen en una determinada época para instalarse como elemento habitual. Y aunque nos detendremos en diversos personajes, nuestro referente principal será Iron Man, de forma que podremos analizar dicha evolución de forma más clara.

#### 3.1. Década de los 60

En la década de los 60 no encontramos cambios importantes en el dibujo en general, con respecto a la producción anterior, pero la irrupción de lleno de la casa Marvel en el mundo de los superhéroes, tendría algunas consecuencias. Aparte de una nueva perspectiva temática que humaniza y da una visión más íntima y compleja a los superhéroes, ya no se centra sólo en las luchas, sino que la vida personal de los héroes también importa. De esta forma, “these characters were not only able to entertain youngsters, but teach them some valuable moral lessons as well”<sup>14</sup>. En lo que se refiere a la parte gráfica, que es lo que nos importa, en general Marvel aportó a sus dibujos más dinamismo, pues no bastaba que los personajes dieran un puñetazo, sino que todo el cuerpo debía exagerar el golpe con escorzos complicados y visiones impactantes. Los personajes dan sensación de inmediatez, como si siempre estuvieran en movimiento o preparados para la acción. Las figuras parecen sueltas y ágiles, haciendo que las escenas sean dinámicas y atrayentes para el lector<sup>15</sup>.

Esto lo podemos ver en los distintos ejemplos que vamos a proponer aquí. En Batman (Fig. 3), a pesar de que el dibujante Sheldon Moldoff creó una postura del cuerpo que es correcta pero más rígida y menos natural que la de otros casos, y sigue con un aspecto un tanto tosco, al menos comprobamos el intento de crear una escena con sensación de espacio en profundidad. En la viñeta 1, tenemos en primer plano al villano Blue Bowman, cuya postura con el arco queda un poco forzada, al fondo a Batman y, entre ambos personajes, vemos la flecha lanzada por el villano y el batarang que la desvía -y sale de la viñeta-. En la



Fig. 3: Batman #139 (p. 8). Abril de 1961. CC BY-NC-SA 2.0. <https://www.flickr.com/photos/194484944@N04/51704831993/>

14 KARCZEWSKI, K.: *op. cit.*, p. 49.

Como se explica muy bien en: LEE, S. y BUSCEMA, J.: *Cómo dibujar cómics al estilo Marvel*. Barcelona,

15 Ediciones Martínez Roca, S.A., 1999, pp. 59-75.

viñeta 3 encontramos un intento similar de jugar con el espacio, con Robin en primer plano, Batman en el plano intermedio lanzando un puñetazo y, al fondo, el villano después de recibir el golpe, chocando contra una diana. En la viñeta 4, finalmente, se intenta conseguir una perspectiva en diagonal protagonizada por el Batmóvil, con el frontal del coche en primer plano, seguido del habitáculo -en cuyo interior, en el asiento delantero tenemos a Batman, Blue Bowman y Robin- culminando la vista en el asiento trasero, en el que se ven otros dos personajes. Se crea así una sensación de cierta profundidad. Comprobamos el uso de multitud de líneas cinéticas: en el lanzamiento de la flecha, en el movimiento de la capa, en el batarang girando, en las plumas saliendo de la caja, en el golpe que lanza Batman, en la caída hacia atrás de Blue Bowman y en el avance del Batmóvil.

En el caso de Iron Man (Fig. 4), Jack Kirby plasma una postura más exagerada en el personaje, como vemos en la viñeta 5. En ella encontramos al héroe muy inclinado al lanzar la escalera, algo que parece excesivo para alguien que lleva una armadura que potencia su fuerza. En la viñeta 6, Iron Man abre las piernas casi completamente para evitar el choque entre los dos barcos sobre los que se apoya. Además, los hombres de la viñeta 3, tienen una postura también muy característica de Marvel, con las piernas muy abiertas para crear la sensación de inmediatez, seguridad y fuerza. Esa exageración en la postura, como al dar un puñetazo, también da sensación de que los personajes son más humanos, que para golpear o lanzar algo con gran fuerza, necesitan impulsarse con todo el cuerpo.

Además, Kirby crea profundidad a través de más detalles y recursos formales que Moldoff. En la viñeta 2, tenemos a Tony Stark (Iron Man) y a su acompañante dentro de un coche que avanza hacia el lector, forzando la ilusión de que el morro está más cerca de nosotros, que después se encuentra el habitáculo y finalmente la parte trasera, con una perspectiva muy correcta en términos académicos. El fondo lleno de edificios dispuestos en diagonal de izquierda a derecha refuerza la profundidad. En la viñeta 3, en primer plano está la mano de Iron Man abriendo una puerta metálica para enfrentarse a unos gánsteres que están en un plano intermedio, y al fondo tenemos una puerta acorazada, en una escena muy lograda. Incluso en ambos hombres comprobamos que el de la derecha está un poco más adelantado que el de la izquierda. En las viñetas 4 y 5, se consigue mayor profundidad al tener el avión en movimiento, estando más alejado en la segunda imagen cuando chocan contra él las escaleras lanzadas por Iron Man. Finalmente, en la viñeta 6, se consigue un efecto muy característico gracias a la transición que marcan consecutivamente el barco de la izquierda, el personaje de la derecha que está más cercano al lector, Iron Man y el hombre del otro barco, que están un poco más alejados. Por otro lado, podemos destacar

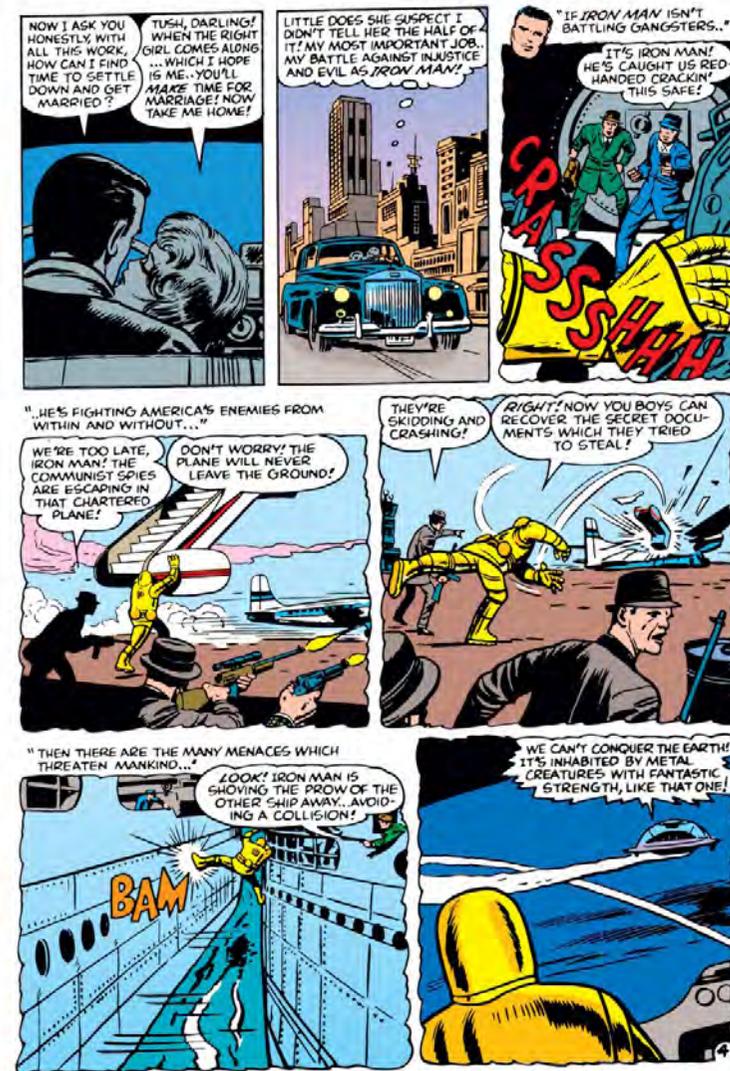


Fig. 4: Tales of Suspense #41 (p. 4). Mayo de 1963. CC BY-NC-SA 2.0. <https://www.flickr.com/photos/194484944@N04/51704552126/>

el uso de las líneas cinéticas en el avión que intenta despegar, para describir el movimiento de Iron Man al lanzar las escaleras y para mostrar el recorrido de estas, así como las que encontramos entre los dos barcos, indicando un movimiento lateral.

El color en esta época sigue estando protagonizado por colores planos y las sombras son manchas de tinta negra. Pero en Iron Man encontramos un recurso más avanzado, como es la utilización de dos tonos diferentes para dar volumen a las formas. No hay ningún tipo de degradado, pues son simplemente dos tonos diferentes del mismo color, y sólo utilizados en la figura del héroe, pero ya hay una intención de dar matices de forma distinta.

Desde una perspectiva general, además, en Marvel tenemos un dibujo homogéneo, de forma que, al cambiar el dibujante de una cabecera, no se notara el cambio y se mantuviese la personalidad formal de la marca y de los personajes. En consecuencia, en los años 60 pocos eran los dibujantes a los que se les permitía aplicar su propio estilo, limitándose prácticamente a los ya consagrados Jack Kirby y Steve Ditko. En Kirby tenemos unas figuras más pesadas, de proporciones más recias, con líneas gruesas para definir la forma general del personaje, y líneas finas para formas secundarias y detalles. Ditko, por su parte, hace las figuras más ligeras y con una constitución más delgada que les da sensación de agilidad, aunque los rostros son un poco menos estéticos que en otros autores, debido a la formación de su estilo personal, ya que empezó siendo autodidacta hasta que pudo estudiar en *The Cartoonists and Illustrators School* (actualmente *The School of Visual Arts*) de Nueva York y asistir a las clases de su ídolo Jerry Robinson<sup>16</sup>. Por otro lado, en esta década la primera página que funcionaba como portadilla con una imagen independiente del resto de la historia, deja de cumplir esta función y empieza a formar parte del resto del número, como vemos, por ejemplo, a partir de *Tales of Suspense featuring The Power of Iron Man #54* (Junio de 1964), en adelante.

Básicamente, este que acabamos de analizar, es el dibujo que se instala durante las siguientes décadas en el cómic de superhéroes hasta la mitad de los años 90. Los rostros, figuras y fondos, están más trabajados que en los años 40, pero si los comparamos con los dibujos actuales, nos dan la sensación de ser mucho más simples, y diríamos que con rasgos convertidos en convencionales. Está bien acabado, y juega aunando la línea entre realismo y caricatura, dibujo académico-artístico y un leve expresionismo que esquematiza las formas. Tiene

colores simples y por lo general totalmente planos, salvo excepciones. Todo ello combinado, buscando crear escenas de acción dinámicas. Esta es la base sobre la que trabajarán muchos artistas y que con el tiempo les llevará a desarrollar su propio estilo individual.

Esta década sentó las bases de un estilo clásico que se mantuvo hasta los 90. Era claro, limpio y de lectura fácil, pero al mismo tiempo emocionante. Leer uno de estos cómics te traslada inmediatamente al pasado, todo el conjunto del cómic te demuestra la época en que fue realizado y te lleva a ella.

### 3.2. Década de los 70

En la década de los 70 seguimos teniendo las viñetas dispuestas en una página en blanco, aunque aumenta el número de ellas por página. En esta ocasión hay más variedad en el tamaño de las viñetas, aumentando el número de las de mayor tamaño e incluyendo en ocasiones alguna *splash page* en el interior. Incluso, alguna vez, unas se superponen a otras. En pocas ocasiones tenemos dibujos a doble página, como por ejemplo en *The Invincible Iron Man #113* (Agosto de 1978). En las páginas 2 y 3, encontramos que la gran viñeta se usa para mostrar el complejo industrial de *Stark International*. También tenemos la eliminación de forma parcial o total de las líneas de delimitación (Fig. 5), dejando el dibujo en ellas contenido de forma libre, aunque manteniendo una composición que sigue siendo clara, tendente a la geometrización de tipo clásico. Esta técnica de eliminación de los bordes no es nueva, ya se vio en *All-Flash Quarterly #1* (Junio de 1941), del guionista Gardner Fox y el dibujante Everett E. Hibbard. La novedad que tenemos aquí es que se empieza a usar de forma más extendida, ya que antes era algo menos usual.

En el ejemplo que se propone para el análisis, vemos diferentes escenas de distintos momentos en el tiempo, que nos relatan cómo pasa el síndrome de abstinencia Tony Stark (Iron Man). No conocemos con exactitud el periodo de tiempo que transcurre entre ellas, pero el dibujante John Romita Jr. ha sabido crear un montaje interesante con las escenas que, aunque carentes de delimitación, se pueden entender perfectamente.

En la escena -ya que no hay viñeta en sentido estricto- número 6, se consigue una buena profundidad de campo gracias a la perspectiva elevada y los edificios. Aunque el dibujante también lo consigue en las escenas 1, 2 y 5. Sobre todo en la 2, con el personaje de Bethany Cabe sujetando una botella de alcohol con la mano derecha hacia el espectador, con la mano izquierda sujetando a Tony Stark para que no beba, creando una composición

16 BELL, B.: *Strange and Stranger: The World of Steve Ditko*. Seattle, Fantagraphics Books, 2008, pp. 16, 19 y 20.



Fig. 5: The Invincible Iron Man #128 (p. 10). Noviembre de 1979. CC BY-NC-SA 2.0. <https://www.flickr.com/photos/194484944@N04/51705227189/>

interesante y un leve escorzo. Algo que vemos claramente es que aumenta el cambio del punto de visión, hay más variedad. En el ejemplo se usa más el picado, como en las escenas 4 y 6 y en la viñeta final, y hay un punto de visión bajo en la primera escena, de *sotto in su* pues la mirada del espectador está casi a ras de suelo. En general, se usan estos cambios de visión para darle más dinamismo a las secuencias, y con un personaje como Iron Man que vuela con una armadura, esta solución da más juego a la hora de crear estas escenas. Sin duda, encontramos muchas sugerencias tomadas del cine, que posibilitan una manera mucho más compleja de entender el cómic. Un gran referente es la película *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, que usa este tipo de picados y contrapicados para crear la sensación de vértigo en el espectador. Volviendo al ejemplo, además, tenemos un uso interesante de las líneas cinéticas, que se despliegan para representar los temblores causados por el síndrome de abstinencia, de la lucha de Tony contra sí mismo.

Podemos comprobar que el dibujo continúa teniendo esa apariencia sencilla antes mencionada, pero está más trabajado, con un toque realista en las figuras y, a partir de esta época, los fondos están llenos de detalles, lo que le da mayor verosimilitud y complejidad a la historia, aunque en el ejemplo solo lo podemos ver en la viñeta 6. Los personajes tienen características individualizadas y están bien proporcionados, tendiendo a ser delgados. Además, a partir de esta década comprobamos que el dibujo sale de los márgenes de las viñetas -cuando las hay- ocupando la calle entre las mismas. Esta expansión del dibujo fuera de las viñetas tampoco es algo nuevo, pues ya se pudo ver en *Captain America Comics* #3 (Mayo de 1941), pero ahora se generaliza. Tanto esta técnica, como la eliminación de los bordes tienen su origen en las *comic strips* de los periódicos, como por ejemplo puede verse en *Tarzan of the Apes* del artista Burne Hogarth, que se encargó de ella desde 1937 a 1945 y de 1947 a 1950. Por otra parte, en las escenas 2 y 3, el rostro de Tony expresa muy bien la desesperación y la ira consecuencia de la falta de alcohol, recordándonos al patetismo del Barroco y la exaltación de los sentimientos, que contrasta con el rostro estoico de Bethany, quien se muestra indiferente, en la escena 3.

Se siguen usando colores planos y las sombras aún se construyen con manchas de tinta negra y algunas líneas. Pero en esta década, para crear sombras secundarias menos duras, tenemos el uso de tramas mecánicas, como las plantillas del sistema Letraset, la técnica del salpicado, que se puede hacer con un pincel o un cepillo de dientes, y con telas. Gracias a estas otras técnicas, se consigue un nuevo matiz a la hora de dar volumen a las figuras. En el ejemplo que estamos utilizando, se usan para dar texturas, como en las escenas 1, 2 y 5 y la viñeta final, en las que para la chaqueta y las camisas de Tony y de Bethany se usan tramas mecánicas. Y en la escena 4, se usa el salpicado para el sofá.

■ JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ MERINO

Las escenas de acción en los 70 se vuelven un poco más complejas, más trepidantes y fluidas, como es imperativo en el cómic de superhéroes. El dibujo en general sigue siendo bastante claro y homogéneo, buscando que casi no se notara el cambio de dibujante, pues todos siguen una estética clásica desde los 60. Y la primera página, que era siempre una *splash page*, ahora, en alguna ocasión, se empieza a cambiar por una página con más de una viñeta, como en *The Invincible Iron Man #27* (Julio de 1970) o *Action Comics #419* (Diciembre de 1972). Esto supone una vuelta a los orígenes del cómic de superhéroes de los años 40.

Esta década sigue dentro de ese estilo clásico de los 60, pero se añaden novedades que les dan profundidad al conjunto. Se puede intuir una madurez, el lenguaje del cómic destila cierta intención de agradar también a un público más adulto.

### 3.3. Década de los 80

En los 80 aún tenemos la página blanca sobre la que se disponen las viñetas. Aumenta el número de estas por página y los tamaños son variados, aunque en general con formas regulares, es decir, cuadradas y rectangulares. Su delimitación está bien marcada, lo que hace que tengamos una composición clara. De igual modo aumentan las viñetas de dibujo libre y en las que el dibujo sale de sus límites para diferentes situaciones. En el primer ejemplo de esta década que proponemos (Fig. 6), la segunda viñeta es una escena vertical que en altura ocupa el mismo espacio que las cuatro viñetas de la derecha. En ella Iron Man asciende haciendo una espiral, representada por el humo que sale de las botas, paralelo al edificio de oficinas de la empresa de su rival, para después entrar por una ventana. Este tipo de viñetas verticales se usan bastante en esta cabecera. Como ejemplo también tenemos la página 10 de *The Invincible Iron Man #200* (Noviembre de 1985). Esta página consta de cinco viñetas estrechas que ocupan toda la altura de la plana. En ella vemos a Iron Man que asciende hasta la atmósfera para luego iniciar la bajada. Esta técnica de dibujo se llama espacios contiguos, que consiste en que las cinco viñetas se relacionan en el mismo espacio geográfico, ayudando a crear una ilusión de continuidad en la acción, al mostrar en viñetas sucesivas espacios que se suponen contiguos. En todas las viñetas tenemos a Iron Man en diferentes posiciones, desde subir en las dos primeras viñetas, hasta llegar a la máxima altitud en la viñeta central, en la que gira para iniciar el descenso que vemos en las dos últimas. Todas esas acciones las vemos con el fondo del Espacio y la Tierra, con el mapa de Estados Unidos.

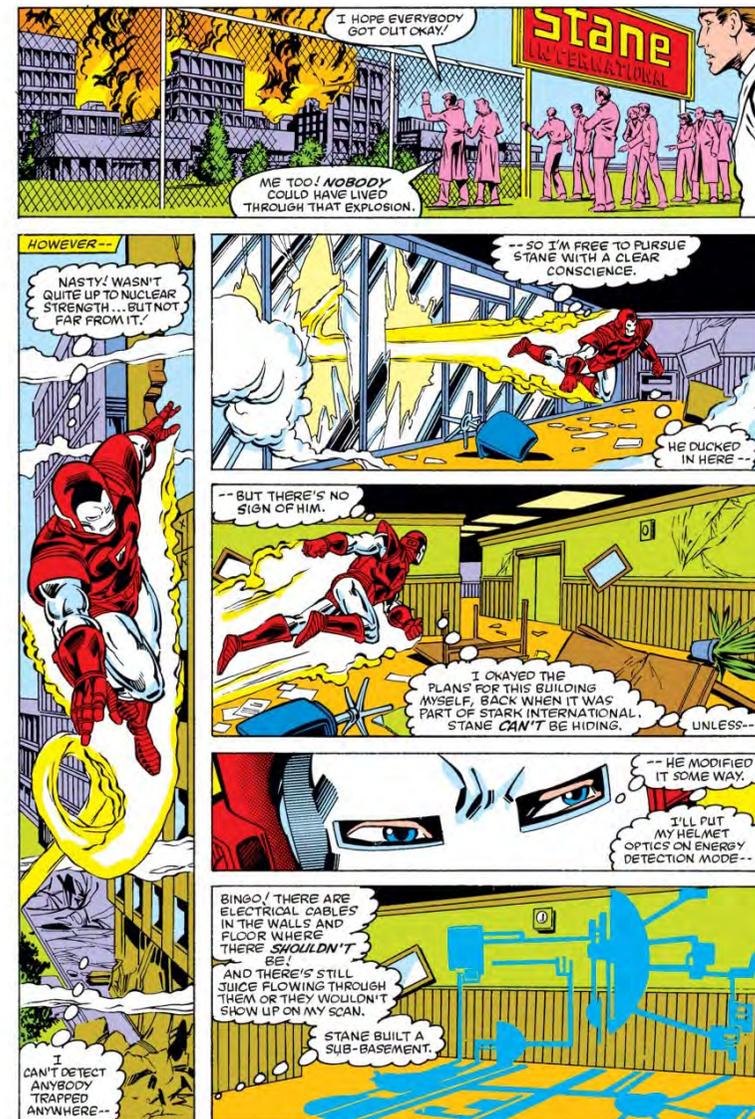


Fig. 6: *The Invincible Iron Man #200* (p. 32). Noviembre de 1985. CC BY-NC-SA 2.0. <https://www.flickr.com/photos/194484944@N04/51704831943/>

También hay que mencionar que encontramos una estructura especial que no suele usarse en el cómic de superhéroes: el ralenti. Esta técnica consiste en una prolongación deliberada de una acción o movimiento mediante una sucesión de viñetas<sup>17</sup>. Lo podemos ver en *The Invincible Iron Man* #200 (Noviembre de 1985), entre la página 40, viñetas 4, 5, 6 y 7, y la página 41, viñeta 1. En ellas se representa el suicidio de Obadiah Stane, desde que somos conscientes de sus intenciones, hasta el momento en que lleva a cabo su propósito. Este tipo de estructura no suele darse en el cómic de superhéroes, porque se suelen buscar la acción y las escenas trepidantes, lo que nos marca un cambio de mentalidad que muestra que este género acepta otros elementos, para así crear historias más interesantes. Como vemos, en los 80 y después 90, “adult comic books such as *Watchmen*, *Maus*, and *Dark Knight Returns* helped many people respect the medium as a means of telling stories of great depth and maturity”<sup>18</sup>.

Algo nuevo que aporta la cabecera de Iron Man en esta época, es la actualización de la llamada “visión subjetiva”<sup>19</sup>. Consiste en la vista en primera persona desde la perspectiva de un personaje, lo que se ejemplifica en este caso en que vemos desde el interior del casco de Iron Man como si fuésemos él. La novedad está en que el casco nos proporciona información no visible para el ojo humano, la tecnología nos da una visión nueva, como alerta de proximidad de ataque con armas a distancia o la detección de cables de corriente eléctrica (Fig. 6). Algo más que vemos en esta cabecera es la utilización de la superficie pulida de la armadura de Iron Man para dibujar el reflejo de cosas en ella. Por ejemplo, en *The Invincible Iron Man* #143 (Febrero de 1981), página 15, viñeta 3, vemos el reflejo de un pasillo en la máscara del casco; y en *Iron Man* #228 (Marzo de 1988), página 22, viñeta 1, vemos reflejado al Capitán América, al que en ese momento se le conocía simplemente como El Capitán (Fig. 7).

Por otro lado, ahora vemos la profundidad en las escenas más trabajada, así como los fondos. En el primer ejemplo que traemos de esta década (Fig. 6), salvo en las dos viñetas finales, en todas tenemos un buen trabajo de profundidad, recurriendo incluso de forma amplia a la perspectiva central. En la primera viñeta se hace de la forma más típica, con



Fig. 7: Iron Man #228 (p. 22). Marzo de 1988. CC BY-NC-SA 2.0. <https://www.flickr.com/photos/194484944@N04/51704552071/>

17 Para entender mejor el tiempo en los cómics: EISNER, W: *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona, Norma Editorial, 2007, pp. 27-39.

18 HOGAN, J.: *op. cit.*, p. 200.

19 Como bien se explica con varios ejemplos en: GASCA, L. y GUBERN, R.: *El discurso del cómic*. Madrid, Ed. Cátedra, 2011, pp. 511-519.

un personaje en el primer plano, otros en el intermedio cerca de la valla, y en el fondo la fábrica ardiendo. Pero la viñeta 4 es más interesante, ya que vemos una sala en la que está Iron Man, de esta sale un pasillo en diagonal hacia la izquierda y al fondo vemos que gira a la derecha, dando una profundidad a la escena interesante, junto con un despliegue escenográfico importante. En el segundo ejemplo (Fig. 7), en la viñeta 2, la profundidad se crea gracias al efecto de la visión en picado y los diferentes cuerpos inconscientes que ha dejado Iron Man tras de sí. En las viñetas 3 y 4, se crea con los personajes y las cajas.

El color sigue definiéndose como en las décadas anteriores, al igual que continúa el uso de tramas mecánicas y otras técnicas, pero tenemos de vuelta las líneas rectas paralelas que nos recuerdan al grabado como a finales de los años 30. Y desde los 70, momento en que lo introdujo Bob Layton, la armadura tiene destellos para indicar que es metal pulido y refleja la luz. No todos los dibujantes lo hacen, pero en este caso Mark Bright los usa, no tan profusamente como Layton y otros autores posteriores.

Otro detalle destacable son las líneas de expresión que se marcan en la máscara del casco de Iron Man para que no encontremos un rostro inexpresivo, como debería ser. El primer dibujante en darle un mayor uso a las propias líneas de la máscara para darle expresión fue Gene Colan. Como leemos en el libro de Sean Howe “Gene Colan incluso consiguió dar cierto valor emocional a Iron Man, cambiando sutilmente los ángulos de las aberturas de los ojos del casco metálico y de la boca hasta que fueran algo que se pareciera a una expresión facial”<sup>20</sup>. En *The Invincible Iron Man* #200 (Fig. 6), viñeta 5, tenemos un primerísimo plano en el que vemos los ojos de Iron Man. Esto nos recuerda al director de cine Sergio Leone que usaba este tipo de planos en sus *spaghetti western* para darle intensidad a la escena y crear tensión entre los personajes, llegando a ser un maestro de este elemento.

Las escenas de acción en esta época son un poco más explícitas gracias a que el código de censura autoimpuesto por los editores a partir de los años 50, el Comics Code Authority, es más laxo a partir de la década de los 70<sup>21</sup>. Un buen ejemplo es el final de *The Invincible Iron Man* #200 (Noviembre de 1985) al que aludíamos antes, en el que el villano Obadiah Stane (Iron Monger) se suicida al ver su inminente derrota y de esta forma robarle la

victoria a Iron Man sobre él, ofreciendo una perspectiva truculenta que durante un tiempo fue impensable. Para poner fin a su vida, se vuela la cabeza con un rayo repulsor de la armadura que lleva puesta.

En los 80, revisando diferentes cómics, tenemos una gran influencia de la cultura del momento, hay muchas referencias a películas, actores y música. Incluso la moda y los peinados influyen mucho en esta década. Leer un cómic de los 80, es leer una parte de la cultura popular.

### 3.4. Década de los 90

En la segunda mitad de la década de los 90, comprobamos que las viñetas ya no se disponen únicamente sobre páginas en blanco, sino que pueden ser negras o de un color que los autores crean adecuado para las escenas representadas en las viñetas. Y encontramos diferentes colores en un mismo cómic. También encontramos que las viñetas tienen formas irregulares, de multitud de tamaños, que aumenta su número por página, y que es muy habitual encontrar unas viñetas sobre otras. Esto deriva del hecho de poner viñetas de gran tamaño y distribuir varias pequeñas sobre ellas de forma parcial o total. Que tengan forma irregular tampoco es nuevo, sino que pudimos verlo en *Captain America Comics* #40 (Julio de 1944) del dibujante Syd Shores, o en *All-Flash Quarterly* #2 (Septiembre de 1941) del dibujante Everett E. Hibbard, convirtiéndose en algo muy usual en esta época. Algo que se vuelve más común es el dibujo a doble página, como por ejemplo en *The Invincible Iron Man* vol. 3 #1 (Febrero de 1998) en el que la ilustración ocupa las páginas 2 y 3 para mostrarnos a Iron Man volando por las calles de la ciudad de Nueva York. Esta variedad en las viñetas hace que tengamos una composición de página más complicada y original, siendo más llamativa estéticamente. A esto hay que añadir la novedad de que el dibujo llega hasta los márgenes físicos de la página. En ocasiones el borde de la página sirve para marcar los límites de la viñeta, lo que hace que el dibujo tenga por límite el mundo real. Esto hace que el lector se introduzca a otro nivel en la historia gracias a que el dibujo lo inunda todo (Fig. 8). En este caso, la ilustración del dibujante Sean Chen sirve muy bien de ejemplo, pues ocupa dos páginas, llega hasta el borde físico de ellas, y la escena está llena de detalles.

Desde luego, la escena que traemos como ejemplo está muy lograda, es muy expresionista, con una perspectiva acelerada en contrapicado, en la que los edificios tienen el punto de fuga en la parte superior de la viñeta y fuera de ella. Es una escena arriesgada y complicada

20 HOWE, S.: *Marvel cómics. La historia jamás contada*. Girona, Ed. Paninni, 2013, p. 83.

21 Una interesante visión de la imagen y la censura: VILLORDO, A.: “La imagen intolerable: Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n.º 74, 2019, pp. 199-211.

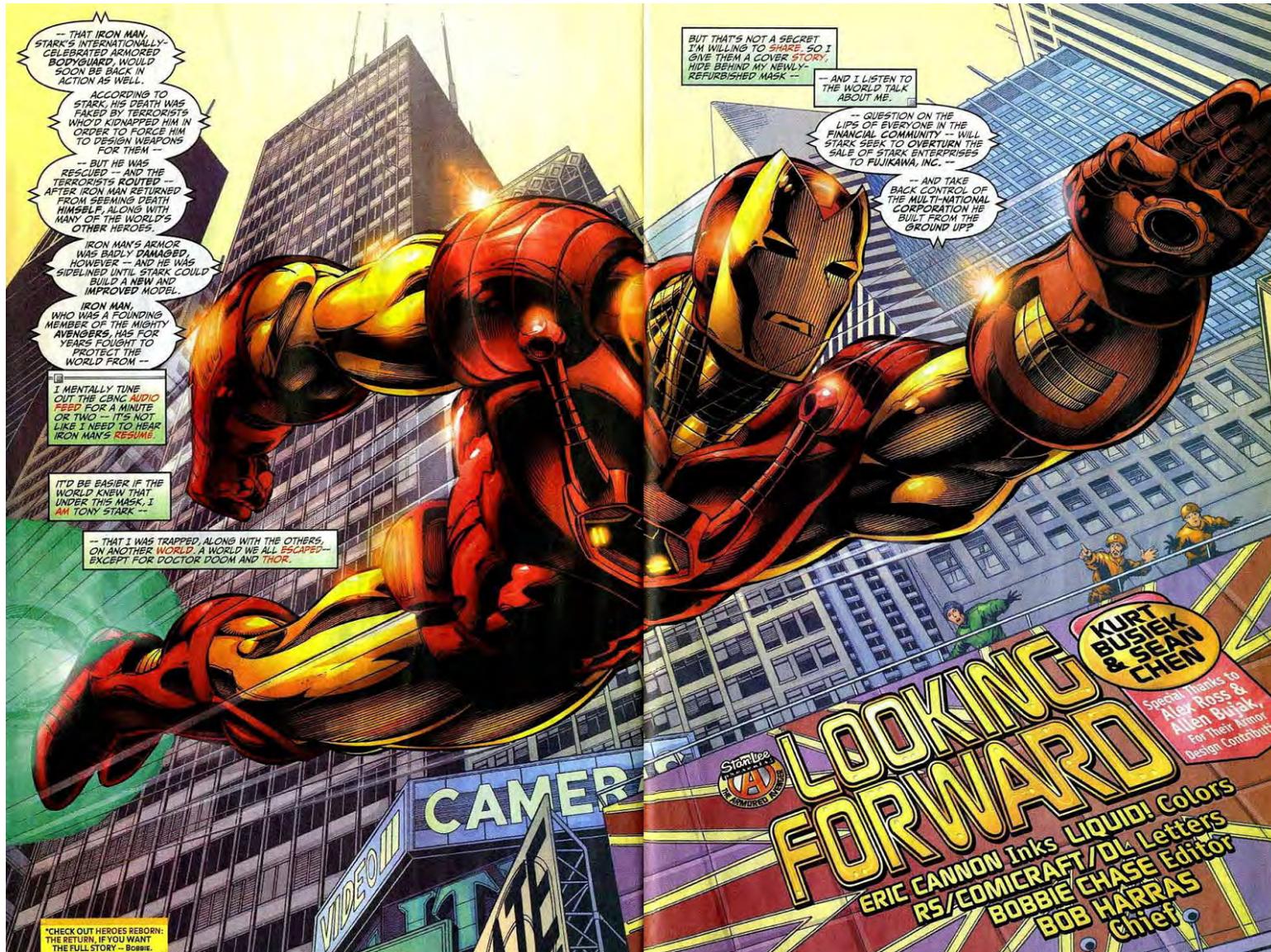


Fig. 8: The Invincible Iron Man vol. 3 #1 (p. 2 y 3). Febrero de 1998. CC BY-NC-SA 2.0. <https://www.flickr.com/photos/194484944@N04/51703757682/>

pero muy bien ejecutada y llena de detalles, como comprobamos al ver las ventanas y las formas de los edificios, los carteles y las personas que quieren ver a Iron Man, incluso el techo interior a través de las ventanas del edificio de la derecha, donde están los hombres asomados. Crea una sensación de profundidad muy creíble, tratándose de una visión espectacular y ciertamente impactante.

El volumen de las figuras ya no se crea sólo con la tinta negra y en ocasiones con colores en dos tonos, sino con un degradado en el color, de una tonalidad más oscura a otra más clara, progresivamente. En esta imagen de Iron Man hay un fuerte claroscuro, y lo primero que notamos es el contraste entre las partes negras y los brillos de la armadura. Cuando nos detenemos a observarla bien, vemos el degradado en las partes rojas y doradas. También notamos que usan las líneas rectas paralelas como en el grabado para crear otro tipo de sombreado. Los colores son mucho más variados, la gama se amplía más en esta década, y junto a los degradados, les da a las escenas más verosimilitud. Este uso del color es el que se usa a partir de esta década, lo que nos habla de mejores recursos técnicos y económicos aplicados a la estética de la imagen, que es cada vez más importante en este universo de ficción.

Esto se refleja en el hecho de que el cambio de dibujante en las cabeceras ahora sí se nota de forma clara. En los 90 vemos cómo los diferentes autores muestran sus peculiaridades sin necesidad de que haya una unidad gráfica para que a los lectores no les choque el cambio. Es más, todo señala que el dibujante gana protagonismo en tanto que artista individual y con su propia estética. Esto hace que el dibujo adquiera más importancia que el guión y lleva al éxito de varios autores que crean figuras masculinas hipermusculadas y figuras femeninas en posturas imposibles para potenciar su sexualidad<sup>22</sup>, como Rob Liefeld o Jim Lee. Se trata de autores que llegan a exagerar tanto la realidad, que las figuras llegan a deformarse. Pero algo realmente novedoso fue la introducción del hiperrealismo en el mundo del cómic de mano de Alex Ross, aunque será desarrollada por otros autores en la siguiente década. Un ejemplo de esta tendencia -a definir como declaradamente pictórica- es la miniserie *Marvels* (Enero-Septiembre de 1994), con ilustraciones de este artista y guión de Kurt Busiek. También se empiezan los primeros contactos con la realización de cómics de forma

digital, que se va perfeccionando hasta lograr un buen uso de las técnicas de ordenador en los 2000. Este inicio en la introducción de un estilo más pictórico viene de autores de otros tipos de cómics, como es caso de Richard Corben, un autor underground conocido por su trabajo en cómics de ciencia ficción y fantasía; y de autores europeos como Moebius (Jean Giraud) que revolucionó el cómic de ciencia ficción. De esta forma, nos damos cuenta de que a los dibujantes se les aprecia por su calidad y su propio estilo, empezando a ser reconocidos como verdaderos artistas creadores. Esto lleva a que algunos tengan una legión de seguidores que compran el cómic en el que el dibujante trabaje sin importar el personaje que lo protagonice. Por este motivo, las editoriales les dan más libertad, porque el interés de los fans por la estética de los dibujantes supone mejores resultados económicos<sup>23</sup>.

Además, en esta década hay muchas más escenas de violencia explícita, con villanos más crueles, por lo que los héroes también se vuelven más violentos y aparecen nuevos antihéroes acorde con esta época más oscura. Incluso vemos que los rostros parecen más adultos y se endurecen sus rasgos con líneas rectas para potenciar el aspecto de persona ruda y constantemente enfadada, aspectos que, al final de la década se suavizan notablemente.

La década de los 90 fue una época oscura, los héroes y villanos se vieron envueltos en una atmósfera oscura, caótica y peligrosa. Los cómics mostraron un mundo duro y cruel, más lleno de sombras que de luces, pero al final de la década se cambian las tornas, y se suaviza la atmósfera de miedo que dominó parte ella.

### 3.5. Década de los 2000

En la década de los 2000, y en adelante, el dibujo continúa con las técnicas de finales de los 90, y cada autor aporta su estilo personal. Dentro de los 2000, en Iron Man, tenemos un toque del hiperrealismo que introdujo Alex Ross, pero en este caso de la mano de tres autores: Adi Granov, Salvador Larroca Martínez y Greg Land. Granov fue dibujante en los 6 números que duró el arco argumental *Extremis* (Enero de 2005-Mayo de 2006); Larroca se ocupó del dibujo del personaje entre julio de 2008 y diciembre de 2012; y Land desde enero a octubre de 2013. Puede que estos autores no lleguen al hiperrealismo, pues, de hecho, en el orden en que han sido nombrados podemos ver una progresiva disminución

22 Una interesante evolución de la figura femenina la encontramos en: LORENZO TEIJO, B. J.: "Cómic, cuerpos y corporalidad en la sociedad de consumo", en GONZÁLEZ PENÍN, A., LÓPEZ DÍAZ, A. J. y AGUAYO LORENZO, E. (Dir.): *III Xornada Universitaria Galega en Xénero. Trazos de xénero no século XXI*. Vigo, Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións, 2015, pp. 237-247.

23 Uno de estos autores y que mueve a muchos seguidores es Frank Miller: PÉREZ GARCÍA, J. C.: *Frank Miller. Del cómic industrial al cómic de autor*. (Tesis doctoral S.P.), Universidad de Málaga, 2012.

en esta característica, pero sus imágenes son muy realistas, realizadas con técnicas muy académicas e inspiradas en la pintura. En el caso de Granov, incluso podemos apreciar en Tony Stark cierto parecido al actor Tom Cruise (Fig. 9), y en el de Larroca encontramos rasgos del actor Josh Holloway (Fig. 10), lo que sin duda no es casual, debido a la fama de ambas estrellas cinematográficas. Analizaremos brevemente el dibujo de estos dos últimos.

Adi Granov decide pensar en la armadura de Iron Man como algo útil, un arma, un caza/ jet, que puede contener a un hombre dentro, dándole más verosimilitud y que tenga un carácter más práctico. Por ello decide elegir tonos de apariencia metálica de rojo y dorado para la armadura, en vez de los tradicionales rojo y amarillo brillantes. Su manera de trabajar suele combinar técnicas manuales, lápiz, acuarela o aguada, con el trabajo digital. En el ejemplo (Fig. 9), todo ese primer número lo hizo de forma digital, lo que le permitió crear detalles mínimos hasta el extremo, provocando que los personajes ofrezcan un aspecto quizás demasiado plástico. Por ello, después pasó a combinar técnicas manuales y digitales, pero siempre empieza con un boceto a lápiz, a partir de ahí intenta crear imágenes realistas, pero no fotorrealistas como al inicio de su carrera. Para aplicar el color tiene ayuda de su esposa, Tamsin Isles, que se encarga de aplicar los colores planos, para que luego él remate el trabajo, lo que acelera y facilita esta parte del proceso<sup>24</sup>. Sus colores son apagados, casi granulados, y con un tono frío que queda muy bien en el aspecto para la armadura y objetos metálicos.

Salvador Larroca trabaja primero con un boceto a lápiz y, una vez aprobado por el editor, hace el dibujo definido, para introducir después los grises y los “efectos especiales”, para que a continuación se añada el color. Larroca añade él mismo los grises utilizando el programa Photoshop dejando de lado su antigua manera de trabajar con el pincel<sup>25</sup>. Con el tiempo, empezó a añadir él mismo el color de forma digital creando imágenes muy convincentes. Consigue un acabado limpio y homogéneo plasmando bien las proporciones y perspectivas, con un buen trabajo de la figura humana y de la arquitectura. Además,



Fig. 9: Iron Man vol. 4 #1 (p. 14). Enero de 2005. CC BY-NC-SA 2.0. <https://www.flickr.com/photos/194484944@N04/51705227059/>

24 Información extraída de: “Iron Man – Extremis. Entre bastidores con Adi Granov”, aparecido en Marvel Deluxe. Iron Man. Extremis. (Iron Man vol. 4 #1-6). (Recopilado por Panini Comics). Girona, Panini Comics, 2013, pp. 157-200.

25 Algunos datos sobre su forma de trabajo extraídos de: “El origen de El Invencible Iron Man”, aparecido en Marvel Deluxe. El Invencible Iron Man. Las cinco pesadillas. (The Invincible Iron Man vol. 5 #1-7). (Recopilado por Panini Comics). Girona, Panini Comics, 2013, pp. 187-200.

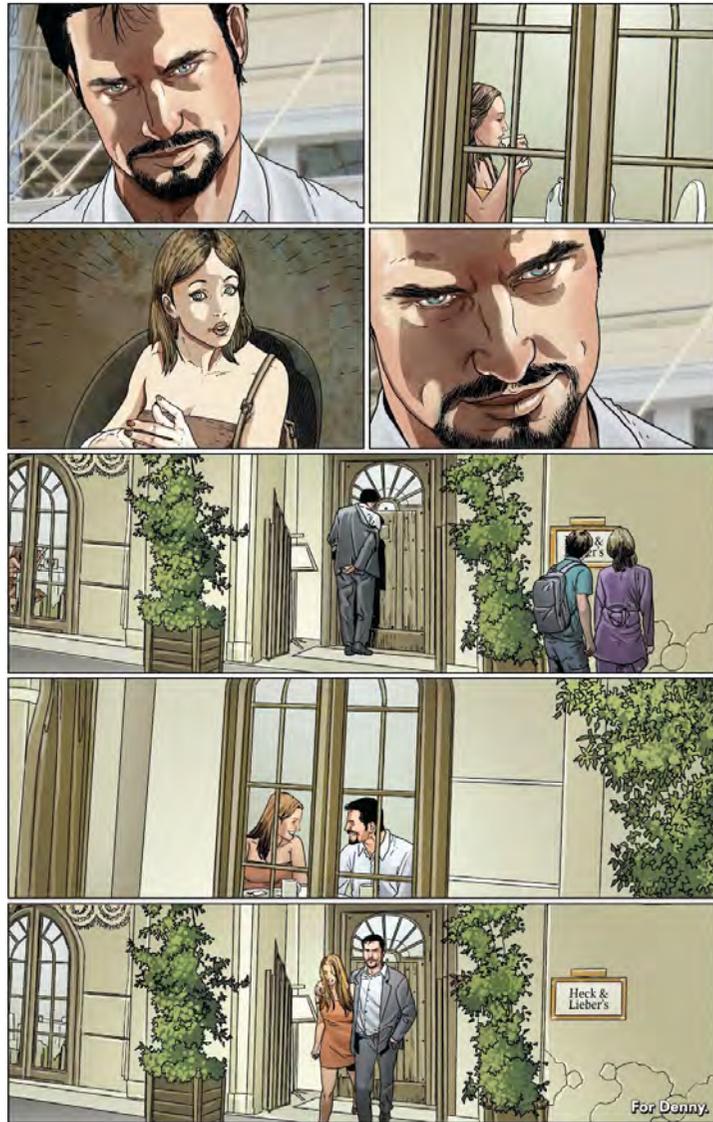


Fig. 10: The Invincible Iron Man #500.1 (p. 20). Abril de 2011. CC BY-NC-SA 2.0. <https://www.flickr.com/photos/194484944@N04/51704551981/>

encontramos que está “a gusto combinando sus referencias cinematográficas y televisivas favoritas para la caracterización de los personajes”<sup>26</sup>, siendo reconocibles en sus imágenes actores famosos, incluso familiares y amigos personales del autor.

Esta última década tratada, se caracteriza por la individualidad de los artistas que trabajan en los cómics, cada uno con sus luces y sombras. El lector puede elegir entre un gran catálogo de opciones, puede seguir a su artista favorito al cómic que trabaje, o por el contrario explorar nuevos autores que trabajen en un personaje de gusto.

En general, en el siglo XXI vemos un dibujo más elaborado y que se esfuerza por crear una atmósfera más convincente: los personajes, sus expresiones, la ropa, el entorno, todo es más verosímil. Es claro, de fácil lectura y combina todo tipo de planos para narrar la historia, con los elementos bien equilibrados dentro de las viñetas, abandonando los excesos expresionistas de finales del siglo anterior. Hay una combinación de viñetas bien delimitadas y diferenciadas unas de otras; de las que llegan hasta el borde de la página; y de las que se superponen unas a otras. Las perspectivas están muy trabajadas y correctamente ejecutadas.

26 Esta frase ha sido extraída de LÓPEZ, C. J.: “El más buscado, El héroe derrotado”, aparecido en Marvel Deluxe. El Invencible Iron Man. El más buscado del mundo. (Invencible Iron Man vol. 5 #8-19). (Recopilado por Panini Comics). Girona, Panini Comics, 2013, p. 4.

## CONCLUSIONES

Como hemos podido ver, el dibujo en el *comic book* de superhéroes ha pasado de un dibujo clásico y sencillo con toques descriptivos, aunque toscos, a uno más exagerado y expresivo -rayando en la deformidad-, para volver a uno más académico y en ocasiones pictórico, hiperrealista<sup>27</sup>. Se ha pasado de una unidad gráfica que prácticamente todos los autores utilizaban para que las cabeceras no sufrieran cambios drásticos en los personajes, a tener una ruptura de esa unidad y que los autores muestren sus peculiaridades, su estilo personal o “manera”. Esto puede ser algo bueno y sorprendente, que hace que la cabecera se renueve, o puede ser algo malo que desagrade a algunos, pero que nos habla de una evolución claramente orientada a lo estético-visual, muy probablemente provocado por los intereses del propio público, así como por la influencia del cómic de autor de otros géneros. Personalmente me parece positivo, ya que así se mantiene la frescura en las historias y los dibujos, buscando la renovación, y manteniendo el interés de los lectores. Además, la evolución de la tecnología ha ayudado al dibujo a actualizarse y mejorar para crear imágenes y cómics más impactantes y llamativos, y llevando a la narración a nuevos límites que acompañen al lenguaje del género.

Las composiciones dentro de las viñetas han pasado de ser sencillas, claras, con pocos personajes y a veces con pocos elementos, a un abigarramiento de personajes y complementos que le dan verosimilitud a la escena y nos ayudan a introducirnos en la historia. Y aunque la escena esté llena de diferentes elementos, éstos por lo general no dificultan su lectura y entendimiento. Las páginas de los cómics han pasado de ser blancas a tener colores que resaltan las viñetas en ellas dispuestas. Estas viñetas han pasado de tener generalmente una forma regular y tamaños similares, a ser viñetas con forma irregular y diferentes tamaños. De tener bien definidos los límites de las mismas y las calles entre ellas claras, a superponerse unas a otras, perder su delimitación e incluso llegar a los límites físicos de la propia página. Las composiciones se han complicado, los puntos de vista cinematográficos han dejado una huella muy importante en la caracterización de las escenas, y el avance tecnológico en la impresión y el diseño, primero poco a poco y ligeramente, después con grandes avances, ha condicionado el dibujo en el cómic de superhéroes. En definitiva, el dibujo ha cambiado de formas más simples, en lo que es importante contar la historia

sin necesidad de detenerse en él, a un dibujo más rico y lleno de detalles que nos invita a deleitarnos en sus formas y acabados, y descubrir todos los elementos que pueda tener representados, incidiendo en el valor estético como elemento imprescindible.

Encontramos cuatro fases de desarrollo estilístico. La primera es la arcaica, que corresponde a la Edad de Oro, los años 40 y 50, con formas más simples, esquemáticas, que buscaban transmitir un mensaje simple y claro. La segunda es la clásica, podría corresponder con la Edad de Plata, los años 60 y 70, época de resurgimiento de los superhéroes y nuevos éxitos. La tercera es la expresiva, a partir de los 80 y parte de los 90, con formas más complejas y exageradas con las que transmitir un mensaje más profundo y lleno de matices, pero al mismo tiempo llena de experimentos, más expresionista. Y la última fase es la depurada, con formas más realistas, mejores técnicas y materiales y con diferentes estilos que interactúan en la misma época. Y como hemos podido comprobar, el lenguaje ha cambiado no sólo como consecuencia de los artistas, sino que también de la evolución de los personajes, porque ellos “changed over the years to reflect the current socio-political situation”<sup>28</sup>.

---

27 Una explicación muy interesante sobre el dibujo de forma más realista a más abstracta y la iconicidad intrínseca a él, en MC CLOUD, S.: “El Vocabulario de los Cómics”, en MC CLOUD, S.: *Entender el cómic. El arte invisible*. Bilbao, Astiberri Ediciones, 2014, pp. 24-59.

---

28 KARCZEWSKI, K.: *Op. Cit.*, p. 48.

## BIBLIOGRAFÍA

BELL, B.: *Strange and Stranger: The World of Steve Ditko*. Seattle, Fantagraphics Books, 2008.

BERGADO, R., GÁLVEZ, P., GUIRAL, A. y REDONDO, J. (ed.): *Cómics: Manual de instrucciones*. Bilbao, Astiberri Ediciones, 2016.

CÓRDOBA, E.: “El dibujo en el cómic”, *el-ilustrador.com*. <https://www.el-ilustrador.com/dibujantes-de-comics/el-dibujo-en-el-comic/> (Consultado el 09/03/2021).

ECO, U.: *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U., 2016.

EISNER, W.: *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona, Norma Editorial, 2007.

EISNER, W.: *La Narración Gráfica*. Barcelona, Norma Editorial, 2009.

FERNÁNDEZ SARASOLA, I.: *El pueblo contra los cómics*. Sevilla, ACyT Ediciones, 2019.

GASCA, L.: *Tebeo y cultura de masas*. Madrid, Prensa Española, 1966.

GASCA, L. y GUBERN, R.: *El discurso del cómic*. Madrid, Ed. Cátedra, 2011.

GONZÁLEZ PENÍN, A., LÓPEZ DÍAZ, A. J. y AGUAYO LORENZO, E. (Dir.). *III Xornada Universitaria Galega en Xénero. Trazos de xénero no século XXI*. Vigo, Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións, 2015.

GOULART, R.: *Comic Book Encyclopedia: The Ultimate Guide to Characters, Graphic Novels, Writers & Artists in the Comic Book Universe*. New York, HarperCollins Publishers Inc., 2004.

GUBERN, R.: *Medios icónicos de masas*. Madrid, Historia 16, 1997.

HOGAN, J.: “The comic book as symbolic environment: The case of Iron Man”, *ETC: A Review of General Semantics*, vol. 66, n.º 2, 2009, pp. 199–214.

HOWE, S.: *Marvel Cómics. La historia jamás contada*. Girona, Ed. Paninni, 2013.

KARCZEWSKI, K.: “More than just Iron Man: A Brief History of Comic Books and Graphic Novels”, *Crossroads. A Journal of English Studies*, n.º 3, 2013, pp. 47-51.

LEE, S. y BUSCEMA, J.: *Cómo dibujar cómics al estilo Marvel*. Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1999. (Ed. Orig. Nueva York, Simon & Schuster, 1978).

Marvel Deluxe. Iron Man. Extremis. (Iron Man vol. 4 #1-6). (Recopilado por Panini Comics). Girona, Panini Comics, 2013.

Marvel Deluxe. El Invencible Iron Man. Las cinco pesadillas. (The Invincible Iron Man vol. 5 #1-7). (Recopilado por Panini Comics). Girona, Panini Comics, 2013.

Marvel Deluxe. El Invencible Iron Man. El más buscado del mundo. (Invincible Iron Man vol. 5 #8-19). (Recopilado por Panini Comics). Girona, Panini Comics, 2013.

MCCLOUD, S.: *Entender el cómic. El arte invisible*. Bilbao, Astiberri Ediciones, 2014.

MCCLOUD, S.: *Hacer cómics*. Bilbao, Astiberri Ediciones, 2012.

MCCLOUD, S.: *Reinventar el cómic*. Barcelona: Editorial Planeta, 2016.

PÉREZ GARCÍA, J. C.: *Frank Miller. Del cómic industrial al cómic de autor*, (Tesis doctoral S.P.). Málaga, Universidad de Málaga, 2012.

RHOADES, S.: *A Complete History of American Comic Books*. New York, Peter Lang Publishing, Inc., 2008.

VILCHES FUENTES, G.: *Breve Historia del Cómic*. Madrid, Ediciones Nowtilus, S.L., 2014.

VILLORDO, A.: “La imagen intolerable: Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n.º 74, 2019, pp. 199-211.

# EL MUSEO DEL PRADO EN LA FORMACIÓN DE LAS PINTORAS NAVARRAS A TRAVÉS DE LOS LIBROS, REGISTROS E ÍNDICES DE COPISTAS

THE PRADO MUSEUM IN THE FORMATION OF THE NAVARRAN WOMEN PAINTERS THROUGH THE BOOKS, REGISTERS AND INDEXES OF COPYISTS

PRADO MUSEOA EMAKUMEZKO MARGOLARI NAFARREN PRESTAKUNTZAN, KOPISTEN LIBURU, ERREGISTRO ETA AURKIBIDEEN BITARTEZ

---

## JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ

Universidad de Navarra

Dpto. de Historia, Historia del Arte y Geografía  
Edificio Ismael Sánchez Bella  
Campus Universitario, s/n  
31009 Pamplona (Navarra)

[jazanza@unav.es](mailto:jazanza@unav.es)

<https://orcid.org/0000-0002-0375-7899>

Grupo TriviUN

## RESUMEN

Este artículo aborda la labor como copistas que llevaron a cabo las pintoras navarras en el Museo de Prado durante su etapa formativa, a partir de la documentación conservada en la pinacoteca madrileña. Pretende con ello aportar algunas claves de la importancia de la copia en su aprendizaje artístico y en su posterior trayectoria profesional, y contribuir a su vez al estudio histórico de los copistas del Prado, atendiendo a su género y procedencia geográfica.

## ABSTRACT

This paper deals with the work as copyists carried out by Navarrese women painters in the Prado Museum during their formative stage, based on the documentation preserved in the Madrid Museum. The objective is to provide some keys to the importance of copying in his artistic learning and in his subsequent professional career, and also contribute to the historical study of the Prado copyists, taking into account their gender and geographical origin.

## LABURPENA

Artikulu honek Prado Museoa, emakumezko margolari nafarrek egin zuten kopista lana jorratzen du, Madrilgo pinakotekan gordetako dokumentaziotik abiatuta. Horren bidez, kopia lanak haien ikasketa artistikoan eta ondorengo ibilbide profesionalean duen garrantziaren gako batzuk eman nahi ditu, eta, aldi berean, Pradoko kopiatzaileen azterketa historikoan lagundu, haien generoa eta jatorri geografikoa kontuan hartuta.

---

## PALABRAS CLAVE

Aprendizaje artístico; Museo del Prado; copistas; pintoras navarras; siglo XX.

---

## KEYWORDS

Artistic Learning; Prado Museum; Copyists; Navarran Women Painters; 20th Century.

---

## GILTZA-HITZ

Arte-ikaskuntza; Prado Museoa; kopiatzaileak; emakumezko margolari nafarrek; XX mendea.

## 1. INTRODUCCIÓN: EL MUSEO DEL PRADO Y LOS COPISTAS

El 10 de agosto de 1839, Federico de Madrazo escribía desde París una carta a su padre José, director desde el año anterior del Real Museo de Pintura y Escultura de S. M., informándole de la labor de los copistas en el Museo del Louvre. En la misma aseveraba que “hay que atender al gran número de copiantes, que seguramente no baja (entre hombres y mujeres) de mil personas, y que muchas veces hay 6 y 7 y más que copian un mismo cuadro, como sucede en casi todos los Rafaeles, etc.”<sup>1</sup>.

El anterior testimonio resulta explícito de cómo los grandes museos acogieron, desde el instante mismo de su apertura, a numerosos copistas en sus salas. El Museo del Prado no fue ajeno a esta práctica, y así el *Proyecto de Reglamento* redactado en 1848 contemplaba un apartado para los copiantes compuesto por catorce artículos, con evidentes paralelismos con la normativa del museo francés<sup>2</sup>, que se concretarán en las *Reglas para los copistas* publicadas en 1863<sup>3</sup>. Sentadas las bases, los sucesivos reglamentos de 1876, 1897, 1901, 1909 y 1920 incorporaron un capítulo dedicado a la atención de los copistas, así como a los requisitos y procedimientos para copiar en el museo<sup>4</sup>.

La normativa plasmada en los reglamentos generó una copiosa documentación interna, en la que destacan los *Registros de copistas*<sup>5</sup>, los *Libros de copistas*<sup>6</sup> y los *Índices de pintores copiados*<sup>7</sup>. A los anteriores se suman los *Libros de visitas y copistas* (de 1843 a 1870), los

*Libros de firmas de copistas* (de 1857 a 1922, con intermitencias) y las *Instancias dirigidas al Director del Museo solicitando permiso para copiar obras* (de 1914 a 1968, también de forma irregular). Su consulta pone de manifiesto la diferente naturaleza de los copistas. Los hay profesionales, un reducido grupo que atendía la demanda de los turistas y los encargos recibidos del extranjero, principalmente de Sudamérica. Un buen ejemplo de pintor que hizo de la copia su profesión es el del pamplonés Natalio Hualde<sup>8</sup>, cuyo nombre (al igual que el de su esposa Josefina Piñal, también copista profesional) figura con profusión documental entre 1920 y 1950<sup>9</sup>. En otros casos, el copista acude al museo para satisfacer un encargo puntual, ya sea de una institución civil o religiosa. En esta categoría se inscribe el capuchino fr. Pedro de Madrid, que en las dos primeras décadas del siglo XX viajó al Prado y a los museos de Bellas Artes de Córdoba y Sevilla, a realizar copias (en especial de Murillo) por encargo del Colegio de Lecároz en el que residía<sup>10</sup>. Por último, las salas del Prado acogían al copista *amateur*, expresión que designa a los aficionados y alumnos de Bellas Artes que acuden a copiar a los grandes maestros, dentro de su período de formación.

La actividad de los copistas en el Prado mereció la atención de la prensa de la época<sup>11</sup>, interesándose, ya desde fecha temprana, por las mujeres copistas<sup>12</sup>, en su mayoría alumnas de Bellas Artes para quienes la copia formaba parte de su aprendizaje, como reflejaba S. Valverde en un reportaje publicado en la revista gráfica madrileña *Crónica* en junio de 1931:

“Entre los copistas del Museo del Prado abundan las mujeres... De estas pintoras a quienes vemos trabajar con afán, para lograr una copia de Goya o de Velázquez, pocas son copistas profesionales, y la mayoría son alumnas de Bellas Artes que estudian la técnica de los maestros, o artistas extranjeras que aprovechan su visita al Prado para llevarse la copia del cuadro preferido”<sup>13</sup>.

1 Archivo Museo Nacional del Prado (en adelante AMNP). AP 4, exp. n.º 121. *Carta de Federico Madrazo a José Madrazo por la que le comenta como trabajan los copistas en el Museo del Louvre*. DÍEZ GARCÍA, J. L.: *Federico de Madrazo. Epistolario*, T. I. Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 250.

2 AMNP. Caja 359, leg. 111.01, exp. n.º 8, ff. 36-37. *Proyecto de Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura*.

3 AMNP. Caja 359, leg. 111.01, exp. n.º 5. *Reglamento a seguir por los copistas de cuadros*.

4 Para este tema resulta fundamental la consulta de BARROSO GUTIÉRREZ, M. C.: *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2017. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Rosario Naranjo López. Codirectora Dra. Mercedes Replinger González.

5 En los *Registros de copistas* quedaba consignada la fecha de la solicitud del copista, su nombre y apellidos (en los primeros registros también su domicilio) y la identidad de la persona que daba conocimiento del copista y se convertía en garante de su solicitud.

6 Los *Libros de copistas* recogían, con criterio cronológico, el nombre del copista, las fechas de solicitud y de inicio de la copia, las medidas (alto x ancho) del lienzo que introducía en el museo, el tiempo de ejecución de la copia (por norma general un mes) y el asunto (título) y autor de la obra original, acompañado en ocasiones de su número de inventario.

7 En los *Índices de pintores copiados* figuraba el nombre del copista y el título y autor de la obra original, si bien en este caso los datos se consignaban por orden alfabético, atendiendo al apellido del pintor cuya obra se copiaba.

8 MURUZÁBAL, J. M.: “Artistas olvidados: Natalio Hualde”, *Diario de Navarra*, 27-1-2016, p. 73.

9 En una reseña de 1929, Natalio Hualde era definido como “artista de los más decanos en la copia”, y su esposa Josefina Piñal como “artista que ya también hace años que se consagró a la copia”. HESPERIA: “De arte: Un recuerdo sentimental para la labor silenciosa e inadvertida del artista copista”, *Alrededor del mundo*, n.º 1574, 17-8-1929, p. 920.

10 AZANZA LÓPEZ, J. J.: “Aproximación a un fotógrafo y pintor desconocido: Fr. Pedro de Madrid, Pedro Satué, Foto Antsa”, *Boletín de Arte*, n.º 36, 2015, pp. 53-64; y “Un desconocido copista de Murillo: el capuchino Fr. Pedro de Madrid (1880-1936)”, *Laboratorio de Arte*, n.º 28, 2016, pp. 455-479.

11 Son numerosas las referencias a los copistas localizadas en la prensa de la época, de las que recojo una

Entre estas jóvenes se encuentra un grupo de pintoras navarras, cuyo rescate documental aportará algunas claves tanto de su etapa formativa como de su posterior trayectoria profesional<sup>14</sup>. Y atiende a su vez la invitación de M. C. Barroso a profundizar en el estudio histórico de los copistas del Prado, desglosando los datos por género, edad y procedencia geográfica y social<sup>15</sup>, en esta ocasión en clave femenina, en la línea de trabajos como los de E. de Diego y A. Castán, a los que me remito para cuestiones como el papel de la copia en la educación artística femenina, el estrato social de las copistas o el carácter profesionalizante de su actividad en el Museo<sup>16</sup>.

## 2. LAS PIONERAS: ADELA BAZO Y ROSA IRIBARREN

Comienza esta relación con Adela Bazo Cunchillos (Cascante, 1905-Buenos Aires, 1989). Circunstancias familiares motivaron su traslado a Madrid, en cuya Universidad Central se licenció en Ciencias Exactas en 1928, empleándose como profesora de matemáticas del Instituto de Enseñanza Lope de Vega, en el barrio de Chamberí<sup>17</sup>. A su vez, opositó al cuerpo de Auxiliares femeninos de Correos<sup>18</sup> y de taquimecanógrafos del Ayuntamiento de Madrid<sup>19</sup>.

En paralelo a su formación, desde finales de la década de 1920 desplegó una notable actividad expositiva, en la que destaca su participación en la *Exposición de Artistas vascos* inaugural del Museo de San Telmo de San Sebastián en 1932<sup>20</sup>. Dos años antes, su exclusión de la Exposición Nacional de Bellas Artes le había llevado a formar parte del “Salón de los artistas rechazados” que acogió el Teatro Alcázar de Madrid, en el que expusieron una docena de autores<sup>21</sup>. La pintora navarra participó con un retrato. Siempre dentro del lenguaje figurativo, confesaba su admiración por Eugène Carrière, Charles Cottet e Ignacio Zuloaga, y su rechazo hacia “aquellos jeroglíficos absurdos” del cubismo y del futurismo<sup>22</sup>.

Desconocemos la identidad del garante que avaló su solicitud para copiar en las salas del Prado, al no conservarse el *Registro de copistas ni las Instancias dirigidas al Director* de este período. Sí que figura su nombre en los *Libros de copistas e Índices de pintores copiados*

- 
- selección: ALCÁNTARA, F.: “En el Museo del Prado”, *El Imparcial*, 10-4-1909, p. 3; ROMANO, J.: “Los copistas del Museo del Prado”, *La Esfera*, nº 674, 4-12-1926, pp. 21-23; DE LA MILLA, F.: “Domingo en el Museo del Prado”, *Nuevo Mundo*, 16-3-1928, s.p.; “Las copias de Goya que se envían al Extranjero”, *Nuevo Mundo*, 20-4-1928, s.p.; DEL CAMPO, J.: “Informaciones pintorescas. Los copistas, los ‘mirones’ y los ‘innovadores’. Una visita breve al Museo del Prado”, *La Voz*, 15-6-1928, p. 3; HESPERIA: *op. cit.*; VALVERDE, S.: “Los copistas del Museo del Prado”, *Crónica*, 7-6-1931, s.p.; G. DE LINARES, L.: “Ya no es negocio copiar cuadros en el Museo del Prado...”, *Estampa*, nº 209, 9-1-1932, s. p.; FORNET, E.: “Copistas en el Prado”, *Estampa*, nº 325, 31-3-1934, s.p.; “50 copistas trabajan diariamente en el Museo del Prado”, *Esto*, 25-4-1935, s.p.; ROMANO, J.: “Los copistas del Prado y el secreto pictórico de los grandes maestros”, *ABC*, 9-4-1942, p. 11.
- 12 DANVILA JALDERO, A.: “Las aficionadas a la pintura”, *La Ilustración Artística*, nº 538, 18-4-1892, pp. 245-250. Ilustrativa del interés que seguían suscitando décadas más tarde las copistas del Prado es la crónica de FORNET, E.: *op. cit.* Y, entre y una y otra, la mayoría de las citas de la nota anterior aluden por igual a hombres y mujeres.
- 13 VALVERDE, S.: *op. cit.*
- 14 Dejamos fuera de este estudio a aquellas pintoras (navarras de origen o asentadas con posterioridad) cuyo nombre no figura (o no lo hemos localizado) en la documentación de copistas del museo, aun habiendo desarrollado parte de su formación en Madrid con las consiguientes visitas al Prado. Ejemplo de ello es Francis Bartolozzi (Madrid, 1908-Pamplona, 2004), como asevera P. L. Lozano: “Francis no es ajena tampoco a los grandes nombres de la historia del arte, como los clásicos españoles, en especial Velázquez y Goya a quienes contempló en el Museo del Prado desde sus primeros años de formación”. LOZANO ÚRIZ, P. L.: *Un matrimonio de artistas. Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, p. 72.
- 15 BARROSO GUTIÉRREZ, M. C.: *op. cit.*, p. 242.
- 16 DE DIEGO, E.: “Copista, flâneuse, artista. La profesionalización de las pintoras en el siglo XIX”, en ILLÁN, M. y LOMBA, C. (coms.): *Pintoras en España, 1859/1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 29-38; CASTÁN CHOCARRO, A.: “Mujeres copistas en el Museo del Prado, 1843-1939”, en GIL SALINAS, R. y LOMBA, C. (coords.): *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*. Valencia, Universitat de València, 2021, pp. 95-128. Otros autores como E. Casado, M. R. de Soto, R. Álvarez, B. Pajares o M. D. Barreda han abordado también cuestiones relacionadas con la copia en el Museo del Prado.

- 17 ZUBIAUR CARREÑO, F. J.: “Adela Bazo [Cascante 1905-Buenos Aires 1989]”, en *Pamplona Año 7*. Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2007, pp. 135-151. Véase también “Esta genial retratista”, *La Nueva España*, 10-3-1970, p. 22; y VV.AA.: *Adela Bazo (1905-1984). Pintora de la emigración navarra en Argentina*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008.
- 18 “Información postal y telegráfica. Auxiliares femeninos de Correos”, *El Liberal*, 25-6-1926, p. 2; “Cursos y oposiciones. Auxiliares femeninos de Correos”, *La Nación*, 26-6-1926, p. 6.
- 19 “Plaza de escribientes taquimecanógrafos del Ayuntamiento de Madrid”, *La Libertad*, 14-10-1932, p. 8, incluye el listado de opositores aprobados en el primer ejercicio, en el que figura Adela Bazo.
- 20 Adela Bazo participó con tres óleos: *Mi hermano, D. Luis Irastorza y Arai-saltzalia. Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de Artistas Vascos. Catálogo con los nombres y obras que presentan los distintos expositores que acuden a esta Exposición*. San Sebastián, Nueva Editorial, s.f.
- 21 Los doce integrantes del madrileño “Salón de los rechazados” eran los pintores J. P. Schmidt, “Virgilio”, Rafael López Álvarez, Jaime Serra Alen, F. G. Olivares, Ángel Díaz, Alfonso Vila, Honorio Segura y Adela Bazo; y los escultores Nicolás Martínez, Antonio Mazas Robles y Luis Buendía, que expusieron un total de veintidós obras. “De Bellas Artes. El Salón de los artistas rechazados en la Exposición Nacional”, *El Imparcial*, 28-5-1930, p. 3; ROMANO, J.: “El juez infalible”, *Nuevo Mundo*, 6-6-1930, pp. 12-13.
- 22 L. P. de C.: “Notas de arte. La pintura sincera de Adela Bazo”, *Mi Revista*, 1-10-1938, p. 25.

de 1929 y 1930, con cuatro pinturas: *La Última Cena* de Juan de Juanes, *La Dolorosa* de Murillo, y *La vendimia o El otoño* y *La maja y los embozados* de Goya<sup>23</sup>. Comprobamos que en su labor como copista se ejercita en la pintura religiosa y el costumbrismo goyesco, si bien su especialidad serán el retrato y el paisaje.

De nuevo aparece en el *Libro de copistas* de 1945, aunque en esta ocasión no solicitó copiar una obra concreta sino el espacio del museo, es decir, una perspectiva de los interiores para captar la atmósfera general de la pinacoteca<sup>24</sup>. Será una etapa decisiva en la trayectoria de Adela Bazo (previa a su marcha a Buenos Aires en 1948), con la obtención en 1944 de la Beca Fundación Conde de Cartagena concedida por la Real Academia de Bellas Artes<sup>25</sup>, y de una Medalla de Tercera Clase en la categoría de pintura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945 con su *Paisaje gallego*, siendo la única mujer (junto a la granadina Carmen Jiménez Serrano en escultura) en lograrlo<sup>26</sup>.

Contemporánea a Adela Bazo es Rosa Iribarren Iribarren (Tudela, 1894-Madrid, 1958), quien desde muy temprana edad demostró sus aptitudes en la Escuela Superior de Tudela<sup>27</sup>. Su interés por la pintura comenzó en el Colegio de las Dominicas de Pamplona, siguiendo los pasos de su tío Inocencio Ortiz, pintor aficionado, y asistiendo a las clases del pintor Javier Ciga. En la década de 1920 continuó su formación en Tudela con Miguel Pérez Torres<sup>28</sup>, y en 1924 obtuvo una beca de mil pesetas de la Diputación Foral de Navarra para trasladarse a Madrid, convirtiéndose en la primera artista becada por dicha institución<sup>29</sup>.

En la capital fueron sus maestros el pintor cordobés Julio Romero de Torres<sup>30</sup> y el valenciano Cecilio Plá, profesor y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>31</sup>, en cuyo estudio se formaron igualmente otras pintoras como la asturiana Carolina del Castillo<sup>32</sup>. Y contó también con el apoyo de Natalio Hualde<sup>33</sup>. En este período expuso en la Diputación Foral (enero de 1924<sup>34</sup>, diciembre de 1924-enero de 1925<sup>35</sup> y diciembre de 1925<sup>36</sup>) y en los Certámenes Artísticos del Ayuntamiento de Pamplona de 1926 y 1928, en los que obtuvo sendas medallas de plata<sup>37</sup>. Consta también que en mayo de 1926 asistía a la

23 AMNP. Sign. L11. *Libro de copistas 1929*, nº 74 y 396; Sign. L12. *Libro de copistas 1930*, nº 313 y 418; Sign. L49. *Índice de pintores copiados 1929*, nº 74 y 396; Sign. L50. *Índice de pintores copiados 1930*, nº 313 y 418. Por desgracia, no hemos localizado ninguna de las copias realizadas por Adela Bazo.

24 AMNP. Sign. L18. *Libro de copistas 1940-1948*: año 1945, p. 143 (nº 472). En esta ocasión, la pintora figuraba como avalista de sí misma. AMNP. Sign. C. 961, leg. 14.49. *Registro de copistas 1939-1956*: año 1945, p. 43 (nº 951): "Entrada: 28 noviembre 1945. Solicitud: 28 noviembre 1945. Copista: Adela Bazo Cunchillos. Que garantiza: la interesada. Acuerdo: 28 noviembre 1945. Permiso: 28 noviembre 1945".

25 PIQUERO LÓPEZ, M. de los Á. B.: "Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 61, 1985, p. 97.

26 PANTORBA, B.: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Ediciones Alcor, 1948, p. 415; CAPARRÓS MASEGOSA, L.: *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 163-164.

27 "El día 8 del actual se verificaron los exámenes de niñas de la Escuela Superior de Tudela [...] La niña Rosa Iribarren, de once años de edad, fue calurosamente aplaudida por todos los presentes, por su extensión y gran facilidad de palabra en su discurso". "Nuestras noticias", *La Ciudad Lineal*, 20-7-1905, p. 4.

28 "Yo pintaba alguna tablita y alguna baldosa, pero al ver que entre nosotros vivía un gran artista, Miguel

Pérez Torres, me dije: ¿y por qué no he de hacer algo mejor? Y efectivamente, fui a Miguel y Miguel fue mi maestro y lo sigue siendo". V. A.: "De Tudela. Hablando con Rosita", *La Voz de Navarra*, 23-1-1924, p. 8.

29 URRICELQUI PACHO, I. J.: *La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009, p. 104; MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M.: "Rosa Iribarren, pintora", *Diario de Navarra*, 6-8-2019, p. 54.

30 "De Madrid, donde ha pasado larga temporada continuando sus estudios con el ilustre pintor Romero de Torres, ha regresado a su casa de Tudela la distinguida señorita pensionada por la Excm. Diputación, Rosita Iribarren". "Ecos de sociedad", *Diario de Navarra*, 11-6-1924, p. 2.

31 Así lo reconocía Rosa Iribarren en 1925: "Si, como me dice mi profesor don Cecilio Plá, catedrático de la Academia de San Fernando, vuelvo algún día, todo lo que soy, todo lo que pueda, será para dar gloria a Tudela y a Navarra". ZORACEL: "Conversaciones de *La Voz*. Una artista tudelana", *La Voz de Navarra*, 28-1-1925, p. 1. Cecilio Plá apoyó la solicitud de ayuda dirigida por Rosa Iribarren a la Diputación Foral por medio de un certificado personal firmado en Madrid el 11-12-1925. URRICELQUI PACHO, I. J.: *op. cit.*, p. 111.

32 CASTÁN CHOCARRO, A.: *op. cit.*, p. 109.

33 En efecto, consta el conocimiento que tenía Natalio Hualde de Rosa Iribarren en su etapa de aprendizaje: "Está muy bien -asiente el señor Hualde, pamplonica que se dedica a dar clases de pintura y reproducir cuadros del Museo que vende a muy altos precios, a quien Rosita me presenta-; y puede usted decir a los navarros y a los tudelanos que Rosita será una artista que, como afirma su profesor don Cecilio Plá, volará muy alto si trabaja y tiene constancia, pues le sobran aptitudes". ZORACEL: *op. cit.*

34 URRICELQUI PACHO, I. J.: *op. cit.*, p. 248.

35 "Notas gráficas de actualidad", *Diario de Navarra*, 11-1-1925, p. 3; URRICELQUI PACHO, I. J.: *Arte y artistas en el Palacio de Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2017, p. 46.

36 Las crónicas de la exposición manifiestan los progresos logrados por Rosa Iribarren: "Los cuadros de la joven artista tudelana presentan la novedad de un nuevo dominio de los colores luminosos. En estos tres retratos de ahora consigue dominar los perfiles iluminados por la luz, buscando el contraste artístico. Eso y un detallismo justo, marca el progreso de su linda mano. No busca los resaltes de los fondos paisajistas o de los choques coloristas para afinar el motivo principal de sus obras: en éstas es todo el primer término, y en éste es único tema el retrato apacible, que demuestra que nace de un arte y una artista todo bondad". ILLUMBERRI: "Bellas Artes. Una exposición de noveles", *La Voz de Navarra*, 12-12-1925, p. 1; y "Bellas Artes. Una exposición de noveles", *La Voz de Navarra*, 13-12-1925, p. 1. URRICELQUI PACHO, I. J.: *Arte y artistas ...*, *op. cit.*, p. 48.

37 URRICELQUI PACHO, I. J.: "La promoción artística en Navarra durante la Restauración (1875-1931): los encargos y adquisiciones de obras pictóricas de la Diputación de Navarra y del Ayuntamiento de

inauguración de la exposición del ilustrador gallego Federico Ribas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, acto que contó con la presencia de otros artistas como Gerardo Lizarraga y Francis Bartolozzi<sup>38</sup>.

Rosa Iribarren aparece documentada como copista del Prado en dos períodos diferentes: en la década de 1920, correspondiente a su formación artística, y en la de 1940, donde desarrolla una labor como copista profesional “que le resultó especialmente rentable a lo largo de muchos años”, asevera J. M. Muruzábal<sup>39</sup>.

En la década de 1920, figura en los *Libros de copistas* y en los *Índices de pintores copiados* de 1924, 1925, 1927 y 1928, con once obras: Michiel Coxcie (1), Escuela veneciana (1), Anónimo (Copia de El Greco) (1), fr. Juan Andrés Rizi (atribuido) (1), Rubens (1), Anton van Dyck (2), Velázquez (3) y Goya (1)<sup>40</sup>. Con posterioridad, en la década de 1940, y con el escultor madrileño Antonio de la Cruz Collado<sup>41</sup> como garante de su solicitud según consta en el *Registro de copistas* de 1944<sup>42</sup>, aparece en los *Libros e Índices* de 1944, 1945 y 1946, con catorce copias, algunas de ellas de los mismos autores del período anterior: El Greco (4), van Dyck (1), Velázquez (2) y Goya (1), a los que se suman ahora: Taller de Leonardo da Vinci (2), Nicolas de Largillierre (aunque en el *Libro de copistas* figura como Pierre Mignard) (1), Anton Rafael Mengs (2) y Vicente López (1)<sup>43</sup>.

Entre ambas etapas alcanza las 25 copias (11 en la primera y 14 en la segunda), que se corresponden en realidad con 24 obras, por cuanto copió por partida doble *La Gioconda* del taller de Leonardo, cuya solicitud cursaba los días 13 y 23 de febrero de 1946. De las 25 copias, 22 son retratos, dato que confirma su predilección por este género, como reconocía en una entrevista en 1925: “De todas las variedades, el retrato es la que más me gusta, y al retrato quiero y pienso dedicar todas mis actividades”<sup>44</sup>. Las tres copias restantes se adscriben a la pintura religiosa, si bien dos de ellas (las cabezas de apóstol de Mengs que copió en octubre y noviembre de 1944) asumen naturaleza de retrato, por lo que en realidad tan solo *Santa Cecilia* de Coxie escapa a esta categoría. En cuanto a las escuelas pictóricas, catorce obras pertenecen a la española, cinco a la flamenca, tres a la italiana, dos a la alemana y una a la francesa. El Greco y Velázquez (ambos con cinco copias) y Goya (con dos) son los pintores españoles más copiados, coincidiendo con su admiración hacia estos dos últimos: “Goya es mi maestro favorito. También me gusta mucho Velázquez, pero siento por el primero un entusiasmo rayano en el fanatismo”<sup>45</sup>.

Podemos precisar algunos detalles sobre las copias de su primera etapa plasmados en la entrevista de 1925, en la que reconocía haber dedicado la mayor parte del año anterior a su formación, por lo que tan solo había podido copiar *El caballero desconocido*, anónimo de la escuela veneciana que actualmente se corresponde con el *Retrato de hombre de 54 años* (1575-1600)<sup>46</sup>. Asimismo, informaba sobre la ejecución de una obra velazqueña: “Este año, que he venido tarde a Madrid, he reproducido *El Niño de Vallecas*, de Velázquez<sup>47</sup>, y este otro que está usted viendo. ¿Qué le parece?”. Es posible identificar el cuadro que mostraba a su interlocutor (el periodista Zoracel) gracias a cómo daba este comienzo a su crónica: “Llego a la sala de Goya, y en un rinconcito, frente al cuadro del *Infante Don Carlos*, Rosita, de espaldas a la puerta de entrada, ensimismada en su labor, reproduce en el lienzo la figura dulce y un tanto melancólica del hijo de Carlos IV”<sup>48</sup>. Por tanto, a comienzos de 1925 Rosa Iribarren copiaba el retrato de *Carlos María Isidro de Borbón y Borbón-Parma* (1800), de Goya. Así lo corrobora el *Libro de Copistas*, donde quedó registrada su solicitud el 2 de enero.

Pamplona”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 2, 2007, pp. 418-419; URRICEL-QUI PACHO, I. J.: *La pintura y el ambiente artístico...*, op. cit., pp. 156-163.

38 “Exposición de apuntes y dibujos de Federico Ribas”, *La Nación*, 13-5-1926, p. 5.

39 En efecto, aunque nunca dejó de mantener contacto con su tierra natal, Rosa Iribarren estableció su residencia en Madrid, desarrollando su carrera como copista del Museo del Prado. La pintora navarra, que contrajo matrimonio con Benito Escudero Inglan, falleció el 10 de junio de 1958 en Madrid. MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M.: “Rosa Iribarren...”, op. cit., p. 54.

40 AMNP. Sign. L38. *Libro de copistas 1924-1927*: año 1924, nº 103 y 538; año 1925, nº 2 y 227; año 1927, nº 263, 323 y 357; Sign L10. *Libro de copistas 1928*, nº 93, 193, 214 y 244; Sign. L41. *Índice de pintores copiados 1924*, nº 103 y 538; Sign. L46. *Índice de pintores copiados 1925-1926*, nº 2 y 227; Sign. L. 47. *Índice de pintores copiados 1927*, nº 263, 323 y 357; Sign. L.48. *Índice de pintores copiados 1928*, nº 93, 193, 214 y 244.

41 Antonio de la Cruz Collado (Madrid, 1905-La Cabaña, Pozuelo de Alarcón, 1962) fue profesor de Dibujo y Escultura en las Escuelas de Cerámica y de Artes y Oficios de Madrid, y en 1959 consiguió la cátedra de Preparatorio de Modelado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. BONET, J. M.: *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 183.

42 AMNP. Sign. C. 961, leg. 14.49. *Registro de copistas 1939-1956*: año 1944, p. 31 (nº 575): “Entrada: 26 abril 1944. Solicitud: 26 abril 1944. Copista: Rosa Iribarren Iribarren. Que garantiza: Antonio de la Cruz Collado. Acuerdo: 26 abril 1944. Permiso: 26 abril 1944. Observaciones: Valedero por un año más: 26-4-945”.

43 AMNP. Sign. L18. *Libro de copistas 1940-1948*: año 1944, pp. 84 (nº 177), 87 (nº 243), 88 (nº 266), 92 (nº 338), 93 (nº 360), 94 (nº 394) y 96 (nº 432); año 1945, pp. 131 (nº 363), 132 (nº 376), 138 (nº 418), 139 (nº 434) y 140 (nº 444); año 1946, pp. 152 (nº 69) y 154 (nº 91); Sign. L57. *Índice de pintores copiados 1944-1949*: año 1944, nº 177, 266, 243, 338 y 394; año 1945, nº 363, 418 y 444; y año 1946, nº 69 y 91.

44 ZORACEL: op. cit.

45 ZORACEL: op. cit.

46 En efecto, la solicitud de Rosa Iribarren para copiar este lienzo quedó registrada el 11 de marzo de 1924.

47 La solicitud de Rosa Iribarren para copiar el bufón velazqueño lleva fecha de 14 de noviembre de 1924.

Este mismo año de 1925 realizó la copia de *Santa Cecilia* (1569), del pintor flamenco Michiel Coxcie, como obsequio para la Sociedad Filarmónica Tudelana durante las fiestas de Santa Ana del mes de julio<sup>49</sup>. En este caso, la solicitud quedó registrada el 20 de mayo.

Pese al elevado número de copias que realizó la pintora tudelana, tan solo ha sido posible localizar el *Retrato de Don Tiburcio de Redín* (Fig. 1), a partir del original atribuido a fr. Juan Andrés Rizi, cuya solicitud quedó registrada el 29 de febrero de 1928. Tras ser expuesto en Pamplona ese mismo año, quedó depositado en el Palacio de la Diputación Foral (Palacio de Navarra)<sup>50</sup>. Realizado con gran fidelidad al original, muestra en pie y con pose solemne al noble pamplonés que en 1637 abandonó la carrera militar para tomar el hábito capuchino con el nombre de fray Francisco de Pamplona.

### 3. APRENDIZAJE EN PARALELO: ELENA GOICOECHEA Y LOURDES UNZU

Elena Goicoechea Murillo (Pamplona, 1922-2013) viaja a Madrid en la década de 1940, animada por su maestro Javier Ciga, con quien había iniciado su formación artística en Pamplona<sup>51</sup>. Según figura en los *Registros de copistas*, los avalistas que garantizaron su

48 ZORACEL: *op. cit.*

49 “Está siendo objeto de elogios merecidos el rasgo de la señorita Rosita Iribarren, pensionada por la Excelentísima Diputación, que ha regalado uno de sus cuadros pintado exclusivamente para la Sociedad Filarmónica Tudelana. Representa a santa Cecilia acompañando con el clavicordio el canto de tres angelitos. Puede asegurarse que el cuadro de la señorita Iribarren es una verdadera obra de arte”. “Un cuadro de Rosita Iribarren para la S. Filarmónica Tudelana”, *Diario de Navarra*, 26-7-1925, p. 4.

50 URRICELQUI PACHO, I. J.: *Arte y artistas ...*, *op. cit.*, pp. 88-90; FERNÁNDEZ GRACIA, R.: “Buriles, pinceles y cindeles al servicio de los navarros ilustres (I)”, *Diario de Navarra*, 17-5-2019, pp. 76-77.

51 Como significa F. J. Zubiaur, Ciga siempre animó a sus discípulos a continuar su formación en Madrid, Roma o París: “Y les recomendaba San Fernando, y no otra escuela, seguramente por la tradición académica de la misma y, más aún, por la oportunidad de aprender ante el Museo del Prado sobre los lienzos de los pintores admirados por él: Zurbarán, Velázquez y Goya”. ZUBIAUR CARREÑO, F. J.: “El maestro Ciga visto por sus discípulos”, *Príncipe de Viana*, n.º 237, 2006, p. 62. E insiste en ello P. Fernández Oyaregui: “También la huella del maestro se hace patente en la formación artística en torno a Velázquez y Goya como referentes en cualquier proceso de enseñanza-aprendizaje artístico [...] Se declaraba profundamente velazqueño, y a esta escuela se adscribía, haciéndoles ver a sus alumnos las grandezas de aquel maestro”. FERNÁNDEZ OYAREGUI, P.: *Javier Ciga. Pintor de esencias y verdades*. Pamplona, Gobierno de Navarra y Universidad Pública de Navarra, 2012, pp. 361-362. Ambos autores citan a Elena Goicoechea entre los discípulos de Ciga.



Fig. 1: *Retrato de Don Tiburcio de Redín*, Pamplona, Palacio de Navarra. Rosa Iribarren, 1928. Fotografía cedida por el Gobierno de Navarra

solicitud fueron el escultor almeriense Juan Cristóbal González Quesada<sup>52</sup> en 1943<sup>53</sup> y el pintor madrileño Eduardo Chicharro<sup>54</sup> en 1946<sup>55</sup> y 1949<sup>56</sup>. Se conserva su solicitud dirigida al director del Prado registrada con el nº 93 el 24 de octubre de 1946, en la que consta su domicilio en la calle Claudio Coello 51, así como el conocimiento y aval de Chicharro<sup>57</sup> (Fig. 2). Volverá a solicitar un nuevo permiso el 1 de junio de 1949, con registro nº 829, domicilio en la calle Castelló 49 y mismo avalista, Chicharro<sup>58</sup>.

Su nombre figura en los *Libros de copistas* y en el *Índice de pintores copiados* de 1943, 1947 y 1949, con un total de cuatro copias correspondientes a José de Ribera (*San Andrés*), Zurbarán (*Bodegón con cacharros*), Anton van Dyck (*El grabador*, que se corresponde con el actual *Retrato de hombre*) y Goya (*La ermita de San Isidro el día de la fiesta*)<sup>59</sup>. Se aprecia en las copias de Elena Goicoechea una variedad de géneros pictóricos (religioso, bodegón, retrato, costumbrismo) y un interés por la escuela española a la que pertenecen tres de las cuatro copias, siendo la cuarta de escuela flamenca. Goya vuelve a figurar entre los

- 52 Juan Cristóbal González Quesada (Ohanes, 1897-Cadalso de los Vidrios, 1961) asistió a las clases de la Escuela de San Fernando y del Casón del Buen Retiro, completando su formación en el Museo del Prado y en el Museo de Reproducciones. MELANDRERAS GIMENO, J. L.: *Dos escultores andaluces del siglo XX: Enrique Marín Higuero y Juan Cristóbal*. Murcia, ed. del autor, 2004; y *Juan Cristóbal (1896-1981)* (coord. QUESADA DORADOR, E.). Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2014.
- 53 AMNP. Sign. C. 961, leg. 14.49. *Registro de copistas 1939-1956*: año 1943, p. 21 (nº 355): "Entrada: 4 enero 1943. Solicitud: 4 enero 1943. Copista: D<sup>a</sup> Elena Goicoechea. Que garantiza: Juan Cristóbal. Acuerdo: 4 enero 1943. Permiso: 4 enero 1943. Observaciones: Valedero para un año más. Madrid, 3-1-944".
- 54 Eduardo Chicharro y Agüera (Madrid, 1873-1949) fue profesor de Colorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y académico desde 1922. PRADOS Y LÓPEZ, J. M.: *Eduardo Chicharro. Su vida y su obra*. Ávila, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1976.
- 55 AMNP. Sign. C. 961, leg. 14.49. *Registro de copistas 1939-1956*: año 1946, 2º Semestre, p. 54 (nº 93): "Entrada: 24 octubre 1946. Solicitud: 24 octubre 1946. Copista Elena Goicoechea. Que garantiza: Eduardo Chicharro. Acuerdo: 24 octubre 1946. Permiso: 24 octubre 1946".
- 56 AMNP, Madrid. Sign. C. 961, leg. 14.49. *Registro de copistas 1939-1956*: año 1949, p. 86 (nº 829): "Entrada: 7 junio 1949. Solicitud: 7 junio 1949. Copista: D<sup>a</sup> Elena Goicoechea Murillo. Que garantiza: Chicharro. Acuerdo: 10 junio 1949. Permiso: 10 junio 1949".
- 57 AMNP. Caja 958, leg. 14.52, exp. nº 1. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional del Prado por las que solicitan permiso para copiar y fotografiar obras*. Año 1946, Registrado nº 93.
- 58 AMNP. Caja 959, leg. 14.52, exp. nº 1. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional del Prado por las que solicitan permiso para copiar y fotografiar obras*. Año 1949, Registrado nº 829.
- 59 AMNP. Sign. L18. *Libro de copistas 1940-1948*: año 1943, pp. 52 (nº 10) y 70 (nº 341); y año 1947, p. 231 (nº 232); Sign. L19. *Libro de copistas 1949-1950*: año 1949, p. 72 (nº 784); Sign. L56. *Índice de pintores copiados 1940-1943*: año 1943, nº 10 y 231; Sign. L57. *Índice de pintores copiados 1944-1949*: año 1947, nº 232; año 1949, nº 784.

Registrado núm. 93

8.º 1.50  
N1583871

Caja 958-946

Excmo. Sr. Director del Museo Nacional del Prado

CONOCIMIENTO (1)

Considero al interesado con suficiente aptitud y digno de obtener el favor que solicita.  
Madrid, 23 de Octubre de 1946  
Eduardo Chicharro  
Profesor en la Escuela

Mañana en la Exposición nacional de 1

ACUERDO

Conforme y entreguese al interesado por Secretaría el adjunto permiso.  
Madrid, de de 194

El Director,  
F. J. Sanchez Cantón  
P. A.

Recibi el permiso.  
Madrid, de de 194

(1) Según el Reglamento, el artista que firma el conocimiento garantiza la honorabilidad y aptitud del solicitante.

D. Elena Goicoechea Murillo  
de nacionalidad española  
residente en esta Corte, con domicilio en Claudio Coello 51  
extremadura izquierda 2º Portal

A V. E. con la debida consideración expone: Que necesitando copiar algunas de las obras de arte que encierra el Museo de su digna dirección, ruego a V. E. le conceda el permiso correspondiente al efecto, previo el cumplimiento de cuantos requisitos y obligaciones determina el reglamento vigente del Establecimiento.

Gracia que espera alcanzar de V. E. cuya vida guarde Dios muchos años.  
Madrid, 24 de Octubre de 1946

Elena Goicoechea

Fig. 2: Instancia de Elena Goicoechea al director del Museo del Prado solicitando permiso para copiar. Madrid, 24-10-1946. Fuente: AMNP. Caja 958, leg. 14.52, exp. nº 1. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional del Prado por las que solicitan permiso para copiar y fotografiar obras*. Año 1946. Registrado nº 93

pintores copiados, al que se suman ahora Ribera, Zurbarán y van Dyck, confirmando así la presencia del pintor flamenco cuando de ejercitarse en el retrato se trataba, como ya ocurriría con Rosa Iribarren.

Se han conservado (colección privada) las copias de *San Andrés* de Ribera (Fig. 3) y del *Bodegón con cacharros* de Zurbarán (Fig. 4), que la pintora pamplonesa realizó en enero de 1943 y diciembre de 1949 respectivamente, y que nos hablan de su buen hacer para captar los rasgos físicos del cuerpo humano y las calidades táctiles de los objetos, así como del hábil manejo del claroscuro. Capacidad lumínica que pone de manifiesto en la copia de otras obras ajenas a la pinacoteca madrileña, como en el *Retrato del Procurador Jacopo Soranzo* (colección privada), cuyo original (1550) de Tintoretto se encuentra en el Castello Sforzesco de Milán.

Precisamente en una exposición individual celebrada en junio de 1947 en los salones de la Diputación Foral, Elena Goicoechea daba buena muestra de su capacidad como bodegonista y retratista, confirmando los progresos de su formación madrileña<sup>60</sup>. Repetirá éxito expositivo tres años más tarde en el Círculo Cultural Nosotros de Madrid<sup>61</sup> y en Pamplona<sup>62</sup>, también con el retrato y el bodegón como protagonistas.

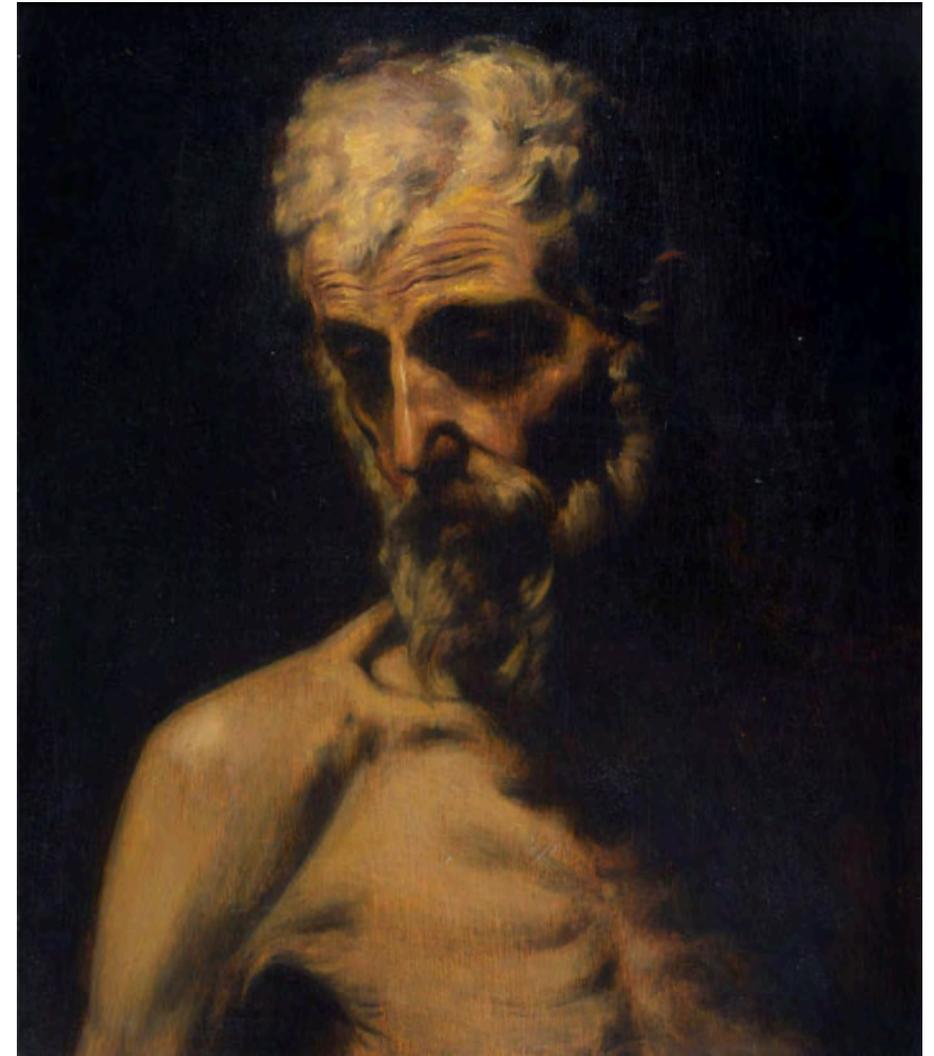


Fig. 3: *San Andrés*, colección privada. Elena Goicoechea, 1943

- 60 “Casi todos los cuadros son bodegones, en los cuales ha puesto tanta verdad en la copia de las cosas y tanto arte en el colorido, que la máxima vulgaridad de los ‘modelos’ cobra, por un prodigio de técnica, belleza singular. Hay un pequeño cuadro con una bota de vino, tres ajos y una botella o una jarra, que creemos no desdeñaría firmarlo el propio Chicharro, maestro de Elena Goicoechea [...] Ofrece también algunos retratos, tan logrados como los bodegones. En un caballete vimos una cabeza, perfil seco y serenísimo de alguna mujer de la Meseta, cubierta con una mantilla blanca, con el blanco y el plegado de Zurbarán, que invita a la larga contemplación”. “Exposición de pinturas en la Diputación. Una gran artista pamplonesa: Elena Goicoechea”, *Diario de Navarra*, 15-6-1947, pp. 1 y 6. “Los 28 cuadros están pintados con gracia y seguridad. Si algunos tienen el ‘modo español’ que recuerda a Sánchez Cotán y a Luis Meléndez, sobrio y clásico, otros tienen una factura moderna, libre, casi impresionista; y ni un solo momento la tentación de salirse por las extravagancias de los Picasso o Soutine y sus imitadores”. JUARISTI, V.: “Bodegones de Elena Goicoechea I”, *El Pensamiento Navarro*, 15-6-1947; y “Bodegones de Elena Goicoechea II”, *El Pensamiento Navarro*, 18-6-1947. Cit. por MARTÍN CRUZ, S.: *Victoriano Juaristi Sagarzazu (1880-1949). El ansia de saber. Datos para una biografía*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007, p. 193.
- 61 MARTÍNEZ DE AZAGRA, J. J.: “Elena Goicoechea, Vázquez Díaz y ‘Gutxi’ opinan sobre la pintura actual y la Exposición Nacional”, *Diario de Navarra*, 12-7-1950, pp. 1 y 6.
- 62 “La exposición de Elena Goicoechea”, *Diario de Navarra*, 21-12-1950, p. 3; MARTÍNEZ DE AZAGRA, J. J.: “De Arte. Elena Goicoechea en la Diputación”, *Diario de Navarra*, 24-12-1950, pp. 3 y 8; “La exposición de Elena Goicoechea en la Diputación”, *Diario de Navarra*, 5-1-1951, p. 3.



Fig. 4: Bodegón con cacharros, colección privada. Elena Goicoechea, 1949

Con Elena Goicoechea coincidió, primero en el taller de Javier Ciga<sup>63</sup> y más tarde en Madrid, Lourdes Unzu Oroz (Pamplona, 1924-2019), comprobándose en ambas pintoras trayectorias paralelas en su aprendizaje. De hecho, la instancia de Lourdes Unzu solicitando permiso para copiar quedó registrada con el nº 94 el 24 de octubre de 1946, el mismo día y de forma consecutiva a la de Elena Goicoechea (nº 93). También comparten domicilio (el 51 de la calle Claudio Coello, en el que se alojaban otras copistas como la salmantina María Eulalia del Castillo) y avalista, Eduardo Chicharro<sup>64</sup>. En efecto, el garante como copista de Lourdes Unzu fue Eduardo Chicharro en 1946<sup>65</sup>, 1949<sup>66</sup> y 1950<sup>67</sup>. Se conserva además su carné o *Permiso para copiar* expedido el 9 de diciembre de este último año (Fig. 5).

63 ZUBIAUR CARREÑO, F. J.: “El maestro Ciga...”, *op. cit.*, p. 57; FERNÁNDEZ OYAREGUI, P.: *op. cit.*, p. 359.

64 AMNP. Caja 958, leg. 14.52, exp. nº 1. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional del Prado por las que solicitan permiso para copiar y fotografiar obras*. Año 1946. Registrado nº 94.

65 AMNP. Sign. C. 961, leg. 14.49. *Registro de copistas 1939-1956*: año 1946, 2º Semestre, p. 54 (nº 94): “Entrada: 24 octubre 1946. Solicitud: 24 octubre 1946. Copista: Mª Lourdes Unzu Oroz. Que garantiza: Eduardo Chicharro. Acuerdo: 24 octubre 1946. Permiso: 24 octubre 1946”.

66 AMNP. Sign. C. 961, leg. 14.49. *Registro de copistas 1939-1956*: año 1949, p. 84 (nº 765): “Entrada: 2 abril



Fig. 5: Permiso para copiar en el Museo del Prado a favor de Lourdes Unzu. Madrid, 9-12-1950

El nombre de Lourdes Unzu figura en los *Libros de copistas* de 1946, 1947, 1949 y 1951, período en el que realizó un total de 14 copias correspondientes a Tiziano (1), El Greco (1), José de Ribera (1), Zurbarán (2), Velázquez (2), Alonso Cano (1), Murillo (2), Goya (3) y Vicente López (1)<sup>68</sup>. En el caso de Zurbarán, las dos copias corresponden al *Bodegón con cacharros*, como consta en los registros de 26 de abril de 1947 y 23 de mayo de 1949, en un nuevo paralelismo con Elena Goicoechea. Su labor como copista no se limitó al Prado, sino que se extendió a las salas del Museo Nacional de Arte Moderno (desde 1968 Museo Español de Arte Contemporáneo), donde copió obras de Leonardo Alenza (*El gallego de los muñecos polichinelas o Un guiñol ambulante y En el garlito*) y Eduardo Rosales (*Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, boceto), previamente a su ingreso en el Prado en 1971.

Centrando nuestra atención en las copias del Prado, comprobamos en Lourdes Unzu un mayor interés por la pintura religiosa, género en el que se inscriben cinco copias (Tiziano, Alonso Cano, Ribera y Murillo en dos ocasiones) frente a los cuatro retratos (El Greco, Vicente López y dos de Velázquez), las tres pinturas costumbristas goyescas y el bodegón zurbaranesco. En las escuelas se impone claramente la española con trece de las catorce copias, completando la restante la escuela italiana.

Afortunadamente se han conservado (colección privada) buena parte de sus copias: *Caballero anciano* (Fig. 6) y *El caballero de la mano en el pecho*, de El Greco; *Bodegón con cacharros* (Fig. 7), de Zurbarán; *El bufón el Primo* (conocido entonces como *El bufón don Sebastián de Morra*) y *Felipe IV anciano* de Velázquez; *La Inmaculada Concepción* de Murillo; *La ermita de San Isidro el día de la fiesta* y *La gallina ciega* de Goya; y *El pintor*



Fig. 6. *Caballero anciano*, colección privada. Lourdes Unzu, 1951

1949. Solicitud: 2 abril 1949. Copista: M<sup>a</sup> Lourdes Unzu Oroz. Que garantiza: Chicharro. Acuerdo: 2 abril 1949. Permiso: 2 abril 1949". AMNP. Caja 959, leg. 14.53, exp. n.º 1. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional del Prado por las que solicitan permiso para copiar obras*. Año 1949. Registrado n.º 765. La solicitud de Lourdes Unzu venía firmada por Elena Goicoechea P.A. (por ausencia) de la interesada. El domicilio seguía siendo el n.º 51 de la calle Claudio Coello.
- 67 AMNP. Sign. C. 961, leg. 14.49. *Registro de copistas 1939-1956*: año 1950, p. 105 (n.º 1307): "Entrada: 9 diciembre 1950. Solicitud: 9 diciembre 1950. Copista: M<sup>a</sup> Lourdes Unzu Oroz. Que garantiza: Chicharro. Acuerdo: 9 diciembre 1950. Permiso: 9 diciembre 1950. Observaciones: Renovada".
- 68 AMNP. Sign. L18. *Libro de copistas 1940-1948*: año 1946, p. 204 (n.º 622); año 1947, pp. 231 (n.º 233) y 236 (n.º 293); Sign. L19. *Libro de copistas 1949-1950*: año 1949, pp. 22 (n.º 240 y 241), 26 (n.º 286) y 31 (n.º 338); Sign. L20. *Libro de copistas 1951-1952*: año 1951, pp. 10 (n.º 72), 17 (n.º 127), 27 (n.º 195), 36 (n.º 239), 45 (n.º 287), 50 (n.º 311) y 61 (n.º 364); Sign. C. 961, leg. 14.49. *Registro de copistas 1939-1956*: año 1946, n.º 94; año 1949, n.º 765; y año 1950, n.º 1307; Sign. L57. *Índice de pintores copiados 1944-1949*: año, 1946, n.º 622; año 1947, n.º 233 y 293; año 1949, n.º 240, 241, 286 y 338; Sign. L58. *Índice de pintores copiados 1950-1951*: año 1951, n.º 72, 127, 195, 239, 267, 311 y 364.



Fig. 7: . Bodegón con cacharros, colección privada. Lourdes Unzu, 1947 o 1949

Francisco de Goya de Vicente López. A ellas se suman las mencionadas de Alenza y Rosales. El conjunto refleja su capacidad para enfrentarse a diferentes artistas y géneros, en composiciones no exentas de dificultad como *El bufón el Primo* de Velázquez, *El pintor Francisco de Goya* de Vicente López y *el Testamento de Isabel la Católica* de Rosales.

La lección aprendida en su período formativo quedó de manifiesto en su primera exposición individual celebrada en diciembre de 1951-enero de 1952 en las Galerías Egui de Pamplona<sup>69</sup>. Con Elena Goicoechea, Francis Bartolozzi y María Teresa Gaztelu conformaron un reducido grupo de pintoras en la Pamplona de comienzos de los cincuenta<sup>70</sup>. Sin embargo, circunstancias personales obligaron a Lourdes Unzu a apartarse de la pintura, abandono que ya constataba José Javier Uranga en 1958<sup>71</sup>.

69 “Notas del Reporter. Hoy es la apertura de la exposición de cuadros de María Lourdes Unzu”, *Diario de Navarra*, 27-12-1951, p. 3. Una referencia a la exposición de Lourdes Unzu aparece recogida igualmente en “Los trabajos y los días”, *Príncipe de Viana*, nº 48-49, 1952, p. 516.

70 Fiel reflejo de la relación entre Goicoechea, Unzu y Bartolozzi es la conversación “en clave de género”

#### 4. LA MADUREZ DE LAS COPISTAS NAVARRAS: ISABEL BAQUEDANO

Completa la nómina de pintoras navarras registradas como copistas en el Museo del Prado Isabel Baquedano Elvira (Mendavia, 1929-Madrid, 2018), perteneciente a una generación de la que forman parte Juan José Aquerreta, Pedro Salaberri y Xabier Morrás, con los que compartió magisterio en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona desde 1957<sup>72</sup>.

Isabel Baquedano inició su formación artística en 1944 en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. En 1950 obtuvo una beca del Ayuntamiento de Zaragoza con la que al año siguiente se trasladó a Madrid para continuar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, a la vez que acudía a copiar a las salas del Museo de la Academia y del Museo del Prado. Su solicitud al director de este último (Fig. 8) quedó registrada con el nº 239 el 27 de julio de 1952, y en ella declaraba estar domiciliada en la calle Cañizares 3<sup>73</sup>. Como garante figuraba Vicente Román, profesor de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Zaragoza<sup>74</sup>, cuya presencia en el Prado como copista también consta en este período<sup>75</sup>.

que mantuvieron en la Semana Santa de 1955, en la que ponían de manifiesto las dificultades que debían superar para desarrollar su profesión. En el transcurso de la misma, Francis Bartolozzi aludía a la capacidad de Elena Goicoechea para el bodegón y el retrato, “pero no ese retrato que busca el parecido fotográfico, sino el que refleja el carácter y la personalidad”. BARTOLOZZI, F.: “Nosotras las pintoras”, *Revista Pregón*, nº 43, Semana Santa 1955, s.p.

71 OLLARRA: “Exposición Marina Lorente”, *Diario de Navarra*, 5-6-1958, p. 5.

72 “Apertura de curso en la Escuela de Artes y Oficios”, *Diario de Navarra*, 3-10-1957, p. 10. Diez años más tarde, P. Manterola elogiaba la labor docente de “José María Ascunce, Isabel Baquedano y Salvador Beunza [que] no solo representan casi todo en nuestra mejor pintura, sino que además están empeñados con un enorme entusiasmo en la formación del mejor grupo de futuros artistas que jamás hemos tenido en nuestra ciudad”. MANTEROLA, P.: “Exposición de la Escuela de Artes y Oficios”, *Diario de Navarra*, 11-6-1967, p. 24.

73 AMNP. Sign. C. 961, leg. 14.49. *Registro de copistas 1939-1956*: año 1952, p. 132 (nº 239): “Entrada: 13 agosto 1952. Solicitud: 13 agosto 1952. Copista: Isabel Baquedano Elvira. Que garantiza. Vicente Román. Acuerdo: 13 agosto 1952. Permiso: 13 agosto 1952”; AMNP. Caja 960, leg. 14.59, exp. nº 1. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional del Prado por las que solicitan permiso para copiar obras*. Año 1952. Registrado nº 239.

74 El pintor granadino Vicente Román Fuentes fue profesor de pintura y composición decorativa en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, y profesor de dibujo artístico de la Escuela de Artes Aplicadas de Salamanca. SEPÚLVEDA SAURAS, M. I.: *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pp. 109 y 257-258.

75 El 27 de diciembre de 1952 solicitaba permiso para copiar la *Vista de Zaragoza*, considerada entonces obra de Velázquez. AMNP. Sign. L20. *Libro de copistas 1951-1952*: año 1952, p. 430 (nº 1024).

Registrado núm. 239



Excmo. Sr. Director del Museo Nacional del Prado

**CONOCIMIENTO (1)**

D. *Isabel Baquedano Elvira*  
de nacionalidad *Española*  
residente en esta Corte, con domicilio en *Cañizares 3*

A V. E. con la debida consideración expone: Que necesitando copiar algunas de las obras de arte que encierra el Museo de su digna dirección, ruega a V. E. le conceda el permiso correspondiente al efecto, previo el cumplimiento de cuantos requisitos y obligaciones determina el reglamento vigente del Establecimiento.

Gracia que espera alcanzar de V. E. cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid, 27 de Julio de 1952

*I. Baquedano*

Recibo el permiso.  
Madrid, de de 1952

*Isabel Baquedano*

(1) Según el Reglamento, el artista que firma el conocimiento garantiza la honorabilidad y aptitud del solicitante.

Fig. 8: Instancia de Isabel Baquedano al director del Museo del Prado solicitando permiso para copiar. Madrid, 27-7-1952. Fuente: AMNP. Caja 960, leg. 14.59, exp. nº 1. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional del Prado por las que solicitan permiso para copiar obras*. Año 1952. Registrado nº 239

Con posterioridad, serán sus avalistas el pintor y restaurador Gonzalo Perales en 1955<sup>76</sup> y el pintor, grabador y restaurador Fernando Labrada<sup>77</sup> en sus solicitudes de 1959<sup>78</sup> (con domicilio en la calle Ríos Rosas 17) y 1962<sup>79</sup> (domiciliada en Hilarión Eslava 64).

Su nombre aparece registrado en los *Libros de copistas* de 1952 a 1956, 1959, 1962 y 1963. El período verdaderamente formativo fue el comprendido entre 1952 y 1956<sup>80</sup>, dado que al año siguiente inicia su docencia y poco después su actividad expositiva<sup>81</sup>, por lo que su presencia en el Prado a partir de entonces resulta casi testimonial, con tan solo una copia anual.

76 AMNP. Sign. C. 961, leg. 14.49. *Registro de copistas 1939-1956*: año 1955, p. 170 (nº 98): "Entrada: 11 enero 1955. Solicitud: 11 enero 1955. Copista: Isabel Baquedano Elvira. Que garantiza: Gonzalo Perales. Acuerdo: 11 enero 1955. Permiso: 11 enero 1955".

77 Fernando Labrada Martín (Periana, Málaga, 1888-Madrid, 1977) ingresó en 1936 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y fue conservador de su museo. Dirigió la Academia de España en Roma entre 1948 y 1952, y este mismo año fue nombrado vocal del Patronato del Museo del Prado. LABRADA CHERCOLES, J. F. y BRASAS EGIDO, J. C.: *Fernando Labrada. Pintor y grabador*. Madrid y Valladolid, J. F. Labrada y Gráficas Andrés Martín, 1993.

78 AMNP, Madrid, Sign. L. 67. *Registro de copistas 1957-1995*: año 1959, p. 45 (nº 447): "29 agosto 1959. Nombre y apellidos: Isabel Baquedano Elvira. Garantía: Sr. Labrada. Importe Ptas: 25. Observaciones: Renovada". AMNP. Caja 966, leg. 14.65, exp. nº 1. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional del Prado por las que solicitan permiso para copiar obras*. Año 1959. Registrado núm. 447.

79 AMNP. Sign. L. 67. *Registro de copistas 1957-1995*: año 1962, p. 99 (nº 334): "7 agosto 1962. Nombre y apellidos: Isabel Baquedano Elvira. Garantía: Sr. Labrada. Importe Ptas: 25. Observaciones: Nueva". AMNP. Caja 966, leg. 14.65, exp. nº 1. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional del Prado por las que solicitan permiso para copiar obras*. Año 1962. Registrado núm. 334.

80 Así lo sintetiza A. Moya: "Madrid, largas horas de consulta de libros en la biblioteca de San Fernando, recurrentes visitas al Museo del Prado -donde acudía a realizar copias, entre otras, de Rubens y Velázquez, con el carné obtenido en 1951-, exposiciones de galerías y salas institucionales, o la conversación con amigos y amigas artistas que, como ella misma, querían dedicarse a la pintura, al arte o a la crítica del arte". MOYA VALGAÑÓN, A.: "Isabel Baquedano, una vida dedicada a la pintura", en *Isabel Baquedano. De la belleza y lo sagrado*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2019, p. 23.

81 En 1960 obtuvo la medalla de oro en el Certamen de Arte Pamplona-Bayona; en 1961 celebró su primera exposición individual en la Caja de Ahorros Municipal de Pamplona; en 1963 recibe un accésit en el Primer Certamen Nacional Premio del Fuego celebrado en San Sebastián; ese mismo año expone su primera exposición individual en Madrid en la Galería Atril, participa en la exposición colectiva *Joven figuración en España* organizada por el Ateneo de Barcelona y expone en el Instituto de Segunda Enseñanza de Pontevedra; y en 1964 participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes (Sección de Dibujo, *Vieja esperando su tren*), en el V Salón Internacional de Marzo de Valencia y obtuvo el premio de la crítica en el III Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona. ALZURI, M.: "Isabel Baquedano. Cronología", en *Isabel Baquedano. De la belleza...*, op. cit., p. 259.

Isabel Baquedano copió un total de quince obras correspondientes a El Greco (1), Rubens y Brueghel el Viejo (1), Velázquez (3), círculo de Frans Ykens (2), Alexander Coosemans (2), Murillo (1), Jean-Antoine Watteau (1), Claude-Joseph Vernet (1), Luis Meléndez (2) y Goya (1)<sup>82</sup>. La variedad es el rasgo que mejor define su quehacer como copista: variedad de géneros pictóricos, por cuanto las quince copias se distribuyen en seis bodegones, tres pinturas religiosas, dos costumbristas, dos paisajes, una pintura mitológica y un retrato; y variedad de escuelas, al estar representada la española con ocho obras, la flamenca con cinco y la francesa con dos.

Una valoración de conjunto de las copias de Isabel Baquedano evidencia en primer lugar su elevado número (M. Alzuri la considera “copista profesional”<sup>83</sup>) como reflejo de la importancia que concedía al ejercicio de la copia para la formación artística, tal y como reconocía en 1963: “La pintura, sobre todo al principio, es un continuo descubrimiento de la obra de los grandes maestros”<sup>84</sup>. Aporta además una novedad con respecto a las anteriores pintoras, por cuanto a los habituales géneros se suman ahora la pintura mitológica (*Las hilanderas* de Velázquez, cuya solicitud de copia cursaba el 14 de julio de 1954) y el paisaje (*Vista del jardín de la Villa Medici en Roma*, de Velázquez, registrada el 27 de agosto de 1952; *Marina: vista de Sorrento*, de Claude-Joseph Vernet, el 7 de julio de 1956). Más allá de géneros y escuelas, los nombres de Rubens y Brueghel, Frans Ykens, Alexander Coosemans, Jean-Antoine Watteau, Claude-Joseph Vernet y Luis Meléndez amplían notablemente el abanico de pintores copiados por las artistas navarras.

Fijando el foco en algunos detalles, los seis bodegones se corresponden con cuatro originales, por cuanto copió por partida doble el *Bodegón* del círculo de Frans Ykens (dos solicitudes el 9 de diciembre de 1953) y el *Bodegón con chuletón, condimentos y recipientes* de Luis Meléndez (5 y 12 de enero de 1955). En cambio, las copias de Alexander Coosemans son

de originales distintos: *Frutero* (23 de diciembre de 1953) y *Bodegón* (28 de diciembre de 1955). La nutrida presencia del bodegón revela el protagonismo que concede a este género (cuestión en la que reparan A. Moya<sup>85</sup> y Á. Bados<sup>86</sup>), así como su interés por explorar otras posibilidades del género más allá de la sobriedad del modelo zurbaranesco, dando cabida a dos especialistas flamencos (Ykens y Coosemans) y a un destacado bodegonista español (aunque nacido en Nápoles) del siglo XVIII, Luis Meléndez. El recuerdo de los bodegones copiados en su período formativo parece seguir latente en su producción tardía, en obras como *Melón partido del natural* (2012, Herederas de Isabel Baquedano), donde el melón abierto recuerda al del *Bodegón* de Coosemans.

En el campo de la pintura religiosa, Isabel Baquedano se enfrenta al *Cristo crucificado* de Velázquez, cuya solicitud de copia quedó anotada el 18 de junio de 1955. En la extensa producción religiosa de la pintora navarra no falta el tema de la muerte de Cristo: una *Crucifixión* cuya dialogaba con obras de Diego de Siloe y Murillo en la exposición *Eucharistia* (Aranda de Duero, Burgos, 2014), y un día antes de su repentina muerte el 6 de junio de 2018, pintaba una *Crucifixión*<sup>87</sup>, episodio que abordó en su obra última “con cierta urgencia vital”, reflexiona Á. Bados<sup>88</sup>. El recuerdo del Cristo velazqueño permanecerá intacto, como testimonia su *Crucifixión* (c. 2015, Herederas de Isabel Baquedano), que mantiene el tipo iconográfico del Cristo de cuatro clavos codificado por Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura* (1649). En cuanto a su interés por el paisaje (Velázquez y Vernet), este asume protagonismo como escenario de su nuevo realismo de las décadas de los sesenta y setenta.

De todas las copias de Isabel Baquedano registradas en la documentación del Prado, tan solo hemos localizado el *Retrato de un caballero joven* (colección privada) de El Greco, para la que solicitó permiso el 8 de agosto de 1962 y finalizó el 22 del mismo mes (Fig. 9).

82 AMNP. Sign. L20. *Libro de copistas 1951-1952*: año 1952, p. 337 (nº 653); Sign. L21. *Libro de copistas 1953*, pp. 109 (nº 630), 155 (nº 1099 y 1102) y 159 (nº 1141); Sign. L22. *Libro de copistas 1954-1957*: año 1954, p. 109 (nº 555); año 1955, pp. 187 (nº 2), 190 (nº 18), 265 (nº 390), 279 (nº 459) y 350 (nº 801); año 1956, p. 428 (nº 374); Sign. L23. *Libro de copistas 1958-1961*: año 1959, p. 220 (nº 500); Sign. L24. *Libro de copistas 1961-1963*: año 1962, p. 154 (nº 608); año 1963, p. 269 (nº 303); Sign. L59. *Índice de pintores copiados 1952*, nº 653; Sign. L60. *Índice de pintores copiados 1953-1955*: año 1953, nº 630, 1099, 1102 y 1141; año 1954, nº 555; y año 1955, nº 2, 18, 390, 459 y 901; Sign. L61. *Índice de pintores copiados 1956-1958*: año 1956, nº 374.

83 ALZURI, M.: *op. cit.*, p. 259.

84 MOYA VALGAÑÓN, A.: *op. cit.*, p. 27.

85 “De esa soledad habla a menudo su pintura, quizás especialmente el bodegón de mesa puesta para una sola persona, de la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que tiene algo de la austeridad conventual de Zurbarán, o de la sencillez metafísica de Morandi”. MOYA VALGAÑÓN, A.: *op. cit.*, p. 21.

86 “Durante años, presidiendo la mesa del comedor como si se tratara de un icono, tuvo colgada una reproducción del bodegón de Chardin titulada *La torta* [...] Nunca sabremos la razón de su querencia hacia la pintura de bodegón, que utilizó con cierta profusión entre los años cincuenta y sesenta”. BADOS, Á.: “Al límite de la representación”, en *Isabel Baquedano. De la belleza...*, *op. cit.*, p. 79.

87 Como significa A. Moya: “Asombran sus realizaciones sobre el tema de la Crucifixión, en las que la tradición de la pintura y lo popular se funden de modo asombroso”. MOYA VALGAÑÓN, A.: *op. cit.*, p. 22.

88 BADOS, Á.: “La historia más hermosa”, en *Isabel Baquedano. De la belleza...*, *op. cit.*, p. 222.

A esta se suma un retrato de Felipe IV (colección Mayte Baquedano) (Fig. 10) siguiendo el original de Velázquez, cuya solicitud no consta (o al menos no la hemos hallado) en los libros e índices de copistas. En ambos casos resuelve la obra con fidelidad al original, centrandó su atención en la expresión y mirada de los personajes y empleando una pincelada suelta con la que traduce los diferentes registros plásticos del rostro y la indumentaria<sup>89</sup>.



Fig. 9: *Retrato de un caballero joven*, colección privada. Isabel Baquedano, 1962

89 Significa Á. Bados a propósito de la copia del retrato real velazqueño: “Quizás Isabel necesitaba de una realidad ya construida y estable frente a la que instaurar su particular modo de ver y sentir tensionado por la búsqueda de una imagen posiblemente conformada -y sublimada- mediante la suma de los semblantes que había visto, sobre todo en el Museo del Prado, cuyas obras frecuentó y alguna pintó -El Greco, Rubens- durante los años de su estudio en Madrid. Por ejemplo, el retrato de Felipe IV, de Velázquez, resuelto con fidelidad al modelo pero manteniendo el reto sobre la parte más comprometida de la mirada del personaje”. BADOS, Á.: *op. cit.*, pp. 79-80.



Fig. 10: Felipe IV, colección Mayte Baquedano. Isabel Baquedano, s.f.

## CONCLUSIONES

La consulta de los *Registros y Libros de copistas e Índices de pintores copiados* del Museo del Prado posibilita unas reflexiones finales. La primera pasa por reivindicar la importancia del ejercicio de copia en el aprendizaje artístico: la copia resulta más compleja de lo que *a priori* pudiera parecer, por cuanto requiere del copista habilidad, esfuerzo y voluntad para dejarse guiar por la lección de los maestros y aprender de ellos la técnica pictórica. Por ello, los principales museos acogieron copistas en una actividad que, si bien hoy puede parecer anacrónica, hace un siglo formaba parte de su día a día, como recogen sus reglamentos y refleja la prensa.

En este enriquecedor diálogo entre pasado y presente que supuso la labor de copia, nos hemos detenido en las pintoras navarras para quienes la copia en las salas del Museo del Prado constituyó parte de su formación, en un proceso exactamente igual al de sus colegas masculinos, sin distinción de sexos. Con la precaución de haber podido obviar de manera involuntaria algún nombre en la copiosa madeja documental (y que futuras investigaciones podrán rescatar), cinco son las artistas consignadas: Adela Bazo, Rosa Iribarren, Elena Goicoechea, Lourdes Unzu e Isabel Baquedano. Su presencia se extiende entre las décadas de 1920 y 1960, marco temporal en el que coincidieron en el Prado Adela Bazo y Rosa Iribarren (1945), Rosa Iribarren y Lourdes Unzu (1946) y Lourdes Unzu y Elena Goicoechea (1947 y 1949). En este último caso su aprendizaje manifiesta evidentes paralelismos, al contar con el mismo garante, registrar sus solicitudes el mismo día e incluso copiar las mismas obras como el *Bodegón con cacharros* de Zurbarán o *La ermita de San Isidro* de Goya.

El número de artistas copiados por las pintoras navarras asciende a 24, y la cifra total de copias alcanza las 62<sup>90</sup> (Anexo 1). Los artistas más copiados son Velázquez (10 obras), Goya (9 obras) y El Greco (7 obras), a los que siguen Murillo y van Dyck, ambos con 4 obras (Anexo 2). En las escuelas pictóricas se impone la española, a la que pertenecen 42 de los 62 cuadros copiados, lo que supone el 67,7% del total; le siguen a distancia la flamenca (11 cuadros, 17,8%), italiana (4 cuadros, 6,5%), francesa (3 cuadros, 4,8%) y alemana (2 cuadros, 3,2%) (Anexo 3). Asimismo, domina el panorama de los géneros pictóricos el

90 No incluimos en la suma total el retrato de Felipe IV de Velázquez copiado por Isabel Baquedano, al no haberlo localizado en los libros de copistas; ni tampoco el interior de sala que solicitaba copiar Adela Bazo en 1945, por cuanto no se refiere a una obra concreta.

retrato, con 28 copias (45,2%), seguido de la pintura religiosa con 14 (22,6%), el bodegón con 9 (14,5%) y la pintura costumbrista con 8 (12,9%). Menor presencia tienen el paisaje con 2 copias (3,2%) y la pintura mitológica con 1 (1,6%) (Anexo 4).

En los casos de Adela Bazo y Elena Goicoechea, el número de copias es muy reducido (cuatro en ambas), lo que dificulta llegar a conclusiones válidas, si bien las dos copias conservadas de Elena Goicoechea traducen su interés por los estudios lumínicos y por las calidades táctiles. Rosa Iribarren manifiesta su decidida vocación retratista, género al que corresponden la mayoría de las 25 copias que realizó entre su etapa formativa (década de 1920) y profesional (década de 1940). El Greco, Velázquez, van Dyck y Goya, con la aportación puntual de Rubens y Vicente López, se convierten en los referentes de la pintora tudelana. Lourdes Unzu demuestra su capacidad para la pintura religiosa en figuras de hondura espiritual, así como su facilidad para el retrato y el bodegón de la mano de El Greco, Velázquez y Zurbarán. Finalmente, Isabel Baquedano dota de una nueva dimensión al panorama de las copistas navarras al abrirse a otros autores y géneros cuya huella es perceptible en toda su trayectoria, como reflejan sus bodegones y su pintura religiosa.

En definitiva, la labor de este grupo de pintoras navarras como copistas en el Museo del Prado durante su aprendizaje artístico se revela rica en matices y aporta algunas claves de su futuro devenir profesional. Mas este estudio no agota el tema, sino que abre la puerta a nuevas vías de investigación. Una de ellas contempla la incorporación de otras artistas que, aun no siendo originarias de Navarra, han desarrollado parte de su trayectoria en la Comunidad Foral, caso de Elena Asins (Madrid, 1940-Azpíroz, 2015), madrileña de nacimiento y navarra de adopción, cuya presencia como copista en el Prado queda registrada entre 1959 y 1963 con el aval de Joaquín Cruz Solís, escultor y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Otra debe atender a la necesidad de perfilar la identidad de algunas copistas originarias de Navarra que apenas han dejado huella artística, como Herminia Martínez Eraso, nacida en Lerín en 1915 y con una notable actividad como copista en las décadas de 1950 y 1960, avalada por el pintor y académico de San Fernando

Eugenio Hermoso Martínez. O determinar si María Luisa Goicoechea, copista de Goya y Tiziano a comienzos de los cuarenta, pudo ser la hermana de Elena Goicoechea, mujer con inquietudes culturales que se estableció en torno a esas fechas en la capital. Todo ello, sin obviar que para nuestras protagonistas la copia en el Prado fue solo una parte de su formación madrileña, que habrá que completar con su aprendizaje en la Academia de San Fernando y la copia en otros museos. A estas y otras cuestiones deberán dar cumplida respuesta futuros trabajos que aborden el papel de las copistas en el Museo del Prado<sup>91</sup>.

---

91 Deseo expresar mi mayor agradecimiento a las siguientes personas e instituciones por su inestimable ayuda en la elaboración de este estudio: Arancha y Paco Cantos Baquedano, Yolanda Cardito, Pello Fernández Oyaregui, Luka García de la Barrera, Elena Goñi Goicoechea, Marta Huici Unzu, Mercedes Jover Hernando, Ana Martín Bravo, José María Muruzábal del Solar, Egoitz Telletxea Etxepare, Iñaki Urricelqui Pacho, Francisco Javier Zubiaur Carreño, Servicio de Protocolo del Gobierno de Navarra y Servicio de Documentación y Archivo del Museo Nacional del Prado.

## BIBLIOGRAFÍA

“50 copistas trabajan diariamente en el Museo del Prado”, *Esto*, 25-4-1935, s.p.

ALCÁNTARA, F.: “En el Museo del Prado”, *El Imparcial*, 10-4-1909, p. 3.

ALZURI, M.: “Isabel Baquedano. Cronología”, en *Isabel Baquedano. De la belleza y lo sagrado*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2019, pp. 257-265.

“Apertura de curso en la Escuela de Artes y Oficios”, *Diario de Navarra*, 3-10-1957, p. 10.

AZANZA LÓPEZ, J. J.: “Aproximación a un fotógrafo y pintor desconocido: Fr. Pedro de Madrid, Pedro Satué, Foto Antsa”, *Boletín de Arte*, nº 36, 2015, pp. 53-64.

AZANZA LÓPEZ, J. J.: “Un desconocido copista de Murillo: el capuchino Fr. Pedro de Madrid (1880-1936)”, *Laboratorio de Arte*, nº 28, 2016, pp. 455-479.

BADOS, Á.: “Al límite de la representación”, en *Isabel Baquedano. De la belleza y lo sagrado*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2019, pp. 73-80.

BADOS, Á.: “La historia más hermosa”, en *Isabel Baquedano. De la belleza y lo sagrado*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2019, pp. 221-223.

BARROSO GUTIÉRREZ, M. C.: *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2017. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Rosario Naranjo López. Codirectora Dra. Mercedes Replinger González.

BONET, J. M.: *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

CAPARRÓS MASEGOSA, L.: *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

CASTÁN CHOCARRO, A.: “Mujeres copistas en el Museo del Prado, 1843-1939”, en GIL SALINAS, R. y LOMBA, C. (coords.): *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*. Valencia, Universitat de València, 2021, pp. 95-128.

“Concursos y oposiciones. Auxiliares femeninos de Correos”, *La Nación*, 26-6-1926, p. 6.

DANVILA JALDERO, A.: “Las aficionadas a la pintura”, *La Ilustración Artística*, nº 538, 18-4-1892, pp. 245-250.

“De Bellas Artes. El Salón de los artistas rechazados en la Exposición Nacional”, *El Imparcial*, 28-5-1930, p. 3.

DE DIEGO, E.: “Copista, flâneuse, artista. La profesionalización de las pintoras en el siglo XIX”, en ILLÁN, M. y LOMBA, C. (coms.): *Pintoras en España, 1859/1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 29-38.

DEL CAMPO, J.: “Informaciones pintorescas. Los copistas, los ‘mirones’ y los ‘innovadores’. Una visita breve al Museo del Prado”, *La Voz*, 15-6-1928, p. 3.

DE LA MILLA, F.: “Domingo en el Museo del Prado”, *Nuevo Mundo*, 16-3-1928, s.p.

DÍEZ GARCÍA, J. L.: *Federico de Madrazo. Epistolario*. Madrid, Museo del Prado, 1994.

“Ecos de sociedad”, *Diario de Navarra*, 11-6-1924, p. 2.

“El Museo del Prado. Los visitantes, las copias y los fondos”, *El Liberal*, 24-2-1915, p. 2.

“Esta genial retratista”, *La Nueva España*, 10-3-1970, p. 22.

“Exposición de apuntes y dibujos de Federico Ribas”, *La Nación*, 13-5-1926, p. 5.

“Exposición de pinturas en la Diputación. Una gran artista pamplonesa: Elena Goicoechea”, *Diario de Navarra*, 15-6-1947, pp. 1 y 6.

FERNÁNDEZ GRACIA, R.: “Buriles, pinceles y cinceles al servicio de los navarros ilustres (I)”, *Diario de Navarra*, 17-5-2019, pp. 76-77.

FERNÁNDEZ OYAREGUI, P.: *Javier Ciga. Pintor de esencias y verdades*. Pamplona, Gobierno de Navarra y Universidad Pública de Navarra, 2012.

FORNET, E.: “Copistas en el Prado”, *Estampa*, nº 325, 31-3-1934, s.p.

G. DE LINARES, L.: “Ya no es negocio copiar cuadros en el Museo del Prado...”, *Estampa*, nº 209, 9-1-1932, s. p.

HESPERIA: “De arte: Un recuerdo sentimental para la labor silenciosa e inadvertida del artista copista”, *Alrededor del mundo*, nº 1574, 17-8-1929, p. 920.

ILLUMBERRI: “Bellas Artes. Una exposición de noveles”, *La Voz de Navarra*, 12-12-1925, p. 1.

ILLUMBERRI: “Bellas Artes. Una exposición de noveles”, *La Voz de Navarra*, 13-12-1925, p. 1.

*Inauguración del Museo y Bibliotecas de San Telmo. Exposición de Artistas Vascos. Catálogo con los nombres y obras que presentan los distintos expositores que acuden a esta Exposición.* San Sebastián, Nueva Editorial, s.f.

“Información postal y telegráfica. Auxiliares femeninos de Correos”, *El Liberal*, 25-6-1926, p. 2.

JUARISTI, V.: “Bodegones de Elena Goicoechea I”, *El Pensamiento Navarro*, 15-6-1947.

JUARISTI, V.: “Bodegones de Elena Goicoechea II”, *El Pensamiento Navarro*, 18-6-1947.

*Juan Cristóbal (1896-1981)* (coord. QUESADA DORADOR, E.). Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2014.

L. P. de C.: “Notas de arte. La pintura sincera de Adela Bazo”, *Mi Revista*, 1-10-1938, p. 25.

LABRADA CHERCOLES, J. F. y BRASAS EGIDO, J. C.: *Fernando Labrada. Pintor y grabador.* Madrid y Valladolid, J. F. Labrada y Gráficas Andrés Martín, 1993.

“La exposición de Elena Goicoechea”, *Diario de Navarra*, 21-12-1950, p. 3.

“Las copias de Goya que se envían al Extranjero”, *Nuevo Mundo*, 20-4-1928, s.p.

“Los copistas del Museo del Prado. Las copias en el año 1911”, *La Época*, 5-3-1912, p. 4.

“Los trabajos y los días”, *Príncipe de Viana*, nº 48-49, 1952, pp. 509-522.

LOZANO ÚRIZ, P. L.: *Un matrimonio de artistas. Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi.* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.

MANTEROLA, P.: “Exposición de la Escuela de Artes y Oficios”, *Diario de Navarra*, 11-6-1967, p. 24.

MARTÍN CRUZ, S.: *Victoriano Juaristi Sagarzazu (1880-1949). El ansia de saber. Datos para una biografía.* Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.

MARTÍNEZ DE AZAGRA, J. J.: “Elena Goicoechea, Vázquez Díaz y ‘Gutxi’ opinan sobre la pintura actual y la Exposición Nacional”, *Diario de Navarra*, 12-7-1950, pp. 1 y 6.

MARTÍNEZ DE AZAGRA, J. J.: “De Arte. Elena Goicoechea en la Diputación”, *Diario de Navarra*, 24-12-1950, pp. 3 y 8.

MELANDRERAS GIMENO, J. L.: *Dos escultores andaluces del siglo XX: Enrique Marín Higuero y Juan Cristóbal.* Murcia, ed. del autor, 2004.

MOYA VALGAÑÓN, A.: “Isabel Baquedano, una vida dedicada a la pintura”, en *Isabel Baquedano. De la belleza y lo sagrado.* Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2019, pp. 13-69.

MURUZÁBAL, J. M.: “Artistas olvidados: Natalio Hualde”, *Diario de Navarra*, 27-1-2016, p. 73.

MURUZÁBAL DEL SOLAR, J. M.: “Rosa Iribarren, pintora”, *Diario de Navarra*, 6-8-2019, p. 54.

“Notas del Reporter. Hoy es la apertura de la exposición de cuadros de María Lourdes Unzu”, *Diario de Navarra*, 27-12-1951, p. 3.

“Notas gráficas de actualidad”, *Diario de Navarra*, 11-1-1925, p. 3.

“Nuestras noticias”, *La Ciudad Lineal*, 20-7-1905, p. 4.

OLLARRA: “Exposición Marina Lorente”, *Diario de Navarra*, 5-6-1958, p. 5.

PANTORBA, B.: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Ediciones Alcor, 1948.

PIQUERO LÓPEZ, M. de los Á. B.: “Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 61, 1985, pp. 77-116.

“Plaza de escribientes taquimecanógrafos del Ayuntamiento de Madrid”, *La Libertad*, 14-10-1932, p. 8.

PRADOS Y LÓPEZ, J. M.: *Eduardo Chicharro. Su vida y su obra*. Ávila, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1976.

ROMANO, J.: “El juez infalible”, *Nuevo Mundo*, 6-6-1930, pp. 12-13.

ROMANO, J.: “Los copistas del Museo del Prado”, *La Esfera*, nº 674, 4-12-1926, pp. 21-23.

ROMANO, J.: “Los copistas del Prado y el secreto pictórico de los grandes maestros”, *ABC*, 9-4-1942, p. 1.

“Un cuadro de Rosita Iribarren para la S. Filarmónica Tudelana”, *Diario de Navarra*, 26-7-1925, p. 4.

SEPÚLVEDA SAURAS, M. I.: *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

URRICELQUI PACHO, I. J.: *Arte y artistas en el Palacio de Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2017.

URRICELQUI PACHO, I. J.: *La pintura y el ambiente artístico en Navarra (1873-1940)*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009.

URRICELQUI PACHO, I. J.: “La promoción artística en Navarra durante la Restauración (1875-1931): los encargos y adquisiciones de obras pictóricas de la Diputación de Navarra y del Ayuntamiento de Pamplona”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 2, 2007, pp. 397-430.

VALVERDE, S.: “Los copistas del Museo del Prado”, *Crónica*, 7-6-1931, s.p.

V. A.: “De Tudela. Hablando con Rosita”, *La Voz de Navarra*, 23-1-1924, p. 8.

VV.AA.: Adela Bazo (1905-1984). *Pintora de la emigración navarra en Argentina*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008.

ZORACEL: “Conversaciones de La Voz. Una artista Tudelana”, *La Voz de Navarra*, 28-1-1925, p. 1.

ZUBIAUR CARREÑO, F. J.: “Adela Bazo [Cascañe 1905-Buenos Aires 1989]”, en *Pamplona Año 7*. Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2007, pp. 135-151.

ZUBIAUR CARREÑO, F. J.: “El maestro Ciga visto por sus discípulos”, *Príncipe de Viana*, nº 237, 2006, pp. 55-65.

## ANEXO 1. Relación de obras copiadas por las pintoras navarras en el Museo del Prado

Nº	Nombre de la copista	Fecha de solicitud	Medida (alto x ancho)	Asunto	Autor
1	Adela Bazo	16-02-1929	2.00 x 1.33	<i>La Cena</i>	J. de Juanes
2	Adela Bazo	02-10-1929	1.50 x 1.12	<i>Los embozados</i>	Goya
3	Adela Bazo	30-08-1930	1.50 x 1.12	<i>La vendimia</i>	Goya
4	Adela Bazo	12-11-1930	0.41 x 0.52	<i>La Dolorosa</i>	Murillo
5	Rosa Iribarren	11-03-1924	0.57 x 0.44	<i>Retrato sin nombre (Retrato de hombre de 54 años)</i>	Escuela veneciana
6	Rosa Iribarren	14-11-1924	0.91 x 0.70	<i>El Niño de Vallecas</i>	Velázquez
7	Rosa Iribarren	02-01-1925	0.45 x 0.38	<i>Nº 731 (Carlos María Isidro de Borbón)</i>	Goya
8	Rosa Iribarren	20-05-1925	0.45 x 0.95	<i>Santa Cecilia</i>	Michiel Coxcie
9	Rosa Iribarren	12-04-1927	0.45 x 0.40	<i>Felipe IV</i>	Velázquez
10	Rosa Iribarren	13-05-1927	0.40 x 0.50	<i>Nº 1187 (Doña María de Austria, reina de Hungría)</i>	Velázquez
11	Rosa Iribarren	03-06-1927	(sin medidas)	<i>Van Dyck y el Conde de Bristol (Endymion Porter y Anton van Dyck)</i>	Van Dyck
12	Rosa Iribarren	29-02-1928	1.00 x 0.50	<i>D. Tiburcio de Redín</i>	Ricci
13	Rosa Iribarren	25-04-1928	0.45 x 0.40	<i>El Cardenal-Infante Fernando de Austria</i>	Van Dyck
14	Rosa Iribarren	05-05-1928	0.42 x 0.35	<i>Nº 808 (Retrato de don Rodrigo Vázquez de Arce)</i>	El Greco (Anónimo. Copia de El Greco)
15	Rosa Iribarren	30-05-1928	0.52 x 0.41	<i>María de Medici</i>	Rubens
16	Rosa Iribarren	06-05-1944	0.53 x 0.42	<i>El músico Enrique Liberti</i>	Van Dyck
17	Rosa Iribarren	28-06-1944	0.50 x 0.40	<i>Retrato de Goya</i>	Vicente López
18	Rosa Iribarren	19-07-1944	0.46 x 0.38	<i>Josefa Bayeu (nº 722. Leocadia Zorrilla)</i>	Goya

Nº	Nombre de la copista	Fecha de solicitud	Medida (alto x ancho)	Asunto	Autor
19	Rosa Iribarren	23-09-1944	0.68 x 0.55	<i>Felipe IV (nº 1185. Felipe IV anciano)</i>	Velázquez
20	Rosa Iribarren	07-10-1944	0.59 x 0.46	<i>Felipe IV (nº 1183)</i>	Velázquez
21	Rosa Iribarren	25-10-1944	0.46 x 0.38	<i>Cabeza de apóstol (nº 2203)</i>	Anton Rafael Mengs
22	Rosa Iribarren	18-11-1944	0.46 x 0.38	<i>Cabeza de apóstol (nº 2202)</i>	Anton Rafael Mengs
23	Rosa Iribarren	19-09-1945	0.81 x 0.60	<i>El caballero de la mano en el pecho</i>	El Greco
24	Rosa Iribarren	06-10-1945	0.58 x 0.45	<i>Retrato (nº 812. Jerónimo de Cevallos)</i>	El Greco
25	Rosa Iribarren	03-11-1945	0.50 x 0.40	<i>D. Rodrigo de la Fuente (nº 807. Retrato de un médico)</i>	El Greco
26	Rosa Iribarren	10-11-1945	0.50 x 0.40	<i>Retrato (nº 806. Caballero anciano)</i>	El Greco
27	Rosa Iribarren	17-11-1945	0.97 x 0.73	<i>Felipe II de Orleans, regente de Francia</i>	Mignard (Nicolas de Largillierre)
28	Rosa Iribarren	13-02-1946	0.75 x 0.58	<i>La Gioconda (Mona Lisa)</i>	L. de Vinci (Taller de Leonardo da Vinci)
29	Rosa Iribarren	23-02-1946	0.75 x 0.58	<i>La Gioconda (Mona Lisa)</i>	L. de Vinci (Taller de Leonardo da Vinci)
30	Elena Goicoechea	05-02-1943	0.40 x 0.35	<i>San Andrés</i>	José de Ribera
31	Elena Goicoechea	09-10-1943	0.67 x 0.57	<i>El grabador (nº 1488. Retrato de hombre)</i>	Anton van Dyck
32	Elena Goicoechea	26-04-1947	0.42 x 0.40	<i>La ermita de San Isidro</i>	Goya
33	Elena Goicoechea	28-12-1949	0.83 x 0.45	<i>Bodegón (nº 2803. Bodegón con cacharros)</i>	Zurbarán
34	Lourdes Unzu	30-11-1946	0.18 x 0.38	<i>El albañil borracho</i>	Goya
35	Lourdes Unzu	26-04-1947	0.48 x 0.84	<i>Bodegón (nº 2803. Bodegón con cacharros)</i>	Zurbarán

Nº	Nombre de la copista	Fecha de solicitud	Medida (alto x ancho)	Asunto	Autor
36	Lourdes Unzu	28-05-1947	1.10 x 0.72	<i>La Virgen con el Niño</i>	Alonso Cano
37	Lourdes Unzu	23-05(04)-1949	0.43 x 0.42	<i>La ermita de San Isidro</i>	Goya
38	Lourdes Unzu	23-05(04)-1949	0.83 x 0.44	<i>Bodegón (nº 2803. Bodegón con cacharros)</i>	Zurbarán
39	Lourdes Unzu	07-05-1949	0.45 x 0.42	<i>La gallina ciega</i>	Goya
40	Lourdes Unzu	01-06-1949	0.66 x 0.56	<i>Felipe IV (nº 1185. Felipe IV anciano)</i>	Velázquez
41	Lourdes Unzu	03-02-1951	0.75 x 0.92	<i>Retrato de Goya</i>	Vicente López
42	Lourdes Unzu	21-02-1951	1.05 x 0.80	<i>Sebastián Morra (nº 1202. El bufón el Primo)</i>	Velázquez
43	Lourdes Unzu	17-03-1951	0.47 x 0.44	<i>Retrato (nº 806. Caballero anciano)</i>	El Greco
44	Lourdes Unzu	04-04-1951	(sin medidas)	<i>La Dolorosa con las manos cerradas</i>	Tiziano
45	Lourdes Unzu	14-04-1951	0.53 x 0.42	<i>La Dolorosa</i>	Murillo
46	Lourdes Unzu	25-04-1951	0.92 x 0.71	<i>La Inmaculada Concepción</i>	Murillo
47	Lourdes Unzu	09-05-1951	0.78 x 0.66	<i>El Salvador</i>	José de Ribera
48	Isabel Baquedano	27-08-1952	0.48 x 0.52	<i>Vista del jardín de la Villa Medici en Roma</i>	Velázquez
49	Isabel Baquedano	01-07-1953	2.30 x 1.60	<i>La vendimia o El otoño</i>	Goya
50	Isabel Baquedano	09-12-1953	0.41 x 0.33	<i>Bodegón</i>	Frans Ykens
51	Isabel Baquedano	09-12-1953	0.41 x 0.33	<i>Bodegón</i>	Frans Ykens
52	Isabel Baquedano	23-12-1953	(sin medidas)	<i>Florero y bodegón (nº 2077. Frutero, nº 2072)</i>	Alexander Coosemans
53	Isabel Baquedano	14-07-1954	1.20 x 0.90	<i>Las hilanderas</i>	Velázquez
54	Isabel Baquedano	05-01-1955	0.68 x 0.55	<i>Felipe IV (nº 1185. Felipe IV anciano)</i>	Velázquez

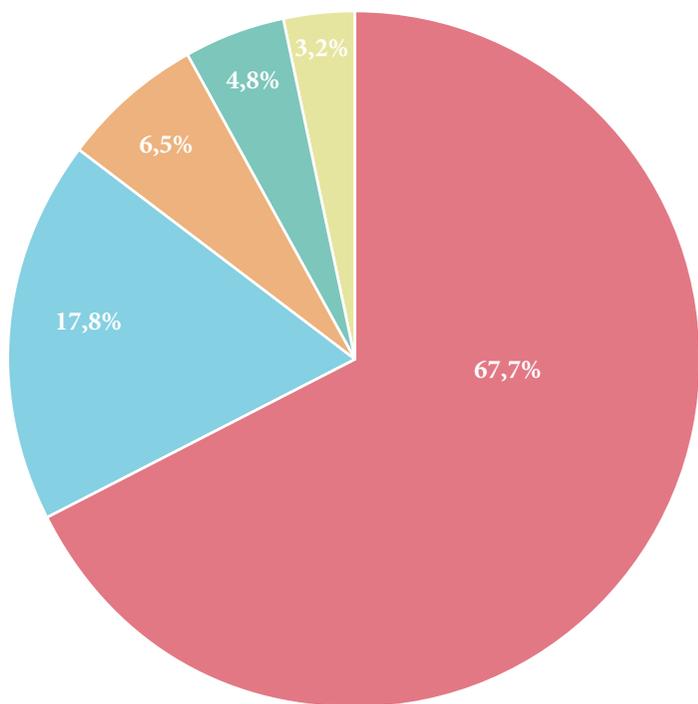
Nº	Nombre de la copista	Fecha de solicitud	Medida (alto x ancho)	Asunto	Autor
55	Isabel Baquedano	12-01-1955	0.63 x 0.42	<i>Bodegón</i>	Menéndez (Luis Meléndez)
56	Isabel Baquedano	18-01-1955	0.46 x 0.38	<i>Cabeza de apóstol (nº 2203)</i>	Anton Rafael Mengs
57	Isabel Baquedano	13-07-1955	Velázquez	<i>Cabeza de apóstol (nº 2202)</i>	Anton Rafael Mengs
58	Isabel Baquedano	28-12-1955	0.52 x 0.75	<i>Bodegón (nº 1462)</i>	Alexander Coosemans
59	Isabel Baquedano	07-07-1956	0.58 x 0.45	<i>Retrato (nº 812. Jerónimo de Cevallos)</i>	El Greco
60	Isabel Baquedano	14-08-1959	0.49 x 0.57	<i>País capitulaciones de boda</i>	Watteau
61	Isabel Baquedano	08-08-1962	0.61 x 0.46	<i>Retrato de un caballero joven</i>	El Greco
62	Isabel Baquedano	09-04-1963	0.97 x 0.73	<i>Felipe II de Orleans, regente de Francia</i>	Mignard (Nicolas de Largillierre)

## ANEXO 2. Relación de autores copiados por las pintoras navarras en el Museo del Prado

Pintor	Nº de copias	Obras copiadas
Diego Velázquez	10 copias	<i>Felipe IV (2), Felipe IV anciano (2), Doña María de Austria, reina de Hungría, El Niño de Vallecas, El bufón el Primo, Vista del jardín de la Villa Medici en Roma, Las hilanderas, Cristo crucificado</i>
Francisco de Goya	9 copias	<i>La vendimia o El otoño (2), La ermita de San Isidro (2), Los embozados, Carlos María Isidro de Borbón y Borbón-Parma, Leocadia Zorrilla, El bañil borracho, La gallina ciega</i>
El Greco (y copia anónima)	7 copias	<i>Caballero anciano (2), El caballero de la mano en el pecho, Jerónimo de Cevallos, Retrato de un médico, Retrato de un caballero joven, Retrato de don Rodrigo Vázquez de Arce (Anónimo, copia de El Greco)</i>
Bartolomé Esteban Murillo	4 copias	<i>La Dolorosa (2), La Inmaculada Concepción (2)</i>
Anton van Dyck	4 copias	<i>Endymion Porter y Anton van Dyck, El Cardenal-Infante Fernando de Austria, El músico Enrique Liberty, Retrato de hombre</i>
Francisco de Zurbarán	3 copias	<i>Bodegón con cacharros (3)</i>
Anton Rafael Mengs	2 copias	<i>Cabeza de apóstol, Cabeza de apóstol</i>
Vicente López	2 copias	<i>El pintor Francisco de Goya (2)</i>
José de Ribera	2 copias	<i>San Andrés, El Salvador</i>
Taller de Leonardo da Vinci	2 copias	<i>Mona Lisa (2)</i>
Círculo de Frans Ykens	2 copias	<i>Bodegón (2)</i>
Alexander Coosemans	2 copias	<i>Frutero, Bodegón</i>
Luis Meléndez	2 copias	<i>Bodegón con chuletón, condimentos y recipientes (2)</i>
Rubens	1 copia	<i>María de Medicis, reina de Francia</i>
Rubens y Brueghel el Viejo	1 copia	<i>La visión de San Huberto</i>
Juan de Juanes	1 copia	<i>La Última Cena</i>
Escuela veneciana	1 copia	<i>Retrato sin nombre (Retrato de hombre de 54 años)</i>
Fr. Juan Andrés Rizi (atribuido)	1 copia	<i>Don Tiburcio de Redín</i>

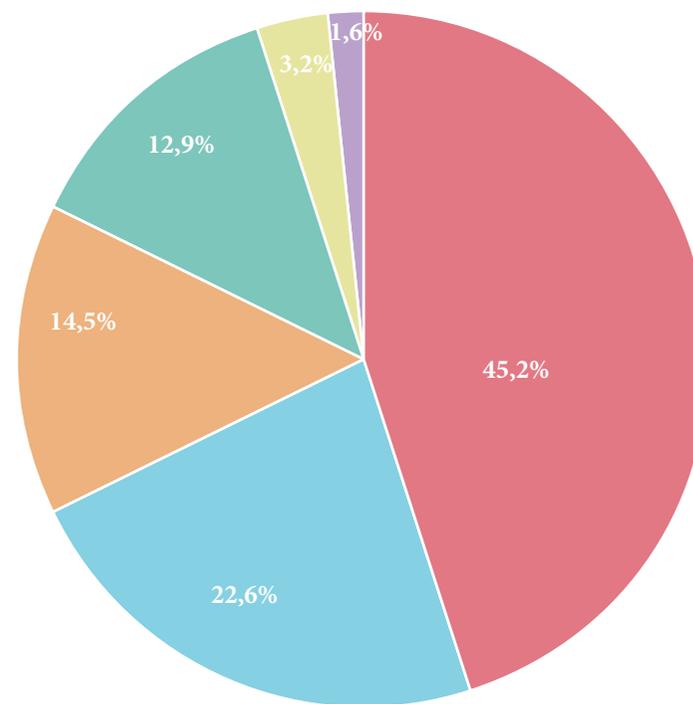
Pintor	Nº de copias	Obras copiadas
Fr. Juan Andrés Rizi (atribuido)	1 copia	<i>Don Tiburcio de Redín</i>
Michiel Coxcie	1 copia	<i>Santa Cecilia</i>
Nicolas de Largillierre	1 copia	<i>Felipe II de Orleans, regente de Francia</i>
Tiziano	1 copia	<i>La Dolorosa con las manos cerradas</i>
Alonso Cano	1 copia	<i>La Virgen con el Niño</i>
Jean Antoine Watteau	1 copia	<i>Capitulaciones de boda y baile campestre</i>
Claude-Joseph Vernet	1 copia	<i>Marina: vista de Sorrento</i>

**ANEXO 3. Escuelas pictóricas a las que pertenecen las obras copiadas por las pintoras navarras**



- Escuela española: 42 copias
- Escuela flamenca: 11 copias
- Escuela italiana: 4 copias
- Escuela francesa: 3 copias
- Escuela alemana: 2 copias

**ANEXO 4. Géneros pictóricos en los que se adscriben las obras copiadas por las pintoras navarras**



- Retrato: 28 copias
- Pintura religiosa: 14 copias
- Bodegón: 9 copias
- Pintura costumbrista: 8 copias
- Paisaje: 2 copias
- Pintura mitológica: 1 copia



# ARTES INCOHERENTES Y *CUT OUT* EN LOS PIONEROS DE LA ANIMACIÓN: *UNE EXCURSION INCOHÉRENTE* Y *LE PEINTRE NEO-IMPRESSIONNISTE*

## INCOHERENT ARTS AND *CUT OUT* IN THE PIONEERS OF ANIMATION: *UNE EXCURSION INCOHÉRENTE* AND *LE PEINTRE NEO-IMPRESSIONNISTE*

## ARTS INCOHÉRENTS ET *CUT OUT* CHEZ LES PIONNIERS DE L'ANIMATION: *UNE EXCURSION INCOHÉRENTE* ET *LE PEINTRE NÉO-IMPRESSIONNISTE*

---

**CARLOS SALAS GONZÁLEZ**

Universidad de Murcia

Facultad de Letras  
Dpto. H<sup>a</sup> del Arte  
Calle Santo Cristo, s/n  
30001 Murcia (Murcia)

carlos.salas1@um.es

<https://orcid.org/0000-0002-0331-3518>

### RESUMEN

Las Artes Incoherentes fue un movimiento artístico surgido en Francia en 1882. El hecho de que fuese un adelantado a su tiempo hizo que su existencia resultase fugaz. No obstante, movimientos posteriores como el dadaísmo o el surrealismo tuvieron en las Artes Incoherentes un claro precursor. Por otra parte, el *cut out* ha sido una de las técnicas de animación más utilizadas. Analizar el papel de dicha técnica y la huella de las Artes Incoherentes en dos películas concretas –*Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909) y *Le peintre neo-impressionniste* (Émile Cohl, 1910)– es el principal objetivo de este estudio.

### ABSTRACT

The Incoherent Arts was an artistic movement that emerged in France in 1882. The fact that it was ahead of its time made its existence fleeting. However, later movements such as Dadaism or Surrealism had a clear precursor in the Incoherent Arts. On the other hand, the *cut out* has been one of the most used animation techniques. Analyzing the role of this technique and the imprint of the Incoherent Arts in two specific films –*Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909) and *Le peintre neo-impressionniste* (Émile Cohl, 1910)– is the main objective of this study.

### RÉSUMÉ

Les Arts Incohérents étaient un mouvement artistique qui a vu le jour en France en 1882. C'est précisément parce qu'il était en avance sur son temps que son existence a été de courte durée. Cependant, mouvements plus tardifs comme le dadaïsme et le surréalisme ont eu un précurseur évident dans les Arts incohérents. D'autre part, le *cut out* a été l'une des techniques d'animation les plus utilisées. L'objectif principal de cette étude est d'analyser le rôle de cette technique et l'empreinte des Arts incohérents dans deux films spécifiques: *Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909) et *Le peintre néo-impressionniste* (Émile Cohl, 1910).

---

### PALABRAS CLAVE

Artes Incoherentes; Émile Cohl; Segundo de Chomón; animación; *cut out*.

---

### KEYWORDS

Incoherent Arts; Émile Cohl; Segundo de Chomón; animation; *cut out*.

---

### MOTS-CLÉS

Arts incohérents; Émile Cohl; Segundo de Chomón; animation; *cut out*.

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Artes Incoherentes

En la década de los ochenta del siglo XIX, París era la indiscutible capital mundial del arte y la cultura. En la década anterior había visto nacer la pintura impresionista o levantarse el fastuoso Palacio de la Ópera de Charles Garnier, entre otros muchos acontecimientos. En 1889 volvería a sorprender al mundo con una nueva exposición universal, la más grandiosa celebrada hasta entonces. Con motivo de esa deslumbrante muestra, el ingeniero Gustave Eiffel erigiría una imponente torre de hierro, polémica construcción que pronto pasaría a convertirse en el monumento más emblemático y reconocible de la ciudad. Pero no solo la alta cultura o la arquitectura más sobresaliente protagonizaron la vida parisina de aquellos años, sino que también el ocio, al arte y la cultura más populares vivieron un momento de esplendor en bulliciosos barrios como Montmartre, donde la bohemia brotaba entre cafés, salas de fiesta y cabarets. En ese contexto de libertad, modernidad y heterodoxia es en el que se debe entender el advenimiento de los artistas incoherentes.

El escritor Jules Lévy resultó ser una figura esencial en el nacimiento del grupo. Incluso en eso se asemejarán sus futuros herederos dadaístas y surrealistas, quienes también tuvieron en escritores –Tristan Tzara y André Breton, respectivamente– a sus principales ideólogos. Pero más allá de Lévy, entre los incoherentes destacaron nombres como los de Émile Cohl, Paul Bilhaud, Marc Sonal, Félix Gallipaux, Sapeck –pseudónimo de Eugène Bataille–, Ko-S’Inn-Hus –pseudónimo de Louis Alfred Caussin– o Alexandre Ferdinandus –pseudónimo de Ferdinand Avenet–, entre otros.

La primera exposición de los incoherentes se celebró en agosto de 1882. Tuvo como sede un viejo hangar, y la movió una finalidad solidaria, pues el dinero recaudado iría destinado a las víctimas de una explosión de gas acaecida un mes antes en una céntrica calle de París. En octubre de aquel mismo año tendría lugar la segunda de sus exposiciones, esta vez celebrada en la propia vivienda de Jules Lévy. En otoño de 1883, concretamente entre el quince de octubre y el quince de noviembre, se organizó la tercera exposición incoherente en la Galerie Vivienne, un pasaje comercial que no pasaba por su mejor momento. La afluencia de público a esta tercera muestra fue notablemente superior a la de las dos anteriores, lo que también provocó que tuviese una importante repercusión en la prensa parisina y una buena acogida entre la crítica<sup>1</sup>. Justo un año después y en la misma ubicación tuvo lugar la cuarta de sus exposiciones, superando incluso el éxito de público cosechado el año anterior. A partir de entonces las sucesivas muestras de los incoherentes fueron

perdiendo paulatinamente el favor de la crítica y del público. No obstante, su presencia en el mundillo cultural y artístico parisino seguía siendo relevante a través de los numerosos bailes que organizaron desde la primavera de 1885, actividades que subrayaban ese carácter lúdico y desenfadado inherente al movimiento desde su fundación. En cualquier caso, con el fin de la década también llegó el ocaso de los incoherentes, pese a los intentos de Lévy de revitalizar el movimiento con espectáculos en salas tan emblemáticas como el Moulin Rouge o el Folies Bergère. Todos aquellos esfuerzos resultaron baldíos, de tal modo que en la última década de la centuria se podía dar por finalizado el breve éxito de aquel irreverente movimiento artístico<sup>2</sup>.

Entre las obras plásticas que mejor representaron lo que fue el arte de los incoherentes podemos destacar, a modo de ejemplo, tres: *Combat de nègres dans un tunnel* (Paul Bilhaud, 1882), *Cruelle énigme!!! Charmant!!!* (Marc Sonal, 1886) y *La Joconde fumant la pipe* (Sapeck, 1887). La obra de Bilhaud consistía, simplemente, en una superficie negra enmarcada por una moldura dorada. Está clara la intención satírica, pues el título enuncia una cosa que no se ve representada, pero que sí puede ser imaginada por el espectador. En 1897, Alphonse Allais, que había sido compañero de Bilhaud tanto en el grupo incoherente como, con anterioridad, en el hidrópata, publicó su *Album primo-avrilesque*, donde aparecía, en claro homenaje a su compañero, una superficie negra enmarcada y titulada *Combat de nègres dans une cave pendant la nuit* (Pelea de negros en una bodega durante la noche)<sup>3</sup>. Allais quiso expresar la idea llegando a crear hasta seis cuadros más en diferentes colores y con títulos que enunciaban lo que supuestamente se representaba. Un ejemplo sería el cuadro rojo titulado *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer Rouge* (Recogida del tomate por cardenales apopléjicos en la orilla del mar Rojo). Valoremos que Bilhaud presentó al público su singular obra tres décadas antes de que Duchamp firmase su *Fuente* o de que Malevich realizase su *Cuadrado negro*. Por

- 
- 1 Es cierto que ya las primeras exposiciones celebradas en 1882 habían obtenido cierto eco y una acogida mayoritariamente favorable en la prensa. Véase CHARPIN, C.: *Les arts incoherents*. París, Editions Syros Alternatives, 1999, pp. 18-19.
  - 2 Sobre las circunstancias que hicieron que este movimiento no tuviese mayor continuidad véase GROJNOWSKI, D.: “Une avant-garde sans avancée. Les Arts incohérents 1882-1889”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, 1981, pp. 73-86.
  - 3 El hidrópata fue un grupo fundado por el escritor Émile Goudeau en 1878. Además de los mencionados Sapeck y Alphonse Allais, también destacó entre los hidrópatas otro futuro incoherente, Émile Cohl. La existencia de este grupo fue incluso más efímera que la del incoherente, con apenas dos años de plena actividad y un infructuoso intento de renacer en 1884.

su parte, *Cruelle énigme!!! Charmant!!!* (¡Cruel enigma! ¡Adorable!) es un dibujo, firmado por Marc Sonal, que apareció en el catálogo de la exposición incoherente de 1886. En él se representa a una mujer elegantemente vestida y con un fastuoso sombrero con flores, pero que no tiene rostro. En esta ocasión es todo ese despliegue textil y floral el que sirve de marco al vacío, y vuelve a ser, como en las creaciones de Bilhaud y Allais, el enunciado del título el que completa la obra. Recordemos que Magritte no empezaría a pintar sus personajes sin rostro hasta medio siglo después, siendo los dos más célebres ya de los años sesenta, concretamente del año 1964: *Le Fils de l'Homme* y *La Grande Guerre*. Por último, *La Joconde fumant la pipe*, de Sapeck, resultó la más famosa creación incoherente. Se trata de una ilustración que aparecía en la quinta página de *Le rire* (La risa), libro de Coquelin Cadet publicado en 1887. Sapeck se limitó a reproducir la imagen del célebre cuadro de Leonardo da Vinci, pero añadiéndole una larga pipa humeante. Además del gusto de los incoherentes por la descontextualización, el *collage* y el apropiacionismo, en esta obra de Sapeck hay una evidente intención de desacralizar el gran arte tradicional o clásico, y lo hace a través de esta jocosa revisión de una de sus obras más emblemáticas y reconocidas<sup>4</sup>. Pensemos que Sapeck se permitió este atrevimiento con la *Gioconda* treinta y dos años antes de que Duchamp le colocase bigote y perilla, además de la leyenda L.H.O.O.Q., letras cuya pronunciación en francés suena de forma muy similar a “Elle a chaud au cul” (Ella tiene el culo caliente).

## 1.2. Cut out

Tras los dibujos animados y el *stop motion*, el *cut out* es una de las técnicas de animación más utilizadas históricamente, sobre todo entre los pioneros. Dicha técnica se basa en el empleo de figuras recortadas y articuladas. Si bien es cierto que da como resultado una menor fluidez y naturalidad en los movimientos de los personajes, también lo es que precisamente este efecto resulta el buscado por aquellos que lo practican. De esta manera se logra una artificiosidad motriz similar a la de las marionetas, referente técnico, formal y estético explícito para los animadores que escogen el *cut out* como vehículo de expresión.

A lo largo de la historia ha habido animadores que han centrado su producción en el uso de esta técnica. Un ejemplo especialmente destacado sería el de la alemana Lotte Reiniger, quien se ganó un lugar de privilegio en la historia de la animación gracias a sus fascinantes filmes de siluetas. Se trataba de películas en las que tanto fondos como personajes estaban realizados con cartulinas negras recortadas, generando un resultado similar al de las sombras chinescas. Durante los años veinte y treinta realizó decenas de cortometrajes de estas características, incluso el más antiguo largometraje animado que se conserva: *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (Las aventuras del príncipe Achmed, 1926). Otro destacado ejemplo en el uso del *cut out* es el del realizador francés René Laloux. Todos sus cortometrajes llevados a cabo en la década de los sesenta responden a esta técnica: *Les dents du singe* (Los dientes del mono, 1960), *Les temps morts* (Tiempo muerto, 1964) y *Les escargots* (Los caracoles, 1965). También la utilizó para su primer y más célebre largometraje: *La planète sauvage* (El planeta salvaje, 1973). En todos estos filmes la técnica del *cut out* encaja a la perfección con las atmósferas extrañas y los fuertes ecos surrealistas, todo ello ligado a la inconfundible impronta del dibujante Roland Topor, miembro del movimiento Pánico<sup>5</sup>, quien participó en todos ellos con la excepción de *Les dents du singe*.

Pero no es necesario avanzar tanto para encontrar notables ejemplos del uso del *cut out*. De hecho, entre los pioneros de la animación el empleo de esta técnica fue tan común y natural como el del *stop motion* o el de los dibujos animados. Basta con recordar la que para muchos historiadores del cine es la primera película propiamente de animación de la historia: *Humorous Phases of Funny Faces* (Fases humorísticas de caras divertidas), realizada por el norteamericano James Stuart Blackton en 1906. Los escasos tres minutos que dura el filme se cierran con una escena realizada íntegramente con *cut out*. En ella, un payaso hace pasar a un perrito saltarín por el aro que sostiene con una de sus manos. La condición de recortable, tanto de la figura del payaso como de la del perro, contrasta claramente con el resto de personajes que aparecen en la película, todos ellos realizados a partir de dibujos con tiza.

4 No sería este el único ejemplo de apropiacionismo de los incoherentes, de hecho, en la página 61 de ese mismo catálogo de 1886 aparece un dibujo titulado *Le mari de la Venus de Milo* (El marido de la Venus de Milo), obra firmada por Ko-S'Inn-Hus (Alphred), pseudónimo de Louis Alfred Caussin, donde se coloca una cabeza masculina a la emblemática escultura helenística.

5 Grupo artístico y literario surgido en Francia en los sesenta. Dicho grupo lo integraron, además del propio Topor, Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky.

## 2. *UNE EXCURSION INCOHÉRENTE*

El aragonés Segundo de Chomón había vuelto a París a mediados de la primera década del siglo con un contrato de la Pathé, principal productora del momento. Allí tendría a su disposición todos los medios oportunos para dar rienda suelta a su ingenio, convirtiéndose en el principal competidor de Georges Méliès en lo que a trucajes y películas fantásticas se refiere. Es cierto que el realizador español copió de manera indisimulada muchas de las películas del genio francés, pero también lo es que, precisamente en el campo de la animación, se distinguió con algunos títulos sobresalientes de un Méliès que nunca se decidió a transitar ese terreno. *La maison ensorcelée* (La casa embrujada, 1907) y *Hôtel électrique* (El hotel eléctrico, 1908<sup>6</sup>) destacan entre los primeros filmes en los que Chomón empleó la técnica del *stop motion*<sup>7</sup>. En el primero de ellos lo hizo en una sola escena en la que los cubiertos y la vajilla de una mesa cobraban vida propia, secuencia prácticamente idéntica a la que presentaba Stuart Blackton en *The Haunted Hotel* (El hotel encantado, 1907). Todavía hay dudas sobre quién copió a quién, al desconocerse con exactitud las correspondientes fechas de estreno tanto en Estados Unidos como en Francia. No obstante, la que resultó un enorme éxito y, a la postre, quedaría como la obra maestra de Chomón fue *Hôtel électrique*, donde ya la animación de objetos ocupaba la práctica totalidad del metraje.

Mientras la primera década del nuevo siglo declinaba, Chomón se encontraba en el cenit de su actividad creativa. Y es en ese momento de máxima productividad e inspiración en el que realizó la película que ahora atrae nuestra atención. En efecto, *Une excursion incohérente* fue estrenada en 1909, viniendo a significar una nueva incursión del cineasta español en el terreno de la animación, si bien es cierto que, al igual que ocurría en *La maison ensorcelée*, esta se limitase a una escena concreta.

La película comienza con un hombre y una mujer subiendo a un carruaje tirado por dos caballos. Al llegar al bosque, la pareja baja con la intención de hacer un picnic. Los dos criados que les acompañaban, tras dejar el carruaje en otro lugar, regresan con unas cestas

de comida. Sobre el mantel extendido en la hierba, van colocando vajilla y comida. El caballero comienza a cortar una pieza de embutido, de donde salen unos insectos que parecen cucarachas. Mientras tanto, la dama coge un huevo y lo rompe contra un el plato que lo contenía, saliendo de él un ratón. Con los sucesivos huevos ocurre exactamente lo mismo. Tras los intentos frustrados de comer embutido o huevos, deciden pasar al postre, pero al cortar las raciones salen unos gusanos. Tras un repentino chaparrón, parten de aquel lugar, llegando a una casa de campo. En el interior, una gran chimenea preside la estancia principal. Los dos protagonistas deciden subir al piso superior, donde hay una habitación con dos camas, entre las cuales se sitúa una cuerda con una cortina descorrida. También hay un enorme reloj de pared cuyas manecillas marcan, simultáneamente, dos horas distintas<sup>8</sup>. Tras quitarse la ropa y ponerse camisones, la mujer estira la tela que cuelga de la cuerda, de manera que se establece una separación entre las dos camas. Mientras tanto, en el piso inferior los dos criados tratan de cocinar algo en la gigantesca chimenea. Se producen entonces dos explosiones, provocando que ambos acaben por los suelos. Una de las ollas comienza a transformarse en un rostro monstruoso. Una nueva explosión en el interior de la chimenea provoca una curiosa aparición: cuatro chicas con vaporosos vestidos bailan alegremente. Los criados intentan acercarse a las muchachas, pero otra explosión las hace desaparecer, pasando a ocupar su lugar dos figuras fantasmagóricas. Estas, tras el intento de los criados de reducir las, se evaporan. En la habitación de arriba, dama y caballero ya se han situado en sus respectivas camas. El hombre apaga su vela, mientras la mujer se coloca un gorro para dormir. Desde ese preciso instante, ya vemos todo lo relacionado con los movimientos de la mujer a través de la tela que separa ambos lechos, es decir, mediante sombras proyectadas en una pantalla. Sobre la silueta yacente de la dama se construyen dos torres. Entre ellas se forma un puente colgante, sobre el cual transita un tren. Sobre la cabeza de la mujer se forma una jaula y, dentro de ella, aparece un pájaro. Este abandona de inmediato la jaula y termina por introducirse en la boca de la dama. La silueta de una casita de campo hace aparición en el lugar que antes había ocupado el puente. Aparecen también un árbol y dos figuras, una femenina y otra masculina, cuyas cabezas parecen tener vida propia con independencia de sus correspondientes cuerpos. Un pie sale por la boca de la mujer que sigue acostada. Tras ese pie emerge la figura completa de un personaje extraño. En el extremo contrario, a los pies de la cama, surge otra figura parecida, que pasa a verter algún tipo de líquido sobre la mujer yacente. Ambas figuras, que parecen dos diablillos, no dejan de perturbar su sueño. El caballero, que intentaba

6 Todavía sigue sin existir consenso en cuanto a la fecha de realización de esta emblemática película, pues hay quienes la sitúan en 1905. Véase SÁNCHEZ VIDAL, A.: “Segundo de Chomón: Compás de espera para un turolense universal”, *Artigrama*, n.º 2, 1985, pp. 269-278.

7 Sobre los inicios de esta técnica véase ENCINAS SALAMANCA, A.: *Animando lo imposible. Los orígenes de la animación stop-motion*. Madrid, Diábolo, 2017.

8 Esta disposición de las manecillas resulta extraordinariamente parecida a la de las del reloj que aparece al comienzo de *Le cauchemar du Fantoche* (Émile Cohl, 1908).

descansar en la otra cama, despierta sobresaltado, lo que nos hace pensar que lo visto a través de esas sombras podría ser una pesadilla sufrida por dicho personaje. Acelerado, baja las escaleras y sale al exterior. Allí, lejos de quedar a salvo, se ve amenazado por un dragón, una serpiente y una gigantesca cabeza. Al balcón se asoma la mujer que dormía en la planta de arriba. El hombre se percata de su presencia, lo que recuerda a una de las escenas de la anterior pesadilla visualizada mediante sombras. Tras sucesivos saltos y caídas de todos los personajes, la película concluye con los dos criados y la dama reanimando al caballero recién rescatado del pozo que había frente a la casa.

La huella incoherente se hace manifiesta desde el inicio del filme. El hecho que de los alimentos que los protagonistas se disponían a tomar en su comida campestre salgan insectos, ratones y gusanos ya es un elemento que se puede inscribir con facilidad en la incoherencia. Igualmente, las sucesivas apariciones y transformaciones que acontecen durante la estancia de los personajes en aquella casa de campo, así como los seres fantásticos y grotescos que en el exterior del inmueble asedian al protagonista, también han de considerarse perfectamente compatibles con la poética incoherente. Pero es la escena de la pesadilla en el dormitorio, protagonizada por las siluetas en negro que, como si de sombras chinescas se tratase, se proyectaban en la cortina que servía de separación a las dos camas, la que demanda nuestra atención.

En efecto, es en dicha escena donde Chomón emplea la técnica del *cut out* para animar tanto a los objetos como a los personajes que en ella se concitan. De hecho, es la única escena de la película donde la animación es la protagonista, con la única excepción de los veinte segundos dedicados a la transformación en rostro monstruoso de una de las ollas que había en la chimenea de donde emergían los fantasmas, efecto que logra utilizando, como en sus dos películas anteriores ya mencionadas, el *stop motion*. Pero detengámonos en la escena de las sombras. Esta se inicia con la silueta real del personaje femenino proyectada, a modo de sombra chinesca, sobre la sábana blanca que hace las veces de cortina entre las camas. Cuando la dama se halla en posición completamente horizontal es el momento en el que se pasa de la imagen real a la de una figura recortada en cartulina negra. Es a partir de ese instante –al cumplirse cinco minutos del metraje– cuando comienza la animación mediante *cut out*. En primer lugar se forma el puente colgante, cuyas torres serán rematadas por sendos gallos, coincidiendo con el símbolo de la productora Pathé (Fig. 1). Una vez completado el puente, un trenecito se desliza por el cuerpo horizontal de la mujer, asciende por una de las torres, recorre la estructura en sentido contrario y vuelve a descender por la torre situada sobre la cabeza de la dama. En el siguiente plano, cabeza y pecho ocupan la totalidad del encuadre, surgiendo de ellos las diferentes partes que formarán una jaula.



Fig. 1: *Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909). Escena *cut out*, puente

De dicho elemento sale un pajarillo que, tras revolotear sobre la cabeza femenina, termina introduciéndose en su boca (Fig. 2). Surge entonces la casita campestre del mismo lugar y un frondoso árbol a la altura de los pies. Al balcón de la casa se asoma una silueta femenina y de la puerta sale otra, pero esta vez masculina, desprendiéndose grácilmente las cabezas de los hombros de ambas figuras (Fig. 3). Es al desaparecer todos estos elementos cuando nacen, otra vez de la cabeza y de los pies de la mujer, dos figuras –estas ya de tamaño real– con apariencia de diablillos (Fig. 4). Y justo cuando uno de ellos vierte el líquido del ánfora que porta sobre la mujer, se acaba la animación mediante *cut out*, pasando a ser vistas las sombras reales de los dos personajes y de la dama.

■ CARLOS SALAS GONZÁLEZ



Fig. 2: *Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909). Escena cut out, pájaro



Fig. 3: *Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909). Escena cut out, casa

Debemos concluir que, si bien es cierto que en el resto del metraje se suceden los trucos –fundamentalmente basados en el *stop trick*<sup>9</sup>–, dando lugar a situaciones sorprendentes y fantásticas, también lo es que el momento de la película que con más claridad puede ser calificado de incoherente resulta ser el de la escena animada que acabamos de detallar. Para empezar, el propio hecho de que esa escena se sitúe en el momento del sueño de los protagonistas ya entronca con un elemento habitual en las películas precedentes donde la huella de los incoherentes resulta manifiesta<sup>10</sup>. La descontextualización que supone la

aparición sucesiva de puente, tren, casita campestre y diablillos, también ha de ser entendida como una característica perfectamente compatible con el movimiento incoherente. Las cabezas que se desprenden de las pequeñas figuras que protagonizan el breve episodio de la casita y el árbol resultan, igualmente, elementos incoherentes y, al mismo tiempo, precursores de muchas imágenes surrealistas. Y, sobre todo, la vertiginosa transformación de unos elementos en otros, desde las torres de hierro que sostienen el puente hasta los diablillos que despiertan a la dama, se revela como el factor que imprime a dicha escena su

9 Fue este el primer trucaje ideado por Méliès y el más empleado tanto en sus películas como en las de Chomón.

10 Sobre estas películas y ese nexo de unión que supone el sueño véase LOPE SALVADOR, V.: *Rasgos de vanguardia en las Artes Incoherentes*. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 353-420.



Fig. 4: *Une excursion incohérente* (Segundo de Chomón, 1909). Escena cut out, diablillos

carácter más genuinamente incoherente. Todo ello, unido al propio título elegido, nos hace pensar en que la intención del autor, además de la hacer una nueva demostración de sus habilidades técnicas en una película fantástica, bien pudiera haber sido la de homenajear a aquel remoto movimiento prevanguardista. Un homenaje que, seguramente, estaría motivado por las películas animadas que el antiguo artista incoherente Émile Cohl había estrenado un poco antes, volviendo a traer a la escena parisina aquel curioso y ya lejano movimiento artístico.

### 3. LE PEINTRE NEO-IMPRESSIONNISTE

Como ya se ha dicho en la introducción, Émile Cohl fue uno de los más destacados miembros del grupo incoherente. En la exposición de 1883 presentó un dibujo titulado *Portrait garanti ressemblant* (*Retrato con parecido garantizado*), donde el autor recrea un cartel publicitario en el que él mismo aparece como fotógrafo retratista en el ángulo inferior izquierdo<sup>11</sup>. El centro del dibujo lo ocupa un supuesto retrato fotográfico de un caballero en primer plano, cuyo rostro aparece deformado. La idea del cuerpo como algo maleable y, en consecuencia, transformable, que posteriormente llevará el autor a la máxima expresión en sus trabajos como animador, está ya aquí presente. En 1886 publicó un dibujo en el número 22 de *Le Charivari* titulado *O nature, on ne peut t'enfermer dans un cadre!* (*¡Oh naturaleza, no se te puede encerrar en un marco!*), posible reproducción de una obra presentada en la exposición incoherente de ese mismo año y de la que nada sabemos respecto a técnica y formato. En el dibujo se representa un paisaje con una escena náutica, quedando parte de él reencuadrada dentro de un nuevo marco. Se trata, pues, de una reflexión sobre el encuadre como limitación artificial a lo real, que se extiende siempre más allá de él. Sirvan estos dos dibujos como ejemplos de la propuesta artística de un joven Émile Cohl plenamente inmerso en el movimiento incoherente.

Tuvieron que transcurrir dos décadas para que el polifacético artista francés descubriese en el cine la disciplina más idónea para dar rienda suelta a su imaginación. Con el cortometraje *Fantasmagorie* (*Fantasmagoría*, 1908) se convirtió en el principal pionero de la animación en Europa. Dicha película muestra unos personajes, realizados de manera esquemática, que van transformándose en otros e interactuando con diferentes objetos. Todo ello se desarrolla a una velocidad vertiginosa y con una fluidez de movimientos digna de ser destacada. La técnica empleada es la de los dibujos animados, pero en lugar de aparecer los elementos representados en negro sobre fondo blanco, lo hacen en blanco sobre fondo negro, como si fuesen el resultado del trazo de una tiza. *Le cauchemar du fantoche* (*La pesadilla del fantoche*) y *Un drame chez les fantoches* (*Un drama entre los fantoches*), ambas también de 1908, siguen la misma línea técnica, estética y narrativa, aunque con un mayor perfeccionamiento y duración. En todas ellas, las características del ya desaparecido movimiento incoherente se pueden apreciar con nitidez.

11 Sobre el intento de Cohl de dedicarse profesionalmente a la fotografía véase KAENEL, P.: "Une esthétique du bricolage: la caricature d'Émile Cohl face aux beaux-arts", 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, N° 53, 2010, pp. 58-85.

Dos años después llegarían varias películas en las que la principal técnica empleada sería el *cut out*, entre las que destacan *Les douze travaux d'Hercule* (*Los doce trabajos de Hércules*) y *Le peintre neo-impressionniste*, en la que la imagen real y la animación comparten protagonismo, siendo la que centre ahora nuestra atención. Toda la acción se desarrolla en el taller de un pintor. El artista se halla pintando a su modelo cuando alguien llama a la puerta. Se trata de un cliente ávido de comprar alguna obra de arte de rabiosa vanguardia. El artista le va mostrando un cuadro detrás de otro, hasta llegar a siete. El cliente demuestra estar desconcertado, incluso molesto, por lo que está viendo, pero al llegar al último, hincado de rodillas en el suelo, decide comprar el lote completo. La peculiaridad de esos cuadros reside en que seis de ellos son meras superficies cubiertas de un solo color, mientras que el restante, que es enseñado en quinto lugar, muestra la mitad de la superficie de color azul y la otra mitad de blanco. El primero de los cuadros es totalmente rojo, respondiendo al siguiente título: *Un cardinal mangeant du homard aux tomates sur les bords de la Mer Rouge* (Un cardenal comiendo langosta con tomates a la orilla del Mar Rojo). El segundo es azul: *Une truite au bleu offre des nomeolvides à une lavandière qui passe son linge à la guéde sur la Côte d'Azur* (Una trucha azul ofrece nomeolvides a una lavandera que limpia su ropa sucia en la Costa Azul) (Fig. 5 y 6). El tercero es completamente amarillo: *Chinois transportant du maïs sur le fleuve Jaune par un jour d'été ensoleillé* (Chino transportando maíz en el río Amarillo un día soleado de verano) (Fig. 7 y 8). El cuarto de los cuadros es negro: *Nègres extrayant la houille, de nuit, dans un tunnel du Périgord Noir* (Negros extrayendo carbón, de noche, en un túnel del Périgord Noir). El quinto –tal y como ya se ha dicho– es mitad azul y mitad blanco, llevando a su vez dos posibles títulos: *Le Ciel sombre et la Mer calme* y *Le Désert sous un Ciel serein* (El cielo oscuro y el mar en calma y El desierto bajo un cielo sereno). El sexto es totalmente blanco: *Clown et farinier buvant lait par un jour de neige* (Payaso y harinero bebiendo leche en un día de nieve). Y el último es de color verde: *Le Diable vert jouant au billard avec des pommes vertes en buvant son absinthe sur l'herbe* (El diablo verde jugando al billar con manzanas verdes mientras bebe absenta sobre la hierba).

No cabe duda de que la ya mencionada obra de Paul Bilhaud *Combat de nègres dans un tunnel*, exhibida en la primera exposición incoherente de 1882, y más incluso la ampliación de dicha idea que llevó a cabo Alphonse Allais, quince años después, en su *Album primavrilisque*, fueron la evidente inspiración para Cohl en esta película. Podemos preguntarnos, entonces, dónde reside la novedad. Y la respuesta es muy sencilla: en las animaciones con las que el cineasta rellena esos cuadros, en principio, vacíos de figuración. En efecto, Cohl crea una breve escena para cada uno de los cuadros, representando lo que el descriptivo y detallado título de cada uno de ellos enuncia, con la única excepción del cuadro negro, en el cual, manteniendo de manera estricta el espíritu de las anteriores obras de sus compañeros



Fig. 5: *Le peintre neo-impressionniste* (Émile Cohl, 1910). Una trucha azul ofrece nomeolvides a una lavandera que limpia su ropa sucia en la Costa Azul

incoherentes Bilhaud y Allais, no aparecen ni personajes ni animación alguna. Pero para las seis restantes utiliza la técnica del *cut out*, en cuanto a la animación, y el procedimiento del *virado*<sup>12</sup>, en lo que al color se refiere. El resultado es una sorprendente película cuya acción

12 Método consistente en teñir la plata de la emulsión de la película, lo que hacía que fuesen las partes oscuras de cada fotograma las que resultaban coloreadas. Otro procedimiento muy similar al del *virado* era el *tintado* o *imbición*, consistente en teñir el soporte de la película, siendo entonces las partes claras las que quedaban coloreadas. Con frecuencia ambas técnicas se combinaban dando como resultado una imagen cinematográfica completamente tintada, tanto en las partes oscuras como en las claras. Para simplificar las cosas se ha utilizado mayoritariamente el término *virado* para referirse a esa aplicación combinada de ambos procedimientos.

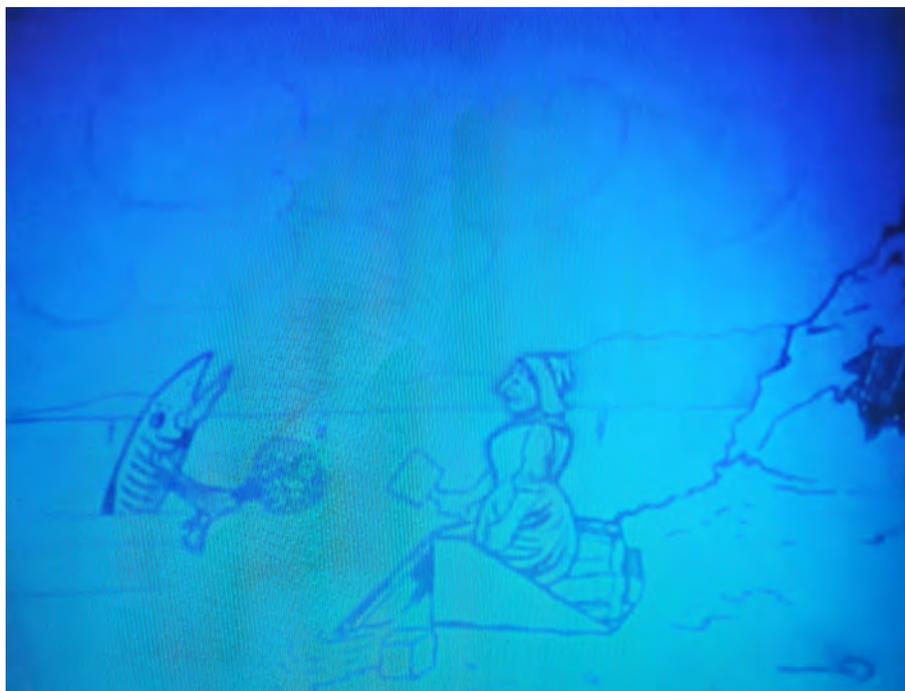


Fig. 6: *Le peintre neo-impressionniste* (Émile Cohl, 1910). Una trucha azul ofrece nomeolvides a una lavandera que limpia su ropa sucia en la Costa Azul (*cut out*).

principal responde a personajes de carne y hueso, mostrados en el habitual blanco y negro, trufada de hasta seis microhistorias, cada una de las cuales se muestra virada en un color distinto, siendo todas ellas animadas con la misma técnica.

Ya hemos dicho que en cada uno de los cuadros se desarrolla un episodio narrativo independiente, con la excepción del cuarto, que es el negro. Podemos observar que la estructura de cada cuadro-historia responde a dos fases, siendo la primera en la que aparecen los elementos enunciados en el título, mientras que en la segunda suceden acciones no anunciadas en él y, en consecuencia, inesperadas para el espectador. En el primero de los cuadros, esa segunda fase consiste en que la langosta sale volando tras escapar del cardenal que se disponía a comerla. En el segundo, la lavandera toma las flores que le había ofrecido el gran



Fig. 7: *Le peintre neo-impressionniste* (Émile Cohl, 1910). Chino transportando maíz en el río Amarillo un día soleado de verano

pez, pero estas desaparecen de inmediato, evaporándose justo después la propia lavandera. En el tercer cuadro, después de que el chino pesque con su coleta una bota, esta se engancha en la nariz del sol, donde empieza a girar hasta que desaparece, quedando finalmente el sol con el rostro del revés. En el quinto, un mar en calma se convierte en un torbellino que transforma un barco en un camello, quedando lo que antes era una masa de agua oscura como un desierto blanco bajo un cielo azul, tras lo cual el camello también desaparece. En el sexto, el payaso se esfuma tras haber tomado la leche, permaneciendo en escena solo el harinero, que decide introducirse en el montículo de nieve hasta desaparecer. Finalmente, en el séptimo de los cuadros, el diablo deja de jugar al billar, brinca sobre la mesa, se bebe la absenta y también la mesita sobre la que estaba la bebida, pasando a saltar todo por los aires y ocupando el lugar donde antes se situaba el diablo un gran rostro barbado y sonriente que mira al espectador.



Fig. 8: *Le peintre neo-impressionniste* (Émile Cohl, 1910). Chino transportando maíz en el río Amarillo un día soleado de verano (*cut out*)

La huella del movimiento incoherente resulta doble en esta película. En primer lugar, retomando el discurso de las mencionadas obras de Bilhaud y Allais, podemos ver cómo el título que el artista otorga a cada uno de sus cuadros enuncia una cosa que no se ve representada, pero que, gracias a la imaginación del espectador, consigue cobrar forma. La representación, por lo tanto, depende de lo que las palabras puedan provocar en el espectador-lector. Así lo explica, respecto a los cuadros negros de Bilhaud y Allais, Víctor Lope Salvador:

“El sujeto, en tanto espectador, ve frustrada la representación gráfica pero en tanto lector se ve abocado a imaginar algo en relación con la noche, una cueva o una bodega y unos negros que se atizan entre ellos. El campo semántico de la negrura y la oscuridad insiste

por tres veces en la frase y lo que queda fuera de ese campo semántico, la pelea, no queda representado en el cuadro. Desde luego, aquello que más insiste en la frase inunda la superficie del cuadro para tapar, esconder, la acción que realizan los sujetos gramaticales. A la vez, el lector-espectador sabe que la intención humorística, o mejor satírica, está en el juego de una literalidad que implica la imposibilidad de comprobar si lo que el título dice es verdad, pues esa literalidad es la de una superficie negra en la que nada, salvo el color negro, se ve y la de un título que, supuestamente, nos abriría los ojos”<sup>13</sup>.

El otro elemento claramente incoherente es el que acontece en la segunda parte de cada una de las diferentes microhistorias. La desaparición súbita de personajes u objetos –lavandera, flores, bota, camello, payaso...–, la transformación de unas cosas en otras –barco en camello, diablo en rostro gigante...–, así como la descontextualización que supone la coincidencia de varios elementos dispares en un mismo escenario –por ejemplo, un diablo, una mesa de billar, unas manzanas y una botella de absenta reunidos en un paraje campestre– suman hasta tres características propias del movimiento incoherente que están presentes en el filme. Y lo están, precisamente, en las escenas animadas. Animación que, tal y como ya dijimos, en todas ellas se lleva a cabo con la técnica del *cut out*, añadiendo ese componente de artificiosidad que, seguramente, Cohl pretendía subrayar.

Por último, sería conveniente realizar una breve reflexión sobre el título que el cineasta da a su película. Y es en este punto en el que podemos pensar que Cohl no hiló suficientemente fino. La clave está, obviamente, en el uso del calificativo “neopresionista”. Recordemos que el neopresionismo fue un movimiento artístico basado, fundamentalmente, en la técnica del puntillismo, dando como resultado unas pinturas con unas características formales muy definidas, siendo siempre figurativas y, por supuesto, sin ningún tipo de intención satírica. Pensemos en los famosos cuadros de artistas como Seurat o Signac, máximos exponentes de esta tendencia. Habría sido, entonces, mucho más conveniente utilizar el término “moderno” o “abstracto”, o directamente “incoherente”, para el título de la película de Cohl. Un filme que, en definitiva, podemos entender como un homenaje a sus viejos compañeros incoherentes, al mismo tiempo que como una sátira hacia las corrientes más rupturistas del arte y el esnobismo de cierto tipo de clientela.

13 LOPE SALVADOR: *op. cit.*, p. 261.

## CONCLUSIONES

Tras analizar las dos películas en las que se centra el presente estudio, podemos obtener una serie de conclusiones. En primer lugar, se observa que la huella de aquel lejano y prematuro movimiento artístico de las Artes Incoherentes resulta especialmente nítida en el cine y, más concretamente, en filmes que, ya sea en su totalidad –sería el caso de las primeras realizaciones de Émile Cohl, como *Le cauchemar du fantoche* o *Un drame chez les fantoches*– o en alguna de sus partes, se mueven en el terreno de la animación. En segundo lugar, se advierte que dicha huella incoherente no solo se deja ver en el mencionado Cohl, antiguo integrante del grupo, sino también en cineastas como Segundo de Chomón, que nada tuvo que ver con el movimiento parisino durante su corta existencia. En este sentido, resulta llamativo que sea precisamente en una película del cineasta español en la que se haga directa alusión al término “incoherente”, cosa que no hace Cohl en ninguno de sus trabajos cinematográficos. En tercer lugar, habría que destacar el hecho de que en la película de Chomón la condición de incoherente se manifieste en una serie de características que podemos definir como generales, tales como la presencia del sueño como principal vertebrador de los elementos más propiamente incoherentes, la descontextualización que supone la aparición sucesiva de diferentes e inconexos personajes y objetos, o la vertiginosa transformación de unos elementos en otros, no haciendo alusión directa a ninguna obra concreta materializada por el grupo durante sus años de vigencia. En cambio, en *Le peintre neo-impressionniste*, Cohl sí que toma como referentes directos obras concretas de dos de sus compañeros en el grupo incoherente, las ya mencionadas *Combat de nègres dans un tunnel*, de Bilhaud, y la serie publicada por Allais en su *Album primo-avrilisque*. Por último, hemos de subrayar el hecho de que no sea la más habitual técnica de animación –los dibujos animados–, ni siquiera la del *stop motion* –tan brillantemente utilizada por el realizador español en dos de sus películas anteriores–, la empleada en sus respectivos filmes por Chomón y Cohl, sino la del *cut out*. En este sentido, ese carácter más artificial y cercano al mundo de las marionetas que se obtiene con dicha técnica parece resultar, para ambos cineastas, el idóneo a la hora de recrear sus narraciones incoherentes<sup>14</sup>.

14 Debemos considerar la posibilidad de que el uso de dicha técnica se deba también a una elección pragmática, ya que el *cut out*, pese a ser una técnica laboriosa como todas las de animación, quizá no lo sea tanto como la de los dibujos animados. De ahí que en el caso de Émile Cohl, quien estaba obligado a producir a un ritmo frenético durante su etapa en Gaumont, le fuese más práctico utilizar dicha técnica porque la manejaba con mayor rapidez.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABÉLÈS, L. y CHARPIN, C.: *Arts Incohérents. Academie du dérisoire*. Catálogo exposición en el Musée d'Orsay. París, Reunión des Musées Nationaux, 1992.
- BENDAZZI, G.: *Cartoons. 110 años de cine de animación*. Madrid, Ocho y medio, 2003.
- CHARPIN, C.: *Les arts incoherents*. París, Editions Syros Alternatives, 1999.
- CRAFTON, D.: *Emile Cohl, Caricature, and Film*. Princeton, Princeton University Press, 1990.
- DELGADO, P. E.: *El cine de animación*. Madrid, JC Clementine, 2000.
- ENCINAS SALAMANCA, A.: *Animando lo imposible. Los orígenes de la animación stop-motion*. Madrid, Diábolo, 2017.
- GROJNOWSKI, D.: “Une avant-garde sans avancée. Les Arts incohérents 1882-1889”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, 1981, pp. 73-86.
- HERSZKOWICZ, S.: *Les Arts incohérents*. Arles, Les Editions de la Nuit, 2010.
- KAENEL, P.: “Une esthétique du bricolage: la caricature d'Émile Cohl face aux beaux-arts”, *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, N° 53, 2010, pp. 58-85.
- LOPE SALVADOR, V.: *Rasgos de vanguardia en las Artes Incoherentes*. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2017.
- LÓPEZ GUILLERMO, A.: *Desarrollo y evolución de las técnicas de animación e influencia en la significación fílmica*. Tesis doctoral, Universidad Católica de Murcia, 2017.
- LORENZO HERNÁNDEZ, M.: *La imagen animada. Una historia imprescindible*. Madrid, Diábolo ediciones, 2021.
- SÁNCHEZ VIDAL, A.: “Segundo de Chomón: Compás de espera para un turolense universal”, *Artigrama*, n° 2, 1985, pp. 269-278.

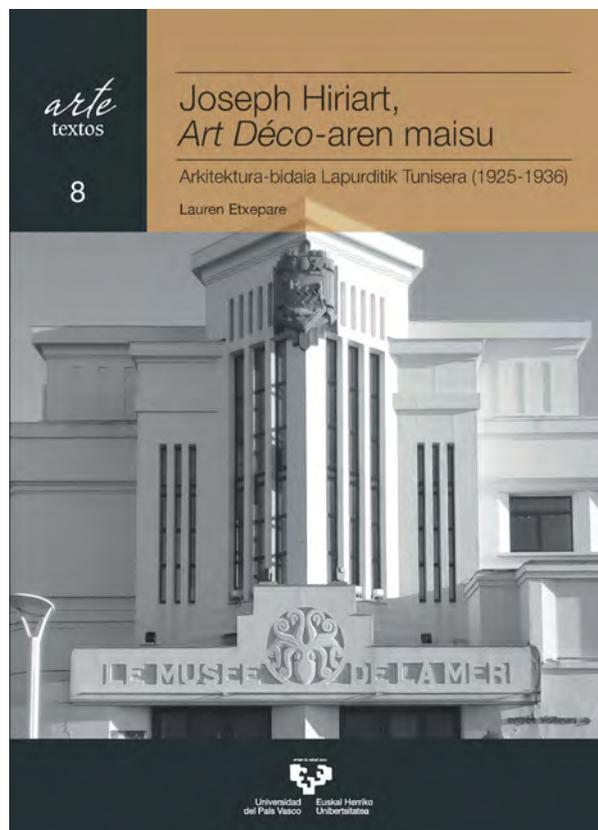


RESEÑAS.



ETXEPARE IGIÑIZ, Lauren:  
*Joseph Hiriart, Art Déco-aren maisu: arkitektura-bidaia Lapurditik Tunisera (1925-1936).*  
Bilbao, Universidad del País Vasco; Arte Textos 8, 2020, 99 pp.

ISBN: 978-84-1319-169-0



## RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

La parte más conocida de la obra arquitectónica de Joseph Hiriart (Baiona, 1888-París, 1946) es la realizada en su propia tierra natal, el País Vasco francés, construida en los años siguientes al Pabellón *La Maîtrise* que proyectó para la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs Industriels Modernes* celebrada en París en 1925. Pocos arquitectos tienen la fortuna y el mérito de ganar un concurso y realizar un pabellón para una feria de relevancia internacional a los pocos años de comenzar su andadura profesional. Hiriart lo hizo junto a sus dos socios de la Rue Marbeuf en París, George Tribout (1890-1970) y George Beau (1892-1958), que también habían pasado por las aulas de la *École des Beaux-Arts* de París y del atelier de Gustave Umdenstock (1866-1940). Los tres habían sido formados en una tradición clásica, en unos años en los que la abstracción de las artes visuales y las nuevas técnicas constructivas comenzaban a abrir paso a la arquitectura moderna.

Más allá de la fortuna crítica que han tenido las viviendas unifamiliares que Hiriart construyó en solitario en la cima de Bordagain en Cibourne (Lehen Tokia, 1925; Itzala, 1926; Villa Leihorra, 1926), puede decirse que el Hotel en Guétharia (1926), proyectado por los tres socios con elementos del regionalismo vasco incorporados al Art Decó que habían abrazado en París, forma parte del paisaje cultural de la costa vasco-francesa. Por su parte, el Hôtel-Casino la Roseraie en Ilbarritz (1928) –quizá algo menos presente en la memoria colectiva y en la literatura especializada, por las significativas transformaciones que sufrió a lo largo del siglo pasado– da cuenta, con un volumen que sumaba nada menos que 150 habitaciones de lujo, de la capacidad para conseguir encargos de envergadura que tuvo Hiriart desde el inicio de su carrera. Sirva recordar que el del País Vasco francés era un mercado emergente en el que también competían profesionales de la talla de Robert Mallet-Stevens (1886-1945), entonces considerado el arquitecto más importante de Francia, que se hizo con el proyecto del Hotel-Casino La Pérgola (1928) en San Juan de Luz.

El libro *Joseph Hiriart, Art Déco-aren maisu: arkitektura-bidaia Lapurditik Tunisera (1925-1936)*, recientemente publicado por el profesor e investigador Lauren Etxepare, arranca en este contexto e invita al lector a trasladarse a Túnez para conocer otros tantos proyectos, mucho menos estudiados, que Hiriart desarrolló en la capital de uno de los protectorados de Francia. Era habitual que los arquitectos franceses de su generación trataran de abrir otros mercados en el norte de África, como fue el caso de Le Corbusier (1887-1965), que diseñó importantes proyectos en Algeria (1932, 1934). Lo que era menos usual es que los arquitectos desplazaran físicamente su lugar de trabajo a la ciudad donde se iban a construir los proyectos, como fue el caso de Hiriart, que abrió un nuevo despacho en la Rue

Bretagne de Túnez en la temprana fecha de 1927. Para ello se asoció con otro arquitecto, diez años más joven que él, que había crecido en aquella ciudad y se había diplomado en su misma escuela y con su mismo maestro en París. Junto a Jean-Marcel Seignouret (1898-1963), y con el mismo lenguaje Art Decó con el que había comenzado su carrera, Hiriart desarrollaría el trabajo en Túnez durante toda una década. En ese tiempo desarrollaron una variada cantidad de proyectos, que abarcan desde la propuesta de concurso para la estación de tren de la capital (1929), que muestra la ambición de Hiriart por implicarse en proyectos infraestructurales que pudieran transformar la ciudad, hasta un bloque de viviendas de gran escala que ganaron por concurso y que construyeron para la empresa Schwich et Baizeau, siendo una de las mayores operaciones inmobiliarias desarrolladas en la capital en la época (1936).

Para entender la importancia de los proyectos que tuvo y del modo en que Hiriart desarrolló su trabajo, baste mencionar que Lucien Baizeau, uno de los dos socios de la empresa Schwich et Baizeau, era el cliente que pocos años antes había encargado a Le Corbusier su Villa en Carthago (1928), única de sus obras construida en África. Sorprende que, a pesar del interés en abrir ese nuevo mercado y de la importancia de la propia obra como campo de pruebas en el que testear los principios arquitectónicos que culminaron en la Villa Savoye (1929), ni Le Corbusier ni ninguno de sus colaboradores visitó nunca el lugar en el que se emplazó su obra, a escasos kilómetros de la ciudad de Túnez. No fue así en el caso de Hiriart. Tal y como narra Etxepare en su libro, Hiriart realizaría constantes viajes desde Francia para reunirse con sus clientes actuales y potenciales y para seguir el proceso de construcción. Mientras Hiriart sería el responsable del desarrollo de los proyectos en la oficina de París, Seignouret se haría cargo de la dirección de obra; una parte del proyecto a la que Hiriart concedía equivalente importancia, a juzgar por la autoría compartida que tienen todos los proyectos. El libro muestra cómo para el arquitecto de Bayona, de grandes ambiciones y vocación internacional –tal y como Etxepare recuerda al subrayar su frustrado sueño de alzarse con el *Prix de Rome*– fue fundamental el trabajo in-situ, una labor realizada cerca del lugar de construcción y en diálogo cercano con sus clientes.

Para tratar de encontrar las evidencias de la producción arquitectónica de Hiriart en Túnez (año de concurso o encargo del proyecto, empresa promotora, empresas de ingeniería colaboradoras, planos de desarrollo y construcción del proyecto) Etxepare ha acudido a los archivos de la ciudad (*Archives de la municipalité de Tunis*, *Archives Nationales de Tunisie*, *Centre d'archives de l'Institut Français d'Architecture*), al tiempo que ha estudiado las publicaciones de los proyectos en las revistas de la época (*Chantiers. Revue mensuelle illustrée de la construction en Afrique du Nord*, *Journal des travaux publics et du bâtiment*, *L'Architecture d'aujourd'hui*, *Le Béton Armé*, *Gure Herria*). Igualmente, para catalogar el estado de la producción arquitectónica de Hiriart con un hiato de 90 años, y como parte

de su investigación, Etxepare ha visitado las obras que analiza, al tiempo que ha realizado nuevas fotografías, mostrando el modo en que la obra ha resistido el paso del tiempo. Es reseñable también la exhaustividad con la que el autor ha recopilado y estudiado la bibliografía existente, ampliando el contexto en el que se desarrolló la obra de Hiriart y poniendo su texto en diálogo con trabajos que habían analizado aspectos distintos, todo ellos en un idioma diferente al escogido por el autor para la redacción del libro.

*Joseph Hiriart, Art Déco-aren maisu: arkitektura-bidaia Lapurditik Tunisera (1925-1936)* supone así, para todo aquel interesado en la historia y en el complejo desarrollo del entorno construido, un triple viaje a lo largo del tiempo. En origen, el que realizó el arquitecto Joseph Hiriart entre dos continentes en sus constantes idas y venidas entre los dos proyectos de mayor impacto internacional que realizó en su carrera, en las exposiciones de 1925 y 1937 en París. Posteriormente, el que ha emprendido el propio autor del libro durante su investigación, para conocer de primera mano la obra y los archivos donde se registran algunas evidencias. Y por último, el que la lectura ofrece ahora, a modo de invitación, a toda una comunidad de lectores unida por el uso de una lengua, el euskera, que es la propia del lugar donde nació y también construyó Hiriart. Gracias a este nuevo libro y a la elección de la lengua vasca como vehículo de transmisión, el profesor Etxepare amplía no sólo el conocimiento de la obra de Hiriart, sino que contribuye a enriquecer significativamente el ecosistema de la producción científica.

**LAURA MARTÍNEZ DE GUEREÑU ELORZA**

IE University / TU Múnich

SOJO, Kepa:

*El norte pide paso. 50 películas esenciales para entender el cine escandinavo.*  
Barcelona, Editorial UOC, 2021, 192 pp.

ISBN: 978-84-9180-801-5



## El norte pide paso

50 películas esenciales para entender  
el cine escandinavo

KEPA SOJO



## RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

La globalización, los intercambios transfronterizos y el progreso que el medio audiovisual ha vivido en las últimas décadas no han sido sinónimo, en múltiples ocasiones, de un mayor conocimiento de los productos culturales de otras naciones. Quizás el problema no haya que buscarlo en el canal, sino más bien en el choque que se produce con el consumo de obras que no encajan en unos cánones sociológicos y antropológicos preestablecidos. Condicionantes políticos, geográficos y medioambientales que han propiciado la existencia de grupos poblacionales distintos, cada uno con su propia personalidad, aunque también con valores comunes a todos ellos que están por encima de muchas diferencias. La falta de comprensión hacia esta diversidad de costumbres y comportamientos merma la propia convivencia y evolución del ser humano, por eso resulta tan necesaria la apuesta por trabajos que busquen la ruptura de estas incomprensibles barreras.

Kepa Sojo, profesor titular de Historia del Cine en la UPV/EHU, director y guionista de cine y televisión, ha investigado acerca de temas tan diversos como el cine español del franquismo, el cine vasco o el escandinavo, estudios que han dado como resultado múltiples publicaciones, entre las que se encuentran los libros *Sobre el cine alemán. De Weimar a la caída del muro* (2006, NEFF y Diputación Foral de Álava), *Americanos os recibimos con alegría. Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall* (2009, Notorious) o *El verdugo. Guía para ver y analizar* (2016, NauLlibres). Su periplo en la gran pantalla se puede rastrear a través de diversos cortometrajes -*100 maneras de hacer el pollo al txilindron* (1997), *Loco con ballesta* (2013), *Hileta* (2016), *Khuruf* (2018)- y largometrajes, siendo su último trabajo *La pequeña suiza* (2019). *El norte pide paso. 50 películas esenciales para entender el cine escandinavo* es a su vez su última aportación bibliográfica a una vasta apuesta por acercar al lector algunas de las cinematografías más inhóspitas para el espectador nacional.

El libro se inserta dentro de la colección “Filmografías esenciales” de la Universitat Oberta de Catalunya. Dirigida por Jordi Sánchez-Navarro, cada publicación es un auténtico reto para su autor/a, quien debe de elegir 50 películas para tratar un tema concreto. Con grandes aportaciones como las firmadas por José María Caparrós Lera (*El pasado como presente. 50 películas de género histórico*) o el propio Sánchez-Navarro (*La imaginación tangible. Una historia esencial del cine de animación*), la muestra se encuentra cercana a las 50 monografías. Obras que construyen una colección variada y dispar, escritas con cercanía, pero sin perder en ningún momento el rigor académico.

La aportación de Kepa Sojo continúa el espíritu y la estructura que caracteriza a esta serie de libros. La introducción como breve y certera guía para entender el contenido posterior, aproximándose en primer lugar a aspectos geográficos y lingüísticos de los cinco países objeto de estudio (Dinamarca, Islandia, Finlandia, Noruega y Suecia), para después dar paso a las características de su cine -como la importancia de la naturaleza, el existencialismo, el temor a la muerte o la importancia de la mujer- y esbozar algunos hitos de su historia fílmica. A partir de ese punto comienza el comentario de las 50 películas, concluyendo con el apartado bibliográfico y el listado de otros 100 títulos representativos del cine escandinavo.

Una de las virtudes que caracteriza este trabajo es la honestidad de su autor en relación con la selección planteada. Recuerda, no solo en la introducción sino a lo largo de los posteriores capítulos, que se trata de un planteamiento subjetivo, en el que han quedado fuera importantes trabajos. Sin embargo, son también dignos de alabar los criterios utilizados para su elección. Aparecen representados los cinco países nórdicos, pero teniendo en cuenta el nivel cualitativo y cuantitativo de su producción cinematográfica. También hay equilibrio entre las figuras más emblemáticas (Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman, Lars von Trier, Aki Kaurismäki) y aquellas que resultan más desconocidas, pero que sin embargo también han legado grandes trabajos al séptimo arte como Emanuel Gregers (*Mille, Marie y yo*, 1937) o Lone Scherfig (*Italiano para principiantes*, 2000). Y por supuesto, se ha tenido en cuenta del mismo modo que todas las épocas quedaran representadas, desde los inicios hasta prácticamente la actualidad.

El recorrido resulta interesante y ameno, algo a lo que contribuye un lenguaje accesible y claro, así como el esfuerzo constante por interconectar la información aportada y construir una obra con sentido y coherencia -pese a la magnitud del objeto de estudio planteado-. Cuando se habla por ejemplo de personalidades tan apabullantes como Dreyer o Bergman, se trata el resto de su filmografía sin restar valor al largometraje elegido. Todo lo contrario: se hilvana la explicación de manera que quede justificada su aparición en el libro aludiendo precisamente al contexto productivo en la trayectoria de su creador. Como resultado de este ejercicio el lector descubre pequeñas joyas casi olvidadas y aborda desde distintas perspectivas a cineastas míticos. A su vez, y gracias a otros títulos, se familiariza con una industria fílmica que ha resultado durante mucho tiempo lejana y casi inaccesible. De hecho, el propio autor señala como muchas de estas obras ni siquiera se estrenaron en España, como *La tierra será roja* (1945, Bodil Ipsen, Lau Lauritzen) o *Los caballos rojos* (1950, Alice O'Fredericks, Jon Iversen).

En estos caminos de ida y vuelta se refleja la interdisciplinariedad del propio Kepa Sojo, quien en varios momentos hace referencia y relaciona con gran acierto estos trabajos con títulos nacidos de la cinematografía española. Es lo que sucede en *La pastelería de Krane* (1951, Astrid Henning-Jensen), cuando establece semejanzas entre ésta y *Calle Mayor* (1957, Juan Antonio Bardem); o también en *Pelle el conquistador* (1987, Bille August), en la que, recurriendo a su mensaje universal, señala que no se encuentra tan alejada de *Los santos inocentes* (1984, Mario Camus): «Los protagonistas de la película española viven también en un régimen de semiesclavitud y sufren la crueldad de los capataces y la indiferencia de los amos» (p. 104).

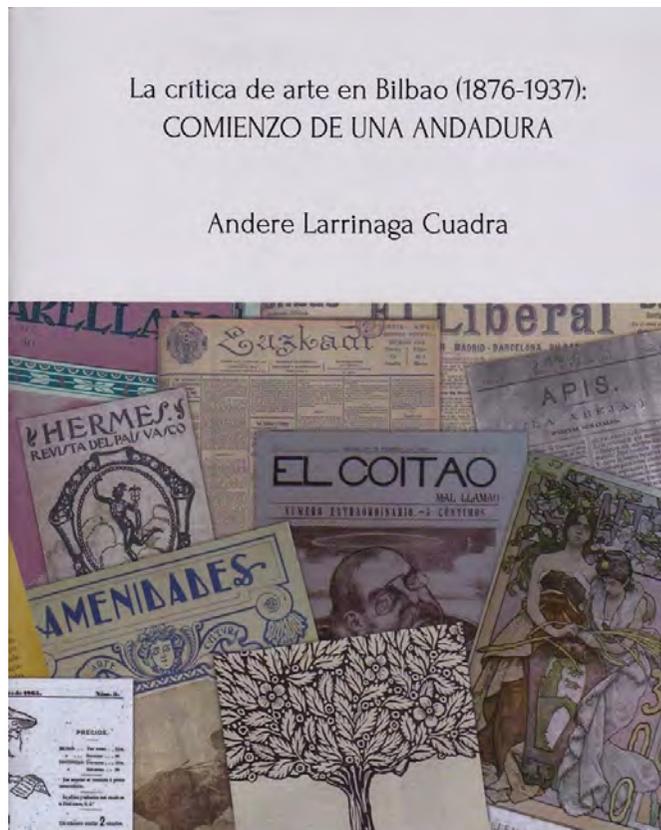
*El norte pide paso. 50 películas esenciales para entender el cine escandinavo* es una nueva mirada hacia cintas y personalidades que han destacado en el universo del séptimo arte. Algunas han tenido un mayor recorrido en el circuito internacional, otras han quedado relegadas a un ámbito más local, pero de lo que no cabe duda es que todas aportan historias relevantes y necesarias, que acercan al espectador a situaciones no tan alejadas de otros productos audiovisuales más cercanos. Si al comienzo de esta reflexión se aludía al miedo a lo desconocido, para concluir es necesario apelar a valores completamente antagónicos. A través del cine este libro aporta luz, calidez y proximidad a un territorio con una idiosincrasia muy particular, que en el ámbito audiovisual es además sinónimo de riqueza cultural.

**ANA ASIÓN SUÑER**  
Universidad de Zaragoza

LARRINAGA CUADRA, A.:

*La crítica de arte en Bilbao (1876-1937): comienzo de una andadura.* Bilbao: Bizkaiko Foru Aldundia. Euskara, Kultura eta Kirol Saila/Diputación Foral de Bizkaia. Dpto. de Euskera, Cultura y Deporte, 2020, 435 pp.

ISBN: 978-84-7752-662-9



## RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

Con la llegada de la época contemporánea, la crítica de arte se convirtió en un elemento indispensable del sistema artístico, junto con la existencia de los museos, las academias oficiales o escuelas de artes y oficios, los centros o estudios de aprendizaje privados, las exposiciones, las asociaciones de artistas o las galerías y marchantes de arte. El paulatino desarrollo de la prensa como medio de comunicación de masas hizo posible que la crítica de arte se convirtiera en un género periodístico importante para guiar al público y floreciente en muchos entornos urbanos, como el bilbaíno que se analiza en el libro que vamos a presentar.

La investigadora Andere Larrinaga adapta en este trabajo la que constituyó su tesis doctoral a un formato de libro y analiza los orígenes del género de la crítica de arte en Bilbao. Puede decirse que esta ciudad, a partir del último cuarto del siglo XIX, se convirtió en el centro artístico más dinámico de la Comunidad Autónoma Vasca, ya que aglutinó las asociaciones de artistas e iniciativas expositivas más destacadas, hasta que a partir de las décadas de 1920 y 1930 el foco artístico donostiarra empezó a rivalizar con el bilbaíno como un centro referencial. Por esta razón, el libro brinda la oportunidad de acercarse al devenir del arte en el País Vasco anterior a la guerra civil, pero desde la perspectiva de los discursos que se crearon en torno a él.

Tras un prólogo del también investigador del arte contemporáneo en el País Vasco Ismael Manterola en el que éste subraya la importancia de la crítica de arte como parte fundamental del sistema artístico, el libro cuenta con una introducción (cap. 1), cinco capítulos (cap. 2-6), unas conclusiones del estudio (cap. 7), la relación de bibliografía y fuentes (cap. 8) y un apéndice documental con unos textos escogidos por la autora (cap. 9).

En los capítulos segundo y tercero, la autora presenta el contexto histórico-artístico que dio pie al florecimiento de la crítica bilbaína. Con la voluntad de revisar las aportaciones historiográficas anteriores y sirviéndose de nuevos datos obtenidos de la prensa, Larrinaga analiza exhaustivamente el sistema artístico bilbaíno anterior a la guerra civil en toda su complejidad y con sus diversos elementos: la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao, las principales exposiciones artísticas desde la Provincial de Bizkaia de 1882, el Museo de Bellas Artes y el de Arte Moderno, las diversas asociaciones de artistas (la Asociación de Artistas Vascos, el Círculo de Bellas Artes y Ateneo de Bilbao, Unión Arte, el grupo Alea u otras ideas que no llegaron a prosperar) y los diferentes locales y salones de exposición que existieron en la Villa del Nervión (Casa Velasco, Salón Delclaux, Salón Artístico, Casa Mapey, Majestic Hall, Salón Arte y otros establecimientos).

La crítica de arte bilbaína se analiza en el libro desde tres puntos de vista diferentes: en el capítulo cuarto se centra la atención en el contenido de los artículos, en el quinto en los críticos de arte que la ejercieron y en el sexto en los medios que la albergaron. Desde el punto de vista del contenido, Larrinaga trata de reconstruir los principales debates que se produjeron en la crítica y desvela que el de la existencia de un arte vasco con unos rasgos propios y diferenciales es el que mayor interés despertó en la crítica. Una aportación importante del libro es que es la primera vez que se trata de hacer una genealogía de ese concepto de que ha tenido continuidad en el imaginario de artistas, historiadores y críticos de arte a lo largo de todo el siglo XX.

Otra de las grandes polémicas mostradas por la crítica bilbaína fue la de la necesidad de creación de un palacio para los museos bilbaínos. De hecho, se menciona el concurso celebrado en 1920 para la realización del mismo ganado por los arquitectos Fernando Arzadún y Manuel Ignacio Galíndez. Las fuertes críticas hicieron sucumbir este proyecto. La actual polémica pública por los inconvenientes del proyecto *Agravitas* de Norman Foster y Luis María Uriarte que ganó el concurso celebrado en 2019 para la realización de la ampliación y reforma del actual Museo de Bellas Artes tiene, por tanto, el precedente de este anterior concurso fallido de 1920 en que el debate consiguió paralizar el proyecto.

La trayectoria del crítico bilbaíno Juan de la Encina (seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal) ya había sido puesta en valor por la historiografía del arte en el País vasco<sup>1</sup>. En este libro, el estudio desde las fuentes permite también una aproximación a la crítica de arte desarrollada por De la Encina en la prensa bilbaína, pero se subraya también la importancia de otros críticos de arte importantes como Estanislao María de Aguirre, Joaquín de Zuazagoitia y Crisanto Lasterra. Junto con estas cuatro voces más destacadas de la crítica, Larrinaga también presenta un interesante panorama del género con otros autores con un corpus crítico no tan extenso como Dunixi (Dionisio de Azkue), El de Iturribide (Alfredo de Echave), Ignacio de Zubialde (Juan Carlos de Gortázar), Joaquín Adán y algunos otros con una presencia menor.

El capítulo sexto pone en evidencia cómo el perfil ideológico de las publicaciones tuvo su relación con el discurso crítico desarrollado en esta época y permite a la autora destacar las trayectorias de los cuatro mencionados críticos (De la Encina, de Aguirre, Zuazagoitia y Lasterra) por la calidad de sus contribuciones y la independencia ideológica respecto a las publicaciones para las que hicieron sus contribuciones.

Tras este estudio que Andere Larrinaga lleva a cabo de los orígenes y desarrollo del género de la crítica de arte en Bilbao anterior a la guerra civil se advierte, en primer lugar, la voluntad de revisar, continuar y complementar la previa labor historiográfica que respecto al arte de preguerra en Bizkaia habían venido haciendo durante años historiadores como Pilar Mur, Xabier Saénz de Gorbea, Miriam Alzuri, Javier González de Durana, Nieves Basurto, Kosme de Barañano, María Jesús Pacho o Ismael Manterola.

Pero, además, un libro como éste que analiza el arte anterior a la guerra civil española en el País Vasco desde el discurso de la crítica de arte, permite tomar conciencia de la importancia de este agente en el sistema artístico de cara a legitimar las trayectorias de los artistas –tanto noveles como más veteranos–, nuevos discursos estéticos (en el caso particular del País vasco, la modernidad artística primero o el novecentismo después) o apoyar y sostener el frágil sistema artístico del momento en el que las instituciones públicas no tenían el papel tan activo y fundamental que tienen hoy día. Igualmente, también permite dibujar a los críticos de arte del momento como intelectuales movidos por una gran pasión por las artes y la cultura, vocacionales, que no pudieron dedicarse a la crítica de arte como profesión principal –ya que necesitaron de un sustento económico al margen del ejercicio de la crítica de arte para poder sostenerse económicamente–, pero eso no les restó profesionalidad y voluntad de especialización.

En definitiva, el lector se llevará un exhaustivo retrato del sistema artístico de preguerra bilbaíno, del desarrollo del género de la crítica de arte en la ciudad y, colateralmente, del devenir del arte en el País Vasco en el periodo. Por tanto, el estudio puede resultar valioso no sólo para profundizar en el análisis del arte en el País Vasco, sino también para comparar el entorno artístico de esta capital vasca con el de otras ciudades nacionales o internacionales.

**MIKEL BILBAO SALSIDUA**  
Universidad del País Vasco UPV/EHU

1 Véanse los estudios introductorios de Miriam Alzuri para la edición facsímil de *La trama del arte vasco* de Juan de la Encina (Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998) y la selección de artículos del crítico publicada con el título *Pintores vascos. Comentarios sueltos (1906-1941)* (Bilbao, El Tilo, 1997).

CALVO GARCÍA, L. (coord.); BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando R.;  
TRUCHUELO GARCÍA, Susana:  
*Lizartza: arte e historia de una villa guipuzcoana*. Bilbao: Universidad del País Vasco /  
Euskal Herriko Unibertsitatea, 2021. 194 pp.

ISBN: 978-84-1319-343-4



## RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

La restauración en 2017 del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Catalina de Lizartza (Gipuzkoa) a cargo de la empresa donostiarra Óvalo, que requirió de la colaboración de un equipo de trabajo multidisciplinar, se encuentra en el origen de esta investigación firmada por Fernando R. Bartolomé García y Laura Calvo García (Universidad del País Vasco, esta última coordinadora de la publicación) y Susana Truchuelo García (Universidad de Cantabria), miembros del grupo de investigación *Sociedad, Poder y Cultura (siglos XIV al XVIII)*, IT896/16, de la Universidad del País Vasco. Pretenden con ella mostrar la riqueza histórico-artística de Lizartza para contribuir al conocimiento, puesta en valor y difusión del patrimonio cultural de Gipuzkoa y del País Vasco, labor fundamental en todo proyecto de conservación patrimonial.

Susana Truchuelo firma el primer capítulo titulado “Lizartza en la Edad Moderna: el largo tránsito de ‘collación e vecindad’ a noble y leal villa”, en el que traza un completo recorrido por la historia de Lizartza, que da comienzo en 1374 con el avencindamiento colectivo de un conjunto de comunidades rurales a Tolosa, en un contexto de crisis en el que sus habitantes buscaron la protección de la principal villa del entorno que contaba, además, con el favor de los reyes castellanos. No tardarán sin embargo en aparecer las tensiones entre ambas localidades por el control de espacio y de la economía del entorno, pues mientras Tolosa defiende su señorío colectivo, Lizartza exige la ampliación de autogobierno y de atribuciones judiciales. Los sucesivos memoriales reclamando mayores competencias propiciaron una lenta pero progresiva confirmación de las aspiraciones de autogobierno de Lizartza, que culminará en 1791 con la obtención del título de villa. Su carta ejecutoria se alcanzó en 1802.

A Fernando Bartolomé y Laura Calvo corresponde el capítulo “Lizartza a través de su patrimonio histórico”, organizado en tres apartados. En el primero abordan el desarrollo arquitectónico de la villa, en el que prestan atención a la configuración de su urbanismo y a los principales inmuebles del patrimonio civil, como el ayuntamiento y los desaparecidos hospital y casa abacial. Analizan igualmente sus casas y caseríos históricos, con un predominio del caserío guipuzcoano tradicional, cuya fisonomía fue variando desde finales de la Edad Media atendiendo a su doble función residencial y agropecuaria. Cierra este recorrido el estudio de las vías de comunicación, con protagonismo para el Camino Real de Coches, los puentes de Iruntzi y de Ubereta, y las edificaciones construidas en el siglo XIX con la doble finalidad del cobro de impuestos y el descanso de los viajeros, caso de la casa nueva de la cadena, la alhóndiga, la casa de arbitrios y la nueva hospedería.

El segundo apartado pone el foco en el patrimonio histórico industrial generado en torno al agua, con el río Araxes como elemento vertebrador que configura tanto el paisaje como la economía de Lizartza. Las actividades preindustriales cuentan con la existencia de los molinos de Abajo o Bekoerrotta y de Arriba o Goikoerrotta, a los que se sumaban negocios textiles, de carpintería y cantería, e incluso un tímido desarrollo de la minería en el siglo XVIII. Será en el XIX cuando surjan importantes negocios basados en el tratamiento de las aguas minero-medicinales y en la industria papelera. En 1862 se inauguraba el Balneario de Insalus, y en 1894 un grupo de empresarios franceses constituyó la Sociedad Agua de Insalus, en lo que fue la industria con mayor proyección internacional. A mediados de siglo nació la Papelera La Confianza por iniciativa de José Antonio Irazusta y José María Yeregui, germen de la Papelera del Araxes, que dinamizó la economía de la comarca durante casi dos siglos. Completan el panorama industrial las centrales hidroeléctricas Electra Usabiaga y Electra del Araxes, la última de las cuales aún conserva su maquinaria.

Finalmente, el tercer apartado profundiza en el patrimonio religioso de la villa, formado por la parroquia de Santa Catalina y las ermitas de Santa María Magdalena y de Nuestra Señora del Sagrario. El templo parroquial es fruto de diferentes fases constructivas entre los siglos XVI y XVIII, a las que se suman otros proyectos irrealizados como el de la nueva sacristía, escuela de primeras letras, biblioteca y casa para el maestro firmado por Pedro Manuel de Ugartemendia en 1816. Custodia en su interior un conjunto de bienes muebles en los que destacan sus retablos (con presencia de renombrados artistas del panorama guipuzcoano, como el escultor romanista Jerónimo de Larrea y el maestro de obras de la basílica de Loiola Francisco de Ibero), el órgano (construido en 1851 por el maestro organero Manuel de Amezua y sustituido en 1955 por el actual realizado por Organería Española), la pila bautismal y la cajonera de la sacristía, sin olvidar las piezas de orfebrería y los libros litúrgicos. En la ermita de Santa María Magdalena destaca en su cabecera el *zeru*, uno de los pocos que se ha conservado en Gipuzkoa, en tanto que la ermita de Nuestra Señora del Sagrario aloja un retablo dieciochesco con ejecución de Francisco de Román y Miguel Antonio de Ezkieta.

Los autores enmarcan el análisis de este legado cultural en un contexto histórico que proporciona las claves para su comprensión y valoración, con la presencia de sus artífices y promotores (no faltan las cofradías y los legados indianos), las técnicas empleadas en su ejecución, y su uso, función y significado. Todo ello, con una rigurosidad metodológica que asienta sus bases en tres sólidos pilares: la consulta bibliográfica, con un centenar de referencias localizadas en las principales bibliotecas del territorio guipuzcoano y del País Vasco; la prospección documental en una docena de archivos de Gipuzkoa, Navarra, Madrid y Valladolid, de los que los autores extraen una valiosa información en gran parte inédita; y la labor de campo, imprescindible en un trabajo de esta naturaleza, por cuanto

permite ver y estudiar las obras *in situ*, valorar su estado de conservación y obtener un extenso catálogo fotográfico que sirve para ilustrar el trabajo, en una cuidada edición del Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, con diseño y maquetación a cargo de Jesús Rodríguez Gutiérrez.

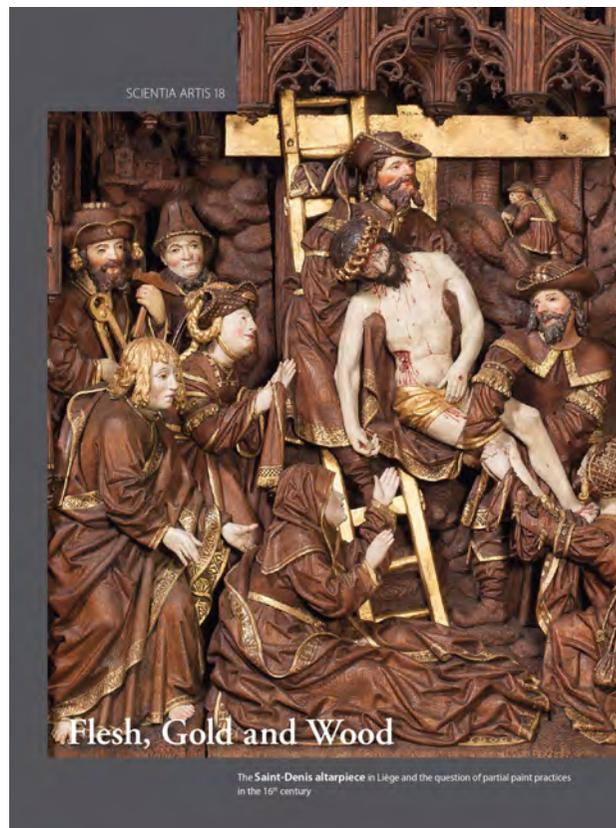
En definitiva, este estudio monográfico sobre la historia y arte de Lizartza se muestra como un trabajo maduro, que consolida una meritoria y necesaria línea de investigación emprendida hace una década por Fernando Bartolomé y Laura Calvo, y contribuye de manera significativa a la memoria y conservación del patrimonio cultural de Gipuzkoa y del País Vasco. Es de esperar que siga dando nuevos frutos en el futuro.

**JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ**

Universidad de Navarra

MERCIER, Emmanuelle; DE BOLDT, Ria; KAIRIS, Pierre-Yves (eds.):  
*Flesh, Gold and Wood. The saint-Denis altarpiece in Liège and the question of partial paint practices in the 16<sup>th</sup> century*. Proceedings of the Conference held at the Royal Institute for Cultural Heritage in Brussels, 22-24 October 2015. Bruselas, Instituto Real de Patrimonio Artístico; *Scientia Artis*, 18, 2020. 483 pp.

ISBN: 978-2-930054-40-7



## RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

El número 18 de la serie *Scientia Artis* se dedica al estudio de una obra “flamenca” de comienzos del siglo XVI, el retablo de San Dionisio de Lieja, conocido así por recoger en su predela pasajes de la vida del santo y conservarse en la iglesia de esa misma advocación situada en dicha ciudad. Con él la serie editorial volvía así a sus orígenes, pues su primer número, editado en 1999, se centraba en el análisis de un retablo fechado a principios del siglo XVI, el de la Pasión de Oplinter.

El retablo de Lieja, sin embargo, resulta muy singular por diversos motivos: era el último de los retablos brabantones que permanecía aún sin estudiar pese a poseer una indudable calidad y alcanzar unas monumentales dimensiones, pues sus 479 cm. de altura superan la media de los retablos de esta época conservados en Bélgica. Aunque carece de marcas de garantía se había sugerido un origen en el foco bruselense, señalándose al taller de los Borman, aunque ya se advertían diferencias notables de estilo entre el cuerpo y la predela.

Sin duda, el rasgo más inusual de esta obra se refiere a su policromía, aplicada a los relieves de forma parcial, conviviendo los oscuros tonos de la madera de roble con múltiples detalles dorados en la indumentaria, atributos y cabellos, y las pálidas carnaciones de los personajes. Esta excepcional característica, se consideraba que pudo ser fruto de una intervención durante el siglo XIX, pero la restauración realizada en el IRPA entre marzo de 2012 y abril de 2014 demostró que era original. Para dar a conocer los resultados de esta intervención y profundizar en el estudio de las policromías parciales se celebró un simposio en octubre de 2015, donde se presentaron una veintena de contribuciones de numerosos especialistas incluidas en este volumen. A ellas se sumaron la aportación de las restauradoras que intervinieron entre 2016 y 2019 sobre algunos paneles pictóricos de las puertas que antaño cerraban el retablo, desmanteladas y dispersas hoy por distintas ubicaciones.

El primero de los artículos, firmado por Pierre-Yves Kairis, nos sitúa en el contexto del retablo, abordando el papel que pudo desempeñar Érard de la Marck, príncipe-obispo de Lieja entre 1505 y 1538, como posible comitente de la obra y sus relaciones con su pintor oficial, Lambert Lombard, a quien se habían atribuido las puertas de la predela.

Vienen a continuación una serie de contribuciones sobre el estudio técnico del retablo que se inician con la exposición de Emmanuelle Mercier, directora de la restauración, respecto a la metodología empleada y sus conclusiones. Le sigue un ensayo de Jana Sanyova que

centra su atención sobre la policromía parcial, publicando los resultados de los análisis de laboratorio, y definiendo el revestimiento policromo original y el correspondiente al siglo XIX. Fanny Cayron reconstruye las intervenciones decimonónicas con ayuda de una excepcional documentación, aportando la visión de los profesionales que las llevaron a cabo. Se incluyen a continuación las conclusiones derivadas del estudio dendrocronológico llevado a cabo por Pascale Fraiture quien estima fechas casi contemporáneas para el cuerpo y la predela (1523 para el primero, 1516 para la segunda) y certifica el uso de madera procedente del Báltico en la mayor parte del retablo.

Tras los análisis técnicos se incluyen varias aportaciones desde el campo de la Historia del Arte, relativas en primer lugar a la parte central del mueble. El estudio del cuerpo superior, a cargo de la profesora Catheline Périer d'Ieteren, realiza un estudio comparativo -en particular con el retablo de Gustrow- proponiendo la colaboración de Jan III y Passier Borman, dentro de un proyecto más amplio que también incluyó la intervención de un taller de Lieja, bajo la probable dirección del pintor Lambert Lombard. La predela, a su vez, es objeto de la mirada del profesor Michel Lefftz, quien justifica la participación de varios artistas entre los que se cuenta un escultor bien conocido en nuestro entorno, Guiot de Beaugrant (que participaría en su talla hacia 1532, antes de su llegada a Bilbao) o el pintor Jean Gossaert, que pudo proporcionar algunos modelos para la composición de los relieves.

El análisis de las pinturas de las puertas se inicia con una revisión crítica de las fuentes documentales a cargo de Emmanuel Joly, que plantea el papel de coordinador del proyecto por el *Lambertus pictor* que citan los registros, sin asegurar su identificación con Lambert Lombard. Por el contrario, el estudio estilístico de las mismas realizado por Dominique Allart se inclina a atribuirle ese papel más allá de la factura de las tablas de la predela, unánimemente reconocida. La aproximación a esta parte del retablo se completa con los resultados del estudio técnico y la restauración de algunos paneles pictóricos de las puertas, realizada por Claire Dupuy y Dominique Verloo quienes intuyen una estrecha colaboración entre los autores de la parte escultórica y la pictórica.

A partir del undécimo artículo los contenidos se centran en la utilización de policromías parciales en distintas disciplinas y en diferentes contextos cronológicos y/o geográficos. Delphine Steyaert nos muestra algunos casos similares en unos retablos neogóticos de Mons y Afsnee, realizados bajo la influencia del retablo de Lieja. Por su parte Emmanuel Mercier presenta brevemente una obra contemporánea con policromía parcial del artista Willy Verginer.

La búsqueda de explicaciones al empleo de esta peculiar técnica y el papel de la degradación de los revestimientos policromos y las intervenciones posteriores en este contexto son los ejes de la comunicación redactada por Ria de Boodt y Brigitte D'Hainaut-Zveny.

En un nuevo artículo esta misma investigadora repasa algunas obras de entre los siglos XIV y XVI que hicieron uso de este recurso y las razones que pudieron justificarlo. Julien Chapuis, por su parte, se remonta a ejemplos desde la Antigüedad hasta el siglo XV, reflexionando sobre el modo en que esta característica afecta a nuestra percepción de las obras de arte.

El caso concreto de la Virgen de Berselius, realizada por el escultor suabo Daniel Mauch en Lieja, es examinado por Emmanuelle Mercier y Benoît Van den Bossche. La ausencia de policromía o su uso parcial en el entorno de Alemania y los Países Bajos centran la contribución de Dagmar Preising, Michael Rief y Barbara Rommé, quienes se plantean cuestiones acerca de su origen y la estética de los materiales y superficies. Ulrich Schäfer y Regina Urbanek exponen el descubrimiento de trazas de policromía en la caja de un órgano, aparentemente no policromado, construido en 1541 para una iglesia de Kempen. La escultura germánica ofrece de hecho muchos ejemplos de policromía parcial, como nos demuestran Sophie Guillot de Suduiraut y Juliette Levy-Hinstin a través de diez piezas conservadas en colecciones francesas, concluyendo que es muy complicado determinar los motivos que justifican este tipo de acabado.

Kim Woods trata de responder a la pregunta de por qué se policromaba un material como el alabastro, que por sí mismo posee unas notables cualidades estéticas, ofreciéndonos diversas respuestas en respuesta a una estética particular que considera la piedra tanto un soporte como una superficie. Finalmente, Marco Collareta realiza una aproximación a la monocromía en el arte italiano desde el año 1300 hasta la época del Concilio de Trento.

La publicación está profusamente ilustrada y cuenta con un pequeño glosario en cuatro lenguas elaborado por Ria de Boodt. Constituye sin duda una obra de consulta recomendable particularmente para los restauradores, historiadores del Arte, conservadores de colecciones y para cualquier persona interesada por el Patrimonio que aspire a entender en su esencia el empleo parcial de la policromía. Además, como los otros números de esta colección puede descargarse de forma gratuita desde la web del IRPA (<https://www.kikirpa.be/fr/publications?search=&reeks%5B%5D=18377>).

**JESÚS MUÑIZ PETRALANDA**

TESIS.



TESIS DOCTORAL

## EUSKAL HERRIKO ARTEAREN HISTORIA FEMINISTA BATEN BILA. GENEALOGIA BERRIAK JOSTEN. 1950-1972

**ANE LEKUONA MARISCAL**

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

ane.lecuona@ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0002-3478-6158>

Directoras de la tesis:

**Haizea Barcenilla García** / Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

**Maite Méndez Baiges** / Universidad de Málaga

Fecha de lectura: **17/12/2021**

Link de la tesis en ADDI: <https://addi.ehu.es/handle/10810/55302>

Doktoretza tesiaren asmoa 1950-1972 urteen inguruko Euskal Herriko artearen historia ikuspuntu feministatik berrikustea da, eta beste historiak imajinatzeko bideak irekitzea. Aztergaia historia legitimatu bera izanik, kontaktaren kronologia berdina jarraitu dugu: Arantzazuko Basilikaren proiektutik hasi eta 1972ko Iruñeko Topalekuetaraino.

Sarrera, aztergaiaren egoera eta metodologia aurkeztu ondoren, lehen kapituluaren narrazioaren erakuntza aztertu dugu. Kontaketa noiz, nola, non eta zein balio irizpideren arabera osatu zen ikertu da eta zelako lotura dagoen erakuntza horren eta emakume artisten ezagutza faltaren artean. Idatzizko historiografiaz gain, narrazioa legitimatzeko garrantzitsuak izan ziren beste agenteak ere hartu dira kontuan: kultur politikak, erakusketak edo espazio publikoaren interbentzioa, besteak beste. Bigarren kapituluaren emakume artistek “artista” kategoriarekin izan zuten harremana ikasi da. Hezkuntzak izan zuen pisua arakatu eta testuinguruan barnertzeko bi fokoei jarri diegu atentzioa: prentsa idatziari eta emakume artistek hedabideetan jaso zuten proiektzio bisualari. Autoerretretuen azterketa ere lagungarria izan da “artista” kategoriaren identifikazioa nolakoa izan zen ulertzeko.

Hurrengo kapituluak desafia luzatu dio kontaktaren marko geografikoari, eta muga geopolitikoetatik kanpo izan ziren emakume artistak ezagutzera jo dugu; hala nola, Gerra Zibilarengatik erbesteratu behar izan zirenetara edo Iparraldeko artistetara. Horrek aukera eman digu emakume artistek Ipar eta Hego Euskal Herriaren izan zituzten diferentzia antzemateko. Laugarren zatian abstrakzioa landu da, kontaktaren erro androzentrikoan elementu garrantzitsua izan zelako. Estiloak garai ezberdinetan jaso zituen irakurketak

El objetivo de la tesis doctoral ha sido revisar la historia del arte del País Vasco en torno a los años 1950-1972 desde una perspectiva feminista, para así abrir nuevas vías a partir de las cuales imaginar otras historias. Siendo el objeto de estudio la propia narración histórica, hemos seguido su misma estructura cronológica: tomando el proyecto de la Basílica de Aránzazu como fecha fundacional y los Encuentros de Pamplona de 1972 como punto y aparte.

Tras la introducción, un estado de la cuestión y una presentación metodológica, el primer capítulo ha abordado el proceso de construcción del discurso histórico legitimado. Se ha revisado cuándo, cómo, dónde y en base a qué criterios de valoración tomó forma el relato existente, y de qué manera se relaciona este proceso con el arrinconamiento que vivió la memoria de las mujeres artistas. Además de la literatura historiográfica, se han tenido en cuenta otros agentes igualmente importantes en la legitimación del discurso histórico, como, por ejemplo, las políticas culturales, las exposiciones o la intervención artística en los espacios públicos. En el segundo capítulo se ha atendido la relación de las artistas de la época con la misma categoría de “artista”. Para ello, se ha revisado la formación artística que recibían las mujeres en la época, la acogida de estas por parte de la prensa escrita, la manera en que fueron proyectadas visualmente en los medios de comunicación y las estrategias representacionales que desarrollaron las artistas a la hora de autorretratarse.

El tercer capítulo desafía el marco geográfico establecido y pone atención en las artistas que vivieron y trabajaron fuera de estas fronteras geopolíticas como, por ejemplo, quienes exiliaron a causa de la Guerra Civil o las artistas del contexto de Iparralde. Este marco nos

hausnartu dira eta horietan genero-markak izan zuen garrantzia aztertu da. Kuantitatiboki gutxi izan baziren ere, abstrakzioa landu zuten andrazko artistak ere izan ziren gurean, zeinak estrategia eta negoziazio bide ezberdinak garatu zituzten.

Ondorengo kapitulua teknika eta materialen eremura dagokio. Alde batetik, ikuspuntu feminista batetik eskulturak kontaketa tradizionalan izan zuen protagonismoa kuestionatu da eta, halaber, eskultura landu zuten emakume artistak aztertu ditugu. Bestetik, pintura eta eskulturaz gain, bestelako prozedurak landu zituzten andrazko artistak ezagutu dira: arte dekoratzaileak, ilustrazioa, argazkigintza edo josketa landu zutenak. Azkeneko atala kontaketa hegemonikoak babestu zuen “arte politikoaren” kategoria berrikusi da, eta ondorioztatu dugu gure kronologian izan ziren emakume artista dezentek etiketa horren mugak zabaldu zituztela beren lan artistikoetan. Hartatik, arte praktikaren eta printzipio feministen lerrokatzea nolakoa izan zen hausnartu da. Tesia ikerketa prozesuaren ondorioekin amaitu da, eta bibliografiaren zerrendak eman dio itxiera.

da la opción de identificar las diferencias que se establecieron en la realidad de las artistas de Ipar y Hego Euskal Herria. El siguiente capítulo se centra en la abstracción, dado que la raíz androcéntrica del discurso canónico guarda una estrecha relación con la socialización que vivió este estilo. Se han revisado las distintas interpretaciones que recibió la abstracción a lo largo de los años y su vinculación con el género. Pese a que cuantitativamente fueron pocas, también hubo en el territorio mujeres artistas que trabajaron la abstracción, por lo que se han atendido las distintas estrategias y vías de negociación que desarrollaron en este proceso.

La penúltima sección pone el foco en las técnicas y materiales. Desde un punto de vista feminista se ha revisado el porqué de la centralidad de la escultura en el relato y su conexión con las estructuras de género. Asimismo, se han estudiado las artistas que trabajaron dentro de la cronología este mismo género y, posteriormente, se ha prestado atención a otras técnicas artísticas que emplearon las creadoras de la época; tales como: las artes decorativas, la ilustración, la fotografía o la costura. El último capítulo pone en entredicho la manera en que la histórica canónica ha entendido la categoría “arte político”, para así preguntar si algunas artistas del contexto desafiaron los límites discursivos de esta etiqueta. Al igual, se pregunta el posible alineamiento de las artistas con los principios feministas. La tesis finaliza con unas conclusiones y un listado bibliográfico.

TESIS DOCTORAL

**MATRONAZGO Y PROMOCIÓN ARTÍSTICA DE MARÍA DE LAZCANO Y SARRÍA  
(1593-1664), XIV SEÑORA DE LA CASA DE LAZCANO, EN GUIPÚZCOA**

**CÉSAR JAVIER BENITO CONDE**

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

[cesar.benitoconde@gmail.com](mailto:cesar.benitoconde@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-8760-4330>

Director de la tesis: **José Javier Vélez Chaurri**

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Fecha de lectura: **16/04/2021**

Link de la tesis en ADDI: <http://hdl.handle.net/10810/51223>

El estudio está dedicado a la figura y promoción artística de María de Lazcano y Sarría (1593-1664), XIV señora de la Casa de Lazcano y esposa del almirante Oquendo. Durante la Edad Moderna fueron numerosas las mujeres de la élite que impulsaron las artes, especialmente algunas herederas de grandes mayorazgos y casas nobles que alentaron ambiciosos proyectos en sus estados. Este fue el caso de María de Lazcano que, entre 1638 y 1650, funda el colegio de la Compañía de San Sebastián y levanta en Lazcano un palacio y los conventos de Santa Teresa y Santa Ana, que forman un conjunto palaciego-conventual peculiar del urbanismo barroco. A través de dicha labor la promotora contribuyó a difundir los estilos y valores formales de mediados del siglo XVII, expresados en el barroco clasicista. Su palacio, según trazas cercanas a Juan Gómez de Mora, se hace eco de obras paradigmáticas de la monarquía y nobleza como El Escorial, el Alcázar Real, la Cárcel de Corte y el palacio ducal de Lerma. Las fundaciones religiosas, sobre trazas de fray Alonso de San José y fray Lorenzo de Jorganes, son deudoras de la arquitectura conventual hispana, fijada en los referentes carmelitano y jesuítico, y de obras emblemáticas como la Encarnación madrileña, Santa Teresa de Ávila y Villagarcía de Campos. Estos esquemas tradicionales conviven con nuevos elementos y recursos, indicios de la renovación artística que avanza hacia un barroco más decorativo a mediados del Seiscientos.

Junto a su actividad constructora, María de Lazcano realizó numerosos encargos y compras de pintura, escultura, tapices y orfebrería, procedentes de la Corte, Sevilla, Valladolid, Nápoles y Flandes, y muebles de influencia oriental, obras que nos hablan de su gusto, relaciones y sofisticación. Sus cuadros son representativos del retrato cortesano, con obras

cercanas a Gaspar de Crayer, y de la pintura religiosa contrarreformista, impregnada del naturalismo tenebrista, mientras sus esculturas recogen modelos de Gregorio Fernández y Martínez Montañés. A su lado destacan los tapices, varios de ellos flamencos, e igual de importante fue el ajuar de plata de su palacio y fundaciones religiosas, con piezas del orfebre Francisco Arenas.

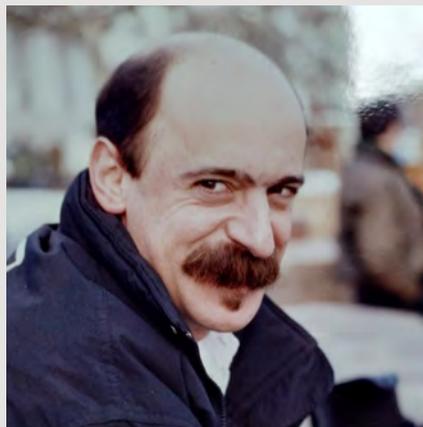
Aunque su género le impidió ejercer un rol institucional, desde su promoción artística y posición como cabeza del linaje María de Lazcano superó el ámbito femenino, hogar y convento, y accedió a vías alternativas de influencia, sin transgredir los límites de actuación impuestos a la mujer, porque la cultura, la beneficencia y la religión eran consideradas actividades aceptables para ella. Sus empresas y encargos de arte fueron soporte de una política de prestigio y conmemoración, imagen del poder y modo de expresión nobiliario que refleja los valores de su estamento, el honor, la magnificencia y la piedad. Con su comitencia artística María de Lazcano se hizo acreedora de reconocimiento y admiración, perpetuó su recuerdo en la memoria colectiva, reveló sus preferencias estéticas y ejerció un papel clave en la transmisión de lenguajes y modelos artísticos en el País Vasco.



IN HONOREM.



# IN HONOREM



Inaxio Txoperena Zugarramurdi



Francisco Javier San Martín Martínez

## Agurra Inaxio Txoperena eta Francisco Javier San Martini

2021a UPV-EHUko Artearen Historia eta Musika Sailerako urte gogorra izan da bi lankide preziatuen heriotza suertatu delako: Inaxio Txoperena eta Francisco Javier San Martín. Biei hitz hauek eskaini nahi dizkiegu, gurekin egindako ibilbide profesionala gogora ekarriz haien memoria ondartzeko. Bi lankideek egindako bide luzea dela eta, haien bide akademikoa birpasatzea gure departamentuaren historia ere burura ekartzea dela aitortu behar dugu.

## Adiós a Inaxio Txoperena y Francisco Javier San Martín

El 2021 ha sido un duro año para el Departamento de Historia del Arte y Música de la UPV-EHU porque se ha producido el fallecimiento de dos valiosos compañeros nuestros: Inaxio Txoperena y Francisco Javier San Martín. Queremos dedicarles estas palabras a ambos para honrar su trayectoria profesional. Repasar su recorrido académico supone en parte recordar la historia de nuestro departamento.



### Johanes Inaxio Txoperena Zugarramurdi (1956-2021). In memoriam

Inaxio Txoperenaren proflean bi ezaugarri gailentzen dira beste guztien gainetik: irakaskuntzari zion maitasuna eta Arteari zion pasioa. Artearen Historiako irakasle izateak, beraz, bere jardunean bi profil hauek uztartzeko aukera eman zion. 1978an Geografia eta Historian lizentziatu zen Nafarroako Unibertsitatean, eta iada 1979an hasi zuen unibertsitateko irakasle ibilbidea OHOk irakasleen Formakuntzako Unibertsitate Eskolan hasi zelako lanean. Askok maite zuen bere ama hizkuntza irakasten zuen bertan, Euskara. 1980-1981 ikasturteetik aurrera Euskal Herriko Unibertsitateak hartu zuen zentru honen ardura Bilboko Magisteritza Eskola sortu zelarik, eta bertan hasi zituen Inaxiok Artearen Historiako irakaskuntza espezifikoa egin zituen urte guztiak. 1988an Unibertsitate-Eskola Titular bezala finkatu zen eta 1991an irakasle numerario postua lortu zuen.

Postu honekin sartu zen 1994an Artearen Historia eta Musikaren Sailean. Inaxiok egundainoko garrantzia izan zuen gure saila arduratzen zen irakaskuntzetan euskaraz emandako irakaskuntza sortu eta finkatzeko. Batez ere garrantzitsua izan zen bere irakaskuntza Artearen Historia lizentziaturan, urte haietan sortu berri baitzen Gasteizen euskaraz ematen ziren irakaskuntza oso gutxiarekin. Gainera, Artearen Historiaren didaktikan espezializatuta egonik denbora-tarte handia irakasteko gai zen, eta Inaxioren gaitasun hori azpimarratu nahiko genuke, Saila asko aberastu baitzuen.

Leioako Arte Ederren Fakultatean Euskal Herriko Arte eta Artearen teoria irakatsi zuen Arte Ederretan lizenziatzen zirenei, eta geroko urteetan, graduko irakaskuntzak sortu zirenean, *Artearen Historia Orokorra* irakaskuntzaren arduraduna izan zen. Hiru gradutan irakasten zuen horrela: Arte, Sorkuntza eta Diseinua, eta Kultura Ondarearen Kontserbazio eta Zaharberritzea. Artearen Historiari buruz zeukan begirada zabal hura bereziki mesedegarria izan zen ikasle hauentzat, Inaxioren eskola sutsuak jarraituz Aurrehistoriatik hasi eta XX. mendera bitarteko arte produkzioaren gaineko ikuspuntu orokor bat osatzen zutelako.

Gasteizko Letren Fakultatera joan zen 1995-1996 ikasturtean, Artearen Historian lizentziatura ikasketetan arte garaikidea ematera, bere irakaskuntzaren ikasketak hauen euskal adarrari hasiera emanez. Geroko urteetan bestelako irakaskuntza eman zituen euskaraz gradu ikasketetan ere.

### Johanes Inaxio Txoperena Zugarramurdi (1956-2021). In memoriam

En el perfil de Inaxio Txoperena hay dos aspectos que sobresalen sobre los demás: su amor por la docencia y su pasión por el Arte. Su trayectoria profesional como profesor de Historia del Arte le permitió unir estas dos facetas en una sola. Tras licenciarse en Geografía e Historia en la Universidad de Navarra en 1978, empezó su trayectoria como profesor universitario ya en 1979 en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB, impartiendo Euskera, su lengua materna. A partir del curso 1980-1981 la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea se hizo cargo de este centro fundando la Escuela de Formación de Profesorado de Bilbao, y allí es donde Inaxio Txoperena comenzó su docencia específica en Historia y Arte, formando en estos contenidos a los futuros profesionales de la enseñanza. Se consolidó como Titular de Escuela Universitaria en 1988 y se convirtió en numerario en 1991.

Con ese puesto entró a formar parte del Departamento de Historia del Arte y Música de la UPV/EHU en 1994. En nuestro departamento Inaxio ejerció un papel fundamental en la creación y afianzamiento de la línea de euskera de las enseñanzas que se impartían, especialmente en la licenciatura de Historia del Arte que apenas comenzaba su andadura en aquellos años. Su perfil profesional especializado en la didáctica de la Historia del Arte lo convertía en un docente que podía abarcar una amplia cronología, una importante competencia que enriqueció al Departamento y que debemos subrayar como uno de sus méritos más destacables.

En la Facultad de Bellas Artes de Leioa enseñó arte vasco y teoría del arte al alumnado de la antigua licenciatura de Bellas Artes. Después, con la implantación de las enseñanzas de grado, fue el responsable de la asignatura *Artearen Historia Orokorra* (Historia General del Arte), impartida en tres grados: Arte, Creación y Diseño y Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Su amplia perspectiva cronológica fue especialmente útil y provechosa para los alumnos y las alumnas que seguían sus apasionadas clases, ya que les concedía un paisaje general de la creación artística desde la Prehistoria hasta el siglo XX, imprescindible en su formación.

Inaxiok bereziki maite eta gozatu zituen Bilboko Esperientzi Geletan eman zuen denbora. 2000 urtean 55 urtetik gorakoei zuzendutako unibertsitate-ikasketa hauen sorreraren lekuko bat izan zen, gogo biziz bertaratzen ziren ikaslegoari Artearen Historia irakasten egon baitzen. Badakigu gainera lehenbiziko promozioko ikasle haiek asko maite zutela Inaxio eta urteak pasa diren arren, 2001an berarekin Greziara egindako bidaia oraindik gogoratzen dutela. Erretiroa hartu baino urte batzuk lehenago berriz ere ikasgela berezi hauek bueltatzeko parada izan zuen. Askotan erakutsi zigun Esperientzi Geletan sentitzen zuen asebeta, eta ikasle hauek egiten zioten harrera beroa gozoz erantzuten zuen maitasunez prestatutako eskolekin.

35 urteko ibilbidearen ostean Inaxiok erretiroa hartu zuen 2016an. Artearen Historia eta Musikaren Sailak bere esker ona erakutsiko dio beti, irakaskuntzarekin izan duen konpromezu irmoagatik, bai eta zentru eta gradu ezberdinetan lan egiteko erakutsi zuen malgutasunagatik ere. Orain saileko kide diren lagun batzuk unibertsitate-formakuntzako urteetan Inaxioren ikasleak izandakoak dira. Haren klase bereziak gogoratzen ditugu, batez ere Artearen ezagutzarenganako maitasuna eta jakin-nahia pizten zigulako. Komunikatzeko zeukan gaitasun indartsua Artearekin sentitzen zituenak partekatzeko erabiltzen zuen, eta begirada zorrozten zigun heinean, begi aurrean jartzen zizkigun artelanetan erantzunak bilatzen laguntzen zigun. Edertasunaren etengabeko bilaketak eta artelangintza guztiaren aurrean zeukan sentikortasunak irakasle bikaina egiten zuten. Eskerrik asko guzti honengatik, Inaxio.

A la Facultad de Letras de Vitoria-Gasteiz acudió para enseñar arte contemporáneo al alumnado que estrenaba la licenciatura en Historia del Arte en el curso 1995-1996, inaugurando la línea de euskera de esta carrera. Años más tarde, ya en las enseñanzas de grado, siguió impartiendo varias asignaturas en euskera.

Una docencia especialmente querida y disfrutada por él fue la que ejerció en las Aulas de la Experiencia de Bilbao. En el 2000 fue testigo de la creación de esta línea de estudios universitarios orientados a personas mayores de 55 años, impartiendo Historia del Arte a un nutrido grupo de personas que acudía a sus clases con gran entusiasmo. Sabemos que el alumnado de aquellas primeras promociones aún recuerda con gran cariño tanto las lecciones de Inaxio como el viaje de estudios a Grecia que él guió en 2001. En los años previos a su jubilación tuvo la oportunidad de regresar a estas aulas. En numerosas ocasiones nos manifestó la satisfacción que sentía con la calurosa acogida de sus alumnos y alumnas, correspondiéndoles con un esmerado discurso.

Tras más de 35 años de trayectoria docente, Inaxio se jubiló en 2016. El Departamento de Historia del Arte y Música siempre le agradecerá su firme compromiso con la docencia y su flexibilidad para desarrollar su trabajo en múltiples centros y diversos grados. Varios miembros del Departamento hemos tenido la fortuna de haberle tenido como docente en nuestra formación universitaria. Le recordaremos porque en sus peculiares clases despertaba en su alumnado la curiosidad y el amor por el conocimiento. Sus buenas dotes comunicativas las orientaba a compartir lo que él sentía, a aguzar la mirada y a buscar respuestas en el Arte que nos invitaba a mirar. Su incansable búsqueda de la belleza y su gran sensibilidad para todas las creaciones artísticas hicieron de él un buen docente. Muchas gracias por todo esto, Inaxio.

### Francisco Javier San Martín Martínez (1954-2021). In memoriam

Javier San Martín biziki konprometitua zegoen arte garaikidearen inguruko hausnarketa eta dibulgazioarekin eta horregatik hainbat esparruei eutsi zion: Artearen Historiako ikerketari, arte-kritikari, komisariotzari eta irakaskuntzari. Bere eskolek hitzaldi bikainen kalitatea zeukatela diote bere ikasleek eta hori dela eta, bere hautazko irakasgaiak beti ikaslez gainezka zeuden.

Madrilgo Unibertsitate Autonomoan lizentziatu zen 1978an eta 1979ko martxoaren 1an hasi zen Bilboko Arte Ederren Fakultatean eskolak ematen. Izan ere, 1969an sortutako Arte Ederren Goi Mailako Eskola 1978an Bilboko Arte Ederren Fakultatea bilakatu zen eta garai horretan Sarrikoko Campusean izan zuen bere egoitza (Ekonomia eta Enpresa Zientzietako Fakultatearen parean). 1980an pasatu zen sortu berririk zegoen UPV-EHUren menpe egotera eta 1987-1988 ikasturtean inauguratu zen egun Leioako Campusean daukan eraikina.

Javier San Martín 1990an doktorea bilakatu zen *Figuración pictórica y espacio teatral: Oskar Schlemmer y el taller teatral de la Bauhaus* izenburuko tesiarekin eta laster kontsolidatu zen Irakasle Titular bezala Artearen Historia eta Musika Sailan, 1993ko martxoaren 27an hain zuzen. Bere ibilbide akademiko luzean zehar Arte Ederren Fakultatean garatu zuen irakaskuntza gehien bat eta azkeneko urteetan Bizkaiko Esperientzia Geletan ere zenbait eskola eman zituen. Arte garaikidearen historia izan zen bere ikerketa eta irakaskuntza esparrua:

Leioako Arte Ederren Fakultatean, lehen indarrean zegoen Arte Ederren Lizentziaturan, “Introducción al arte del siglo XX: Teoría e Historia del Arte” eta “Vanguardias artísticas desde la 2ª Guerra Mundial” irakasgaiak eta “Arte del siglo XX” izeneko Ikastaro Monografiko Aldakorra izenekoa eman zituen – azkeneko hau, urtetik urtera programan aldaketak posible egiten zituen irakaskuntza formatua zen, artista eta arte adierazpen berrien analisiari eusteko–. Ostera, egun Arte Ederren Fakultatean irakasten diren hiru graduatan (Arte, Sorkuntza eta Diseinua, eta Kultura Ondareen Zaintza eta Zaharberritzea), “Introducción a la Historia del Arte del siglo XX” irakasgaia eman zuen eta Arteko Graduko

### Francisco Javier San Martín Martínez (1954-2021). In memoriam

Javier San Martín siempre estuvo comprometido con la investigación y divulgación del arte contemporáneo y por eso cultivó múltiples facetas: la de Historiador del Arte, la de crítico, la de comisario y la de profesor. Sus alumnos decían que sus clases tenían la calidad de estupendas conferencias y por ello sus optativas siempre estaban repletas de matriculados.

Se licenció en la Universidad Autónoma de Madrid en 1978 y el 1 de marzo de 1979 comenzó a dar clases en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao. La Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, creada en 1969, se convirtió en Facultad de Bellas Artes en 1978. Entonces tenía su sede en el Campus de Sarriko, junto a la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales. Pasó a depender de la recién creada UPV-EHU en 1980 y en el curso 1987-1988 se inauguró el edificio principal que tiene en el Campus de Leioa de la UPV-EHU.

Javier San Martín se doctoró en 1990 con la tesis *Figuración pictórica y espacio teatral: Oskar Schlemmer y el taller teatral de la Bauhaus* y pronto se consolidó como Profesor Titular del Dpto. de Historia del Arte y Música de la UPV-EHU, el 27 de marzo de 1993. A lo largo de su trayectoria académica, ejerció la docencia principalmente en la Facultad de Bellas Artes de Leioa y en los últimos años, impartió también algunas clases en las Aulas de la Experiencia de Bizkaia. El arte contemporáneo fue su campo principal de trabajo:

En la Facultad de Bellas Artes de Leioa, en la antigua Licenciatura en Bellas Artes impartió las asignaturas “Introducción al arte del siglo XX: Teoría e Historia del Arte” y “Vanguardias artísticas desde la 2ª Guerra Mundial”, así como el CMV “Arte del siglo XX” –Curso Monográfico Variable, un formato de asignatura que permitía establecer cambios en el programa de curso en curso para abordar así nuevas manifestaciones y artistas–. Después, en los tres grados que se imparten actualmente en la Facultad (Arte, Creación y Diseño, y Conservación y Restauración de Bienes Culturales), dio la asignatura común a todos ellos “Introducción a la Historia del Arte del siglo XX” y la obligatoria de tercer curso del Grado en Arte “Últimas Tendencias Artísticas”. En las Aulas de la Experiencia de Bizkaia impartió “Historia del Arte III” durante los cursos 2017/2018 y 2018/2019.

hirugarren mailako derrigorrezkoa den “Últimas Tendencias Artísticas”. Bizkaiko Esperientzia Geletan 2017/2018 eta 2018/2019 ikasturteetan “Historia del Arte III” irakasgaia irakatsi zuen, berriro ere arte garaikideenaren historiari eutsiz.

Doktoretza eta master programetan ere eskolak eman zituen. UPV-EHUko GAUR plataformak posible egiten du irakaskuntza erregistroak kontsultatzea aplikazio hori abian jarri zenetik, 2003tik aurrera. Horri esker jakin ahal izan da Javier San Martinek “Marcel Duchamp: un punto de inflexión en el arte del siglo XX” doktoretza-irakasgaia eman zuela 2003/2004tik 2009/2010era arte. Horretaz aparte, Leioako Arte Ederren Fakultatean egun ematen den “Cerámica: Arte y Función” masterrean, “Cerámica histórica y contemporánea” irakasgaia ere eman zuen 2013/2014tik 2016/2017ra. Gainera, urteetan hainbat arte garaikidearen inguruko tesien zuzendaria izan da, batez ere Arte Ederren Fakultateko sortzaile-profileko ikasleak.

Bere irakaskuntza bokazioaren parte sailkatu ditzakegu Arteleku, BilbaoArte eta Artium bezalako instituzioentzat emandako ikastaroak. Arte garaikideenaren dibulgazioa zen bere lehenasuna eta hainbat ikastaro tematiko eman zituen publiko zabal bati zuzenduak; jarraian aipatzen dira adibide batzuk: “Cuerpos” (BilbaoArte, 2019), “Guía para el arte del siglo XXI” (BilbaoArte eta Artium, 2017), “Objetos” (BilbaoArte, 2011), “Basado en cosas reales. Curso de arte contemporáneo” (Artium, 2011), “El laboratorio solitario, artistas en el cambio de siglo” (Artium, 2008), “El laboratorio excesivo, curso sobre vanguardias artísticas” (Artium, 2006) edo “La mirada nerviosa” (Arteleku, 1991).

Bere irakaskuntzaz aparte, Javier San Martinek arte-historialari, kritikari eta komisario bezala oso produkzio nabarmena dauka. Izan ere, Espainia mailako arte garaikideko espezialista inportanteenen artean zegoela esan daiteke. Bere liburuen artean *Piero Manzoni* (Nerea, 1998), *Dalí-Duchamp, una fraternidad oculta* (Alianza, 2004), *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado del bienestar* (Nafarroako Unibertsitate Publikoa, 2007) edo *Guía para el arte del siglo XXI* (BilbaoArte, 2019) azpimarratzekoak dira.

Bere ibilbidean zehar testu eta elkarrizketen edizioa eta zuzenketa kritikoa egin zuen; jarraian bi adibide aipatzen dira bakarrik, baina zenbait gehiago ere baditu: La mirada nerviosa. *Manifiestos y textos futuristas* berak aukeratutako eta aurkeztutako testu futuristak biltzen ditu eta Gipuzkoako Foru Aldundiako Kultura eta Turismo Departamentuak

También desarrolló docencia en programas de doctorado y máster. La plataforma GAUR de la UPV-EHU nos permite consultar registros docentes desde 2003, fecha en que se creó. Gracias a ella, se ha podido comprobar que Javier San Martín impartió la asignatura de doctorado “Marcel Duchamp: un punto de inflexión en el arte del siglo XX” desde el curso 2003/2004 al 2009/2010. Además, en el máster “Cerámica: Arte y Función” que se imparte hoy día en la Facultad de Bellas Artes de Leioa, se encargó de “Cerámica histórica y contemporánea” desde el curso 2013/2014 hasta el 2016/2017. Igualmente, en todos sus años de trayectoria docente, ha dirigido numerosas tesis doctorales, principalmente de alumnado con el perfil de creador/a característico de la Facultad de Bellas Artes.

Dentro de su vocación docente podemos situar también los numerosos cursos que ha desarrollado en instituciones como la desaparecida Arteleku, BilbaoArte o Artium. La divulgación del arte contemporáneo era para él una prioridad y dio numerosos cursos temáticos para un amplio público. A continuación, se enumeran algunos ejemplos: “Cuerpos” (BilbaoArte, 2019), “Guía para el arte del siglo XXI” (BilbaoArte eta Artium, 2017), “Objetos” (BilbaoArte, 2011), “Basado en cosas reales. Curso de arte contemporáneo” (Artium, 2011), “El laboratorio solitario, artistas en el cambio de siglo” (Artium, 2008), “El laboratorio excesivo, curso sobre vanguardias artísticas” (Artium, 2006) o “La mirada nerviosa” (Arteleku, 1991).

Además de su completa trayectoria docente, Javier San Martín tuvo una rica actividad como historiador del arte, crítico y comisario artístico. De hecho, era considerado como uno de los mejores especialistas en arte contemporáneo en España. Entre sus libros destacan *Piero Manzoni* (Nerea, 1998), *Dalí-Duchamp, una fraternidad oculta* (Alianza, 2004), *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado del bienestar* (Nafarroako Unibertsitate Publikoa, 2007) o *Guía para el arte del siglo XXI* (BilbaoArte, 2019).

A lo largo de su carrera también se encargó de la edición de textos, entrevistas o la realización de correcciones críticas. Sólo mencionaremos dos ejemplos, aunque tiene más trabajos de esta índole: en *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas* reúne y presenta textos futuristas seleccionados por él y editados por el Dpto. de Cultura y Turismo de la Diputación Foral de Gipuzkoa en 1992; él y Juan Albarrán fueron editores del libro *Santiago Sierra. Interviews* (Pepitas de Calabaza, 2016) que recopila entrevistas realizadas al artista por diferentes profesionales.

argitaratu zuen 1992an; eta Juan Albarranekin batera Pepitas de Calabaza argialetxean *Santiago Sierra. Interviews* (2016) liburuaren editorea izan zen, zeinean profesional ezberdinek artistarekin izandako elkarrizketa ezberdinak batzen diren.

Hainbat liburu kapitulu eta kongresu ekarpen egin zituen. Denen artean Juan Antonio Ramirezek zuzendu eta Alianza argialetxeak argitaratu zuen Arte Historiaren laugarren liburukirako idatzitako “Las artes plásticas desde 1945 hasta el comienzo del nuevo siglo” kapitulu aipatuko dugu. *El mundo contemporáneo* izenburudun bolumen hori 1997an argitaratu zen eta 2018an berri eta osatu ziren bere edukiak.

Artisten talde edo bakarkako erakusketen katalogoetarako testu asko ere idatzi zituen (eskuzabaltasun handiz hainbat artistek aipatzen duten bezala): Emilio González Sainz (2020), Pilar Soberón (2019 eta 2017), Santos Iñurrieta (2017), Zuhar Iruretagoiena (2013), José Antonio Sistiaga (2011), Aitor Ortíz (2009) edo José Ramón Amondarain (2001) dira horietako batzuk zerrenda oso luze baten artean.

Erakusketa anitz ere komisariatu zituen. Adibide bezala, antolatutako azkena aipatuko dugu, *José Ramón Amondarain. Irudiak astintzea = Agitar las imágenes* (Kubo Kutxa Aretoa, 2021, atzerabegirakoa). Honekin batera, euskal artearen historiografiarentzat bereziki interesgarriak izan ziren beste hiru ere zerrendatuko ditugu: *Arte y artistas vascos en los años 60* (Koldo Mitxelena, 1995), *La década de los noventa en el Museo de Bellas Artes de Álava* (Arabako Arte Ederren Museoa, 2001) eta *25 años en Rosa. Una exposición retrospectiva de Rosa Valverde, 1997-2002* (Koldo Mitxelena, 2002).

Kritikari bezala, Artean espezializaturiko hainbat aldizkaritan artikulak idatzi zituen, Artelekuko *Zehar*, *Arquitectura Viva*, *Lápiz: Revista internacional de arte*, *Arte y parte* edo *Exit*, beste zenbaiten artean.

Hortaz, Francisco Javier San Martín arte garaikidearen historialari aldean bat izan zela azaldu nahi izan dugu, ikasleek asko estimatzen zuten irakaslea eta idatzizko produkzio oso ugari eta interesgarria utzi duena. Galera handia izan da UPV-EHU Artearen Historia eta Musika Sailarentzat eta, bereziki, Arte Ederren Fakultatearentzat. Izan ere, bere zentroak 2022ko otsailaren 4an omenaldi bat eskaini zion bere ibilbide akademiko eta kultura-aktibismo aberatsa eskertzeko.

Javier San Martín tiene también interesantes contribuciones a congresos y participó con capítulos en numerosos libros. Entre estos últimos, nos gustaría destacar el titulado “Las artes plásticas desde 1945 hasta el comienzo del nuevo siglo” incluido en el cuarto volumen de la Historia del Arte dirigida por Antonio Ramírez y publicada por Alianza. Ese libro titulado *El mundo contemporáneo* se publicó en 1997 y sus contenidos se actualizaron en 2018, con una ampliación del citado capítulo realizada por el propio Javier San Martín.

Escribió muchos textos para exposiciones colectivas e individuales (con enorme generosidad, como mencionan numerosos artistas): Emilio González Sainz (2020), Pilar Soberón (2019 eta 2017), Santos Iñurrieta (2017), Zuhar Iruretagoiena (2013), José Antonio Sistiaga (2011), Aitor Ortíz (2009) o José Ramón Amondarain (2001) son algunos de los artistas de una extensa lista de catálogos que cuentan con textos de su autoría.

Comisarió también numerosas exposiciones. A modo de ejemplo, mencionaremos la última de la que se encargó: *José Ramón Amondarain. Irudiak astintzea = Agitar las imágenes* (Kubo Kutxa Aretoa, 2021, retrospectiva). Junto con ésta, mencionaremos tres exposiciones especialmente interesantes para la historiografía del arte en el País Vasco: *Arte y artistas vascos en los años 60* (Koldo Mitxelena, 1995), *La década de los noventa en el Museo de Bellas Artes de Álava* (Museo de Bellas Artes de Álava, 2001) y *25 años en Rosa. Una exposición retrospectiva de Rosa Valverde, 1997-2002* (Koldo Mitxelena, 2002).

Como crítico de Arte, publicó artículos en varias revistas especializadas de Arte. Entre algunas otras, nos gustaría destacar: *Zehar* de Arteleku, *Arquitectura Viva*, *Lápiz: Revista internacional de arte*, *Arte y parte* o *Exit*.

Hemos tratado de subrayar que Javier San Martín fue un historiador polifacético, un profesor muy estimado por su alumnado y con una producción escrita de gran interés y abundancia. Ha sido una gran pérdida para el Departamento de Historia del Arte y Música de la UPV-EHU y para la Facultad de Bellas Artes, en particular. Para despedirle, su centro le dedicó un homenaje el 4 de febrero de 2022 en el que se recordó su trayectoria académica y su activismo-cultural en defensa del arte contemporáneo.



# NORMAS DE PUBLICACIÓN.



# NORMAS DE PUBLICACIÓN

## ARTÍCULOS

### Envío de artículos, proceso de selección y plazos de entrega

- Los autores que deseen enviar un artículo a la revista *Ars Bilduma* deberán mandar a [arsbilduma@ehu.eus](mailto:arsbilduma@ehu.eus) un correo electrónico con el título del artículo, el resumen, las palabras clave y, si es la primera vez que colabora con nosotros, un breve *curriculum* de su trayectoria investigadora (unas 10 líneas) o bien su enlace a ORCID.
- La revista se pondrá en contacto con el autor y le confirmará si el contenido del artículo se ajusta a los criterios de la revista.
- El autor enviará un único pdf anónimo que incluya título, resumen y palabras clave en un idioma, texto del artículo, fotos y pies de foto. Este documento se enviará a la revisión por pares doble ciego.
- Una vez que el artículo haya sido evaluado, se entregará al autor una ficha de revisión en donde se indicará si el artículo ha sido aceptado o no, así como las sugerencias y/o correcciones obligatorias que debe realizar el autor en el plazo máximo indicado.
- Los manuscritos podrán ser sometidos a procesos de valoración de plagio a través del sistema *Similarity Check*.
- Tras realizar las correcciones, el autor tendrá que subir a la web:
  - Un archivo en Word o cualquier otro procesador de textos con el texto definitivo y la bibliografía final, sin imágenes. En la primera página se indicará en tres idiomas (uno de ellos, inglés) el título, resumen y palabras clave, institución, dirección institucional, correo institucional y el número ORCID. Se seguirán las normas que se especifican en el apartado “Formato, estructura y extensión”.
  - Un segundo archivo Word o similar con las fotos y los pies de foto.
  - Fotos e ilustraciones de las que se tenga permiso de publicación, en formato jpg o bmp.
- El plazo de entrega de artículos finaliza cada 30 de junio. Para cada número se elegirán diez artículos que hayan superado la evaluación por pares. En caso de que haya más artículos se aplicará el criterio de la fecha de recepción de los artículos y la calidad de los mismos, quedando el resto pendiente de publicación en el número del año siguiente.
- Cualquier duda, contactar a través del email: [arsbilduma@ehu.eus](mailto:arsbilduma@ehu.eus)

### Formato, estructura y extensión

- Los artículos han de ser originales e inéditos, además de no estar pendientes de publicación.
- El consejo editorial no aceptará aquellos artículos que no cumplan los criterios de publicación aquí expresados.
- Los artículos podrán estar escritos en los idiomas cooficiales de la Comunidad Autónoma del País Vasco, tanto en euskara como en español, aunque se aceptarán artículos en otros idiomas.
- En la primera página del artículo definitivo aparecerá el título, resumen y palabras clave, autor, centro o institución, dirección postal del centro, email institucional e identificador ORCID. Estos datos serán publicados en la portada del artículo.
- El título, resumen y palabras clave tienen que presentarse en tres idiomas: lengua en la que esté escrito el artículo, inglés y una tercera a elección del autor.
- Por problemas de espacio en la maqueta, se recomienda que el título no exceda de 18 palabras, el resumen no más de 80 palabras y entre cuatro y ocho palabras clave.
- La extensión del artículo será de entre 8 a 20 páginas sin fotos, con un máximo de 50.000 caracteres sin espacios. Es una extensión orientativa. No obstante, si el autor ve necesario que se haga una excepción, puede justificar razonadamente el empleo de más caracteres.

- El tipo de letra (fuente) será Times New Roman, con los tamaños siguientes:
  - Cuerpo de texto: tamaño 12, interlineado sencillo.
  - Notas: tamaño 10, interlineado sencillo.
- Si fuera necesario utilizar epígrafes, se ordenarán con números arábigos, por ejemplo (1. Contexto histórico, 2. Contexto social). Si fueran necesarias más subdivisiones, se harán de la siguiente forma: (1. 1. Datos biográficos, 1. 2. Catálogo de obras). Los títulos y subtítulos no llevan punto.
- El uso de la negrita quedará reducido a los títulos y subtítulos.
- La cursiva se utilizará para títulos de obras literarias y artísticas y palabras en otros idiomas.
- Las citas breves irán entrecomilladas, integradas dentro del texto.
- Las notas irán a pie de página, con números arábigos.
- La bibliografía empleada en las notas se colocará también al final del texto del artículo, tras las conclusiones, en orden alfabético y separado cada libro por una línea en blanco.
- La bibliografía a citar en las notas a pie de página y bibliografía final seguirá los siguientes modelos:
  - Libro: APELLIDOS, N.: *Título*. Ciudad, Editorial, año.
  - Capítulo de libro: APELLIDOS, N.: “Título del capítulo”, en APELLIDOS, N.: *Título del libro*. Ciudad, Editorial, año, pp. 1-10.
  - Artículo de revista: APELLIDOS, N.: “Título del artículo”, *Título de la revista*, vol. X, n.º X, año, pp. 1-10.
  - Webs, libros o revistas en línea: APELLIDOS, N.: “Título del artículo”, *Título de la revista*, vol. X, n.º X, año, pp. 1-10. [http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars\\_bilduma](http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma) (Consultado el 28/12/2013).
- Abreviaturas:
  - Cuando se trate de una publicación ya mencionada en una nota anterior se repetirá el apellido del autor e inicial seguido de la abreviatura “*op. cit.*”, en minúscula y cursiva. Ejemplo: APELLIDOS, N.: *op. cit.*

- Si se citan varias obras de un mismo autor a partir de la segunda vez que se cita cada una de ellas se repetirán las primeras palabras del título seguidas de puntos suspensivos y en el caso de títulos entrecomillados se cerrarán comillas. Ejemplo: APELLIDOS, N.: “Título...”, *op. cit.*, p. X. Cuando una nota contenga datos iguales a los citados en la nota inmediatamente anterior se usará “*ibid.*” entrecomillado, en cursiva y minúscula, y el número de página o en mayúscula si inicia párrafo.
  - Las abreviaturas correctas según la última normativa de la RAE (2010) para director, directora, editor o coordinador son las siguientes: (Dir.), (Dir.<sup>a</sup>), (ed.), (coord.).

### Material gráfico

- Las ilustraciones deberán estar en formato JPG o BMP.
- Máximo 10 fotografías por artículo.
- La resolución de las imágenes será de al menos 300x300 ppp. con un tamaño de impresión real de 15 cm a lo alto o ancho. Las que no lleguen a la calidad suficiente serán eliminadas.
- Se rechazarán las fotocomposiciones hechas por los autores.
- El pie de foto seguirá este esquema: Fig. 1. Obra, lugar o museo. Autor, fecha (Autor de la fotografía).
- Si las fotografías no son propiedad del autor se debe indicar su procedencia en el pie de foto tal y como le indiquen en la institución correspondiente. Será el autor el encargado de obtener la autorización para su publicación. Si las fotografías son del autor, no se indicará nada en el pie de foto.
- Las fotos procedentes de alguna institución o publicación deberán contar por escrito con el permiso pertinente. Este se ha de mandar por correo en papel cuando el artículo sea aceptado para que el artículo pueda ser maquetado.
- Dentro del texto del artículo, en el lugar en el que se desea que aparezca la foto, se incluirán llamadas a las fotografías de la siguiente manera: (Fig. 1)

## RESEÑAS

Las reseñas se realizan por encargo, aunque es posible sugerir propuestas al equipo editorial. La extensión recomendable de la reseña será de 6.000 a 7.000 caracteres sin espacios. Al comienzo del texto figurarán los datos bibliográficos (autor, título, ciudad, editorial y año, de la forma indicada en el apartado de bibliografía e ISBN). Se firmará la reseña con el nombre y dos apellidos del autor (de la reseña) y la institución a la que pertenece. La reseña se enviará en cualquier procesador de textos (Word, OpenOffice, etc.). Por otra parte, se subirá una foto de la portada de libro en alta calidad, en formato JPG. Ambos documentos se colgarán en la web de la revista *Ars Bilduma*: [http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars\\_bilduma/login](http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma/login)

Para ello, el autor de la reseña procede a entrar con su usuario y contraseña y, una vez dentro, se adjunta todo el material eligiendo en el desplegable la opción “Reseñas”. Ante cualquier duda, contacte a través del email [arsbilduma@ehu.eus](mailto:arsbilduma@ehu.eus)

## TESIS

En este apartado figurarán las tesis leídas en el departamento en el año correspondiente. Deberán incluir los siguientes datos:

- Título de la tesis, autor, (institución, si procede), email institucional (o personal, si no se dispone de él), ORCID ID, fecha de lectura, link de la tesis en ADDI, nombre y dos apellidos del director de la tesis e institución.
- Resumen de la tesis (unas 500 palabras).

# PUBLICATION RULES

## ARTICLES

### Delivery of articles, selection process and delivery periods

- Authors wishing to submit an article to *Ars Bilduma* should send an email to [arsbilduma@ehu.eus](mailto:arsbilduma@ehu.eus) with the title of the article, the summary, the key words and, if it is the first time collaborating with us, a brief curriculum of their research career (about 10 lines) or a link to their ORCID.
- The journal will contact the author and confirm if the content of the article meets the criteria of the journal.
- The next step is that the author must create a single anonymous pdf that includes: title, summary and keywords in one language, text of the article, photos and captions. This document will be sent to the double-blind peer review.
- Once the article has been evaluated, a review form will be sent to the author, indicating whether or not the article has been accepted, and will include the suggestions and / or mandatory corrections that the author must make within one month maximum.
- The manuscripts may be submitted to plagiarism assessment processes through the *Similarity Check* system.
- After making the corrections, the author will have to upload to the web:
  - A file in Word or any other word processor with the final text and the final bibliography, without images. On the first page, the title, summary and keywords, institution, institutional address, institutional mail and the ORCID number will be indicated in three languages (one of them as English). The rules that are specified in the "Format, structure and extension" section will be followed.
  - A second Word file or similar with the photos and captions.
  - Photos and illustrations with permission to publish, in jpg or bmp format.
- The deadline for the delivery of articles ends every 30th of June. For each issue, ten articles that have passed the peer evaluation will be chosen. In the case that there are more articles, the criteria for the date of receipt and quality of articles thereof will be applied, with the rest pending publication in the following year's issue.
- For any questions, contact via email: [arsbilduma@ehu.eus](mailto:arsbilduma@ehu.eus)

### Format, structure and extension

- The articles must be original and unpublished, as well as not pending publication.
- The editorial board will not accept those articles that do not meet the publication criteria expressed herein.
- Articles may be written in the co-official languages of the Autonomous Community of the Basque Country, both in Basque and Spanish, although articles in other languages will be accepted.
- The first page of the final article will include the title, summary and keywords, author, centre or institution, the centre's postal address, institutional email and ORCID identifier. This data will be published on the cover of the article.
- The title, summary and keywords must be submitted in three languages: the language in which the article is written, English and a third of the author's choice.
- Due to problems of space in the model, it is recommended that the title does not exceed 18 words, the summary should not exceed 80 words and between four and eight keywords.
- The extension of the article will be between 8 to 20 pages without photos, with a maximum of 50,000 characters without spaces. It is an indicative extension. However, if the author considers it necessary to make an exception, the use of more characters can be reasonably justified.

- The font will be Times New Roman, in the following sizes:
  - Text body: size 12, single line spacing.
  - Notes: size 10, single line spacing.
- If it is necessary to use headings, they will be arranged with Arabic numerals, for example (1. Historical context, 2. Social context). If more subheadings are necessary, they will be done in the following way: (1. 1. Biographical data, 1. 2. Catalogue of works). Headings and subheadings do not have a full stop.
- The use of bold will be limited to titles and subtitles.
- Italics will be used for titles of literary and artistic works and words in other languages.
- Short quotations will be enclosed in quotation marks, integrated into the text.
- Notes will go at the bottom of the page, with Arabic numerals.
- The bibliography used in the notes will also be placed at the end of the text of the article, after the conclusions, ordered alphabetically and separated by a blank line.
- The bibliography to be cited in the footnotes and final bibliography will follow the following models:
  - Book: SURNAME, A.: *Title*. City, Publisher, Year.
  - Book chapter: SURNAME, A.: "Title of the chapter", in SURNAME, A.: *Title of the book*. City, Publisher, Year, pp. 1-10.
  - Journal article: SURNAME, A.: "Title of the article", *Title of the journal*, vol. X, No. X, Year, pp. 1-10.
  - Websites, books or online journals: SURNAME, A.: "Title of the article", *Title of the journal*, vol. X, No. X, year, pp. 1-10. [http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars\\_bilduma](http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma) (Accessed on dd/mm/yyyy).
- Abbreviations:
  - For publications already mentioned in a previous note, the surname of the author and initial followed by the abbreviation "*op. cit.*", in lowercase and italics. Example: LAST NAME, N.: *op. cit.*

- If several works by the same author are cited, from the second time each is cited, the first words of the title will be repeated followed by ellipses and in the case of titles in quotation marks, quotation marks will be closed. Example: LAST NAME, N: "Title...", *op. cit.*, p. X. When a note contains the same information as that quoted in the immediately preceding note, "*ibid.*" will be used in quotation marks, in italics and lowercase, with the page number or capitalised if it starts a paragraph.
  - The correct abbreviations according to the latest regulations of the RAE (2010) for director, editor and coordinator are the following: (Dir.), (ed.), (coord.).

## Graphics

- Images must be in JPG or BMP format.
- Maximum 10 photographs per article.
- The resolution of the images will be at least 300x300 dpi. with an actual print size of 15 cm height or width. Those that do not attain the necessary quality will be deleted.
- Photocompositions made by the authors will be rejected.
- The caption will follow this format: Fig. 1. Work, place or museum. Author, date (Author of the photograph)
- If the photographs are not the property of the author, they must indicate their origin in the caption as indicated from the corresponding institution. The author will be responsible for obtaining the authorisation for its publication. If photographs are taken by the author, nothing will be indicated in the caption.
- Photos from an institution or publication must have a written permission. This must be sent by paper when the article is accepted so that the article can be drafted.
- Within the text of the article, where you want the photo to appear, reference marks to the photographs will be included as follows: (Fig. 1)

## REVIEWS

Reviews are carried out on request, although it is possible to suggest proposals to the editorial team. The recommended extension of the review will be 6.000 to 7.000 characters without spaces. At the beginning of the text, the bibliographic data (author, title, city, publisher and year, in the manner indicated in the bibliography and ISBN section) will appear. The review will be signed with the name and two surnames of the author (of the review) and the institution to which it belongs. The review will be sent in any word processor (Word, OpenOffice, etc). Additionally, a photo of the book cover will be uploaded in high quality, in JPG format. Both documents will be posted on the website of the *Ars Bilduma* magazine: [http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars\\_bilduma/login](http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma/login)

For this the author of the review proceeds to sign in with their username and password and, once inside, all material is attached by choosing the "Reviews" option from the drop-down menu. If you have any doubt, please contact us via email [arsbilduma@ehu.eus](mailto:arsbilduma@ehu.eus)

## THESIS

In this section you will find the theses read in the department in the corresponding year. They must include the following data:

- Title of the thesis, author, (institution, if applicable), institutional email (or personal, if not available), ORCID ID, date read, link to the thesis in ADDI, name and two surnames of the director of the thesis and institution.
- Summary of the thesis (about 500 words).

OBJETIVOS.



# OBJETIVOS

## DESCRIPTORES DE LA REVISTA

La revista *Ars Bilduma* nace en el seno del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco con el objetivo de difundir artículos de investigación en el ámbito de la Historia del Arte y sus especialidades, tanto en su vertiente teórica como práctica, comprendiendo como líneas preferentes: historia del arte antiguo y medieval, moderno y contemporáneo, historia del arte en el País Vasco, conservación y restauración del patrimonio artístico, teoría del arte, museología, cine, música y danza.

*Ars Bilduma*, perteneciente a UPV/EHU Press, pretende ser una publicación científica de ámbito internacional cuyo objetivo fundamental es contribuir al avance y desarrollo del conocimiento de la Historia del Arte. Nuestro propósito es alcanzar un alto nivel de calidad científica para potenciar la comunicación entre las diferentes líneas de investigación de la Historia del Arte. Para ello contamos con un comité de redacción compuesto por investigadores de prestigio a nivel nacional e internacional. Además, la revista cuenta con un comité evaluador externo que garantizará la calidad en la selección de los artículos, velando por el seguimiento correcto de los criterios de publicación.

## OBJETIVOS

- Publicar estudios inéditos relacionados con las líneas de investigación preferentes de esta revista.
- Servir de marco de divulgación de las investigaciones generadas en el marco de proyectos de investigación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco y de otros centros investigadores estatales e internacionales de reconocido prestigio.
- Servir de punto de encuentro para los estudiosos de la Historia del Arte, permitiendo comparar los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por los profesionales del área de las Humanidades.
- Potenciar la investigación y el estudio del patrimonio artístico del País Vasco.

## IDIOMAS DE PUBLICACIÓN

Los artículos contenidos en la revista podrán aparecer en los idiomas cooficiales de la Comunidad Autónoma del País Vasco, tanto en euskera como en español, aunque se aceptarán artículos en otros idiomas de interés científico. Sin embargo, atendiendo a la normativa vigente, cada artículo deberá contar con una traducción del título, un breve resumen y las palabras clave en tres idiomas, uno de ellos inglés.

## OTROS DATOS DE INTERÉS

*Ars Bilduma* hará su aparición de forma anual en formato digital, para que su impacto y difusión sea mayor, y será visible a través de la web de la UPV/EHU, en el apartado destinado a las revistas con el que cuenta el Servicio de Publicaciones de esta institución.

# OBJECTIVES

## JOURNAL DESCRIPTORS

The *Ars Bilduma* journal originated at the heart of the Humanities Faculty's History of Art and Music Department at the University of the Basque Country with the aim of disseminating research articles in the field of History of Art and its specialties, both in its theoretical and practical aspects, understanding historical artistic heritage, conservation and restoration, ancient and medieval art, modern art, contemporary art, museology, musicology, performing arts, film and audio-visual arts, theoretical and systematic knowledge of art, documentary sources and artistic techniques as priorities.

*Ars Bilduma*, belonging to UPV/EHU Press, aims to be an international scientific publication whose main objective is to contribute to the advancement and development of knowledge of History of Art. Our purpose is to achieve a high level of scientific quality to enhance communication between the different lines of research in History of Art. For this we have a drafting committee composed of prestigious researchers at national and international level. In addition, the journal has an external evaluation committee that will guarantee quality in the selection of the articles, ensuring correct follow-up of the publication criteria.

## OBJECTIVES

- Publish unpublished studies related to the preferred research lines of this journal.
- Serve as a framework for disseminating research generated within the framework of research projects of the Art History Department at the University of the Basque Country and other state and international research centres of recognised prestige.
- Serve as a meeting point for students of History of Art, allowing them to compare the results of research carried out by professionals in the Humanities field.
- Promote research and study of the artistic heritage of the Basque Country.

## PUBLICATION LANGUAGES

The articles contained in the journal may appear in the co-official languages of the Autonomous Community of the Basque Country, both in Basque and Spanish, although articles in other languages of scientific interest will be accepted. However, according to current regulations, each article must have a translation of the title, a brief summary and the keywords in three languages, one of them English.

## OTHER INFORMATION OF INTEREST

*Ars Bilduma* will appear annually in digital format, so that its impact and dissemination is greater, and will be visible through the UPV/EHU website, in the section dedicated to the journals of this institutions Publishing Service.



# 2022



emana zabal zazu  
Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea



## ARSBILDUMA

ARS BILDUMA

ISSN 1989-9262

UPV/EHU Press

<https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.23701>