

MEMORIAS DE LICENCIATURA

SAMUEL GARCÍA LASHERAS

APORTACIÓN AL ESTUDIO DE LA IMAGINERÍA MEDIEVAL EN EL ALTO ARAGÓN: IMÁGENES DE LA VIRGEN CON EL NIÑO

Diciembre de 2000 (Directora: Dra. María Carmen Lacarra Ducay)

Esta Memoria de Licenciatura forma la parte inicial de un proyecto más amplio que constituye mi Tesis Doctoral, cuyo objeto de estudio es la imaginería medieval en Aragón, en el que se incluyen tanto las imágenes de Cristo crucificado como de la Virgen con el Niño, así como de diferentes santos, y cuyos límites cronológicos se extienden desde mediados del siglo XII hasta finales del XV. Para llevar a cabo dicho proyecto era necesario ensayar previamente un método adecuado que nos permitiera realizar una primera aproximación a la imaginería medieval aragonesa. Se debían de restringir los límites espaciales y temporales del proyecto inicial, dentro de los cuales pudiéramos encontrar un conjunto de obras lo suficientemente nutrido y con la calidad necesaria para que fueran representativas de esta actividad artística. La elección de la provincia de Huesca como marco geográfico estuvo motivada por la obtención de una «Ayuda para Proyectos de Investigación» del Instituto de Estudios Altoaragoneses, de la Diputación de Huesca. Los límites cronológicos, que abarcan desde mediados del siglo XII hasta las primeras décadas del siglo XIV, vendrían fijados por la selección de un tema concreto de la imaginería: la imagen de la Virgen María sedente con el Niño en su regazo, que conoció un gran desarrollo a lo largo de más de doscientos años, pudiendo estudiar su evolución a partir de los ejemplares conservados, que forman uno de los conjuntos más destacados de esta producción en tierras oscenses, y que nos permite alcanzar esa primera visión de la imaginería medieval aragonesa.

El estudio de la imaginería medieval mariana en el Alto Aragón ofrece serias dificultades, pues no sólo nos encontramos ante obras anónimas sino que además es imposible precisar con exactitud su cronología, ya que a la falta de noticias documentales referentes al momento de su ejecución, se une el arraigo de la tradición que concede en ocasiones una cronología excesivamente retrasada. El método comparativo se presenta como el más adecuado para emprender su estudio, sin perder de vista los problemas añadidos que pueden derivarse de la excesiva confianza en él, y que nos conducirían a conclusiones erróneas. Por un lado, la pervivencia de rasgos propios del románico hasta fechas avanzadas proporciona a algunas obras un aspecto arcaico, a pesar de adentrarse ya en el estilo gótico. Por otro lado, muchas de ellas han sufrido transformaciones, repintes, mutilaciones, para convertirlas en imágenes de vestir, implantándoles postizos, e incluso restauraciones abusivas, que, a pesar de la buena intención, han desvirtuado su aspecto original. La misma cautela hay que tener a la hora de estudiar

algunas de ellas a partir de fotografías «en blanco y negro» cuando se trata de obras desaparecidas.

El método que se propone no se basa únicamente en cotejar las obras oscenses entre sí, sino que además se trata de confrontarlas con otras de estilo similar procedentes de regiones vecinas. De esta manera es posible comprobar si son ejemplares aislados, interesantes por representar casos singulares, y detectar la existencia de diferentes tipologías, indagando su origen y difusión. También nos permite determinar su pertenencia a una misma escuela o taller y establecer si son obras de carácter local o si están relacionadas con corrientes artísticas foráneas, ya si son obras importadas, ya si son creaciones de artistas o artesanos extranjeros que trabajaron temporalmente en Huesca introduciendo las novedades estilísticas del exterior.

En este trabajo se estudian obras tanto conservadas como desaparecidas, ya que al incluir éstas últimas no sólo obtenemos una visión más amplia del tema sino que además rescatamos del olvido una parte de nuestro patrimonio que por una u otra razón se perdió irreparablemente. En total se han seleccionado sesenta imágenes sedentes de la Virgen con el Niño, de las que sólo veinticinco se conservan en sus localidades de origen, quince se exhiben en museos, tanto de dentro como de fuera de la provincia, y veinte son obras desaparecidas. De cada una de ellas se ha realizado una descripción detallada en la que se incluyen varios aspectos: materiales empleados, medidas, disposición de las figuras, indumentaria, estado de conservación, transformaciones sufridas a lo largo del tiempo, restauraciones, y otros. Se completa con un apéndice fotográfico que ilustra nuestra exposición. En la introducción del trabajo se ofrece un estado de la cuestión sobre la imaginería medieval oscense y cada capítulo va acompañado de unas notas finales en las que se ofrece información bibliográfica actualizada.

Para realizar la clasificación de las imágenes oscenses se ha tenido en cuenta la división en dos grandes conjuntos coincidiendo con los dos estilos del arte de la Baja Edad Media, románico y gótico. Pero además en ambos conjuntos se ha llevado a cabo una subdivisión a partir de diferentes criterios. Las imágenes románicas se han agrupado de acuerdo con la existencia de dos escuelas, una en la Ribagorza, desarrollada en torno a la exsede episcopal de Roda de Isábena, muy relacionada con la imaginería catalana, y otra en las comarcas occidentales de la provincia, coincidiendo con los límites de las actuales diócesis de Huesca y de Jaca. En ellas se analizan las diferentes tipologías que encontramos, así como la posible presencia de talleres. Si bien podemos observar el desarrollo de estas tipologías en el románico a través de los ejemplares conservados, es tarea difícil determinar si hubo alguna talla que sirviera de modelo para el resto, y en ese caso, cuál de ellas fue.

Sin embargo, en el gótico ya es posible señalar dos obras cuyo estilo ejerció cierta influencia en la imaginería oscense, pudiendo hablarse de la aparición de tipologías que alcanzarían una importante divulgación. Se trata de la efigies titulares de los santuarios de Nuestra Señora de Salas y de Santa María de Cillas. La

importancia de estos templos durante los siglos XIII y XIV y su situación geográfica en el centro del área donde se desarrollaron aquellos tipos, nos permite abalar la tesis de que efectivamente las vírgenes de Salas y de Cillas sirvieron de modelo. Por otra parte, a través de ellas se introdujeron en la provincia novedades estilísticas exteriores. De esta manera los capítulos dedicados al gótico se han organizado de acuerdo con las diferentes corrientes artísticas que penetraron en Huesca durante aquellos siglos. La Virgen de Salas abrió el camino a una escuela de origen mediterráneo cuyo estilo, aunque dentro del gótico, mantiene ciertas pervivencias del románico a lo largo del siglo XIII, mientras que con la Virgen de Cillas aparece en Huesca un estilo francogótico, que predominó durante el siglo XIV. También dedicamos un capítulo a la influencia navarra en la imaginería oscense a través de la presencia de ejemplares pertenecientes al tipo vasco-navarro-riojano. La influencia exterior se hará más patente con la introducción de la iconografía de la Virgen erguida con el Niño, desde mediados del siglo XIV, no sólo a través de modelos procedentes de l'Ille de France, sino también desde tierras francoborgoñas, e incluso del norte de Europa.

A lo largo de los capítulos de este trabajo se ha prestado una especial atención al proceso de humanización que se produce en el grupo de la Virgen con el Niño. Las primitivas imágenes románicas, caracterizadas por la falta de expresividad y el carácter solemne y hierático, tratan de representar ideas abstractas referentes a dogmas de fe en los cuales la participación de la Virgen es esencial. Así, María, que es el ser humano por medio del cual fue posible que se produjera la Encarnación del Señor, se representa como un «Trono de la Sabiduría» —Sedes Sapientiae—, es decir como un trono en el cual se asienta Jesús. Ambas figuras se conciben aisladas, sin establecerse contacto alguno entre ellas, la Virgen extendiendo los brazos hacia delante sin tocar al Niño, como si fueran los brazos del hipotético trono que simboliza, con sus manos en actitud de ofrecer a su Hijo. Pero ya en algunas imágenes románicas pronto se establece un contacto físico entre ellos. En un primer momento el imaginero se servirá de gestos convencionales con los cuales María establece un primer contacto, acercando su mano izquierda al cuerpo de Jesús. Con ello se trata de representar la protección de la Virgen, no sólo hacia su Hijo, sino hacia toda la Cristiandad, en relación con el ambiente espiritual que se vive en Europa, principalmente en los siglos XII y XIII, y que favorece el avance del culto mariano. Poco a poco estos ademanes se hacen más naturales, apareciendo una sonrisa en los rostros de las efigies, pero será con la búsqueda de un estilo más naturalista en el gótico cuando se muestren escenas de verdadera relación materno-filial. Este proceso se completará con las imágenes de la Virgen erguida con el Niño en sus brazos, en las que se multiplicarán los gestos de las figuras, a las que se dota de mayor dinamismo. El capítulo final, dedicado brevemente a las imágenes de la Virgen erguida con el Niño sirve de conexión con futuras investigaciones, ya que su estudio desborda los límites de esta primera aproximación.

En la parte final de nuestro trabajo llegamos a una serie de conclusiones

que servirán para ampliar el conocimiento de una de las manifestaciones artísticas más interesantes de la Baja Edad Media en el Alto Aragón, que venía reclamando la atención por parte de la Historia del Arte.

JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ

**DON HERNANDO DE ARAGÓN Y LOS ARZOBISPOS
ZARAGOZANOS DE LA CASA REAL.
POLÍTICA ARTÍSTICA, 1458-1575**

Septiembre de 2000 (Directora: Dra. María Isabel Álvaro Zamora)

La memoria de licenciatura titulada *Don Hernando de Aragón y los arzobispos zaragozanos de la Casa Real. Política artística 1458-1575*, intenta abordar la naturaleza del encargo artístico en la diócesis de Zaragoza bajo los mandatos eclesiásticos de los arzobispos de la Casa Real de Aragón. Estos prelados se suceden en el gobierno de la sede desde que en 1458 la reservara para su hijo homónimo el monarca aragonés Juan II, y hasta 1575, fecha en que fallece don Hernando de Aragón, el último prelado de la Casa Real que ostentará la mitra zaragozana. La práctica institucionalizada por Juan II de Aragón, por la que se sucederán al frente de la diócesis diferentes miembros de la familia real nacidos fuera de la legitimidad dinástica, sólo se ve interrumpida en este largo periodo de tiempo por dos episodios de distinto signo; la compleja designación desde Roma de don Ausias Despuig como arzobispo de Zaragoza y la enérgica oposición del monarca aragonés Juan II, quien ya había previsto que su nieto don Alonso ocupara la sede arzobispal (1475-1478); y la concesión de la mitra a don Fadrique de Portugal, miembro de la Casa Real portuguesa que no se hizo presente en la diócesis de Zaragoza pese a gobernarla nominalmente desde 1530 y hasta su fallecimiento, acaecido en Barcelona en 1539. Tras don Juan I (1458-1475), hijo de Juan II de Aragón, ocuparán la sede don Alonso de Aragón (1478-1520), hijo de Fernando el Católico y los dos hijos de este último prelado, don Juan II (1520-1530) y don Hernando de Aragón (1539-1575). En don Hernando de Aragón se centra el grueso del estudio, dadas las particularidades que presenta su figura y la intensa labor de promoción artística que desarrolla no sólo como arzobispo de Zaragoza, sino como comendador militar, monje profeso cisterciense en el monasterio de Santa María de Piedra y abad del de Veruela. El trabajo de investigación se ha extendido más allá de sus precedentes inmediatos para comprender en su entera dimensión su perfil como promotor artístico y director de los planes de adecuación material de la diócesis

En efecto, el estudio parte del análisis de las primeras empresas artísticas de envergadura impulsadas por los prelados zaragozanos desde la reconquista de la ciudad del Ebro en 1118, pero sobre todo desde que la sede fuera erigida en metropolitana en 1318. Desde entonces van configurándose paulatinamente los

cauces organizativos que regulan el encargo artístico y la materialización de los distintos proyectos que se proponen, diferenciándose desde estas fechas tan tempranas el encargo personal o directo del arzobispo —centrado fundamentalmente en el marco de la catedral del Salvador o La Seo y en las posesiones del prelado como señor temporal—, de la labor de promoción diocesana, mucho más amplia y escasamente analizada hasta el momento pese a contar con una apoyatura documental bastante considerable.

Además de los impulsos lógicos que hubieran podido inspirar los encargos artísticos de los diferentes prelados zaragozanos hasta 1458, bajo los arzobispos de la Casa Real se percibe con nitidez la presencia de una nueva variable con un peso específico en el desarrollo de las artes en la diócesis: su convencida y militante pertenencia a la Casa Real de Aragón. Las nuevas empresas concebidas y llevadas a cabo desde la Sede adquieren un nuevo valor como orgullosas muestras de ostentación del linaje regio de los prelados, que participan activamente en el gobierno político del Reino como representantes de los monarcas en su solar patrimonial. Los lazos familiares que unen inextricablemente a los arzobispos de Zaragoza con los monarcas aragoneses, intensificados por el empleo de los prelados como agentes políticos de la monarquía, permiten explicar el alto grado de implicación de la Corona en las empresas de la sede y alguna de las relaciones artísticas que se establecen entre la corte aragonesa y la curia arzobispal zaragozana.

Un ejemplo particularmente gráfico de lo que se viene exponiendo es el caso protagonizado por Gil Morlanes *el Viejo*. Nombrado primer maestro de la Sede por don Alonso de Aragón en 1484, pasará a ejercer diferentes trabajos para su padre, Fernando el Católico, quien lo nombrará escultor a su servicio el 23 de diciembre de 1493 siguiendo, qué duda cabe, el criterio artístico de su hijo.

Además del nombramiento de Gil Morlanes, don Alonso de Aragón, impulsor de la transformación arquitectónica de La Seo, instituye una nueva oficina en la catedral zaragozana, la fabriquería. Mientras que la primera de las actuaciones parece obedecer a su deseo de intervención estilística sobre las obras que patrocina, con la institución de la fabriquería pretende clarificar, agilizar y simplificar el funcionamiento administrativo de las obras de la Seo y poner fin a los problemas suscitados entre el arzobispo y el Cabildo por siglos de políticas artísticas poco coordinadas en ámbito catedralicio.

Asimismo, bajo don Alonso adquieren un alto grado de efectividad las oficinas encargadas de encauzar la intensa labor de promoción diocesana desarrollada en la extensa demarcación eclesiástica de Zaragoza, que incluía, entre otras zonas, el territorio que configura en la actualidad la diócesis de Teruel.

Las bases de la política artística diocesana se encuentran perfectamente definidas cuando a don Hernando se le distingue con la mitra de Zaragoza tras una largo *cursus honorum* iniciado en Alcañiz, continuado en Piedra y culminado al frente del monasterio cisterciense de Santa María de Veruela. El momento histórico que le tocó vivir y la importante personalidad del que fuera el último pre-

lado de la Casa de Aragón, convierten su perfil y su actuación en todos y cada uno de los campos en los que desplegó su diligente actividad vital en un hito referencial difícilmente alcanzable. Sin embargo, y pese a que don Hernando consigue imprimir a la política artística que desarrolla un marcado sello personal, muchas de sus actuaciones no podrían comprenderse de no haber atendido a los precedentes que consiguen condicionarlas. Un estudio aislado de su figura hubiera dejado muchos interrogantes abiertos, hubieran quedado sin justificar demasiadas actitudes y gestos que no pueden explicarse únicamente desde la modernidad inequívoca del personaje. Don Hernando no sólo se verá impelido a ejercer el mecenazgo artístico como miembro de la Casa de Aragón, o a continuar y superar de alguna manera los balances de los pontificados de sus predecesores en la Mitra, sino que se verá constreñido de una manera u otra por el complejo sistema organizativo al que se llega en la diócesis tras muchos siglos de empresas artísticas y constructivas.

Don Hernando demuestra ya como comendador militar, pero sobre todo desde su entrada en el monasterio cisterciense de Piedra, un espíritu reformista que bebe directamente del mismo deseo de *aggiornamento* que impregna los intentos puestos en marcha por los Reyes Católicos en sus reinos patrimoniales con el fin de adecuar la Iglesia hispana y las órdenes religiosas asentadas en sus territorios, a la realidad de los nuevos tiempos que inauguran. Este talante reformador, singularmente pragmático, tras el que también puede descubrirse el carisma cisterciense por el que opta al entrar en religión, le acompañará hasta el último de sus días, y deberá conjugarlo con el espíritu conceptualmente más elevado emanado desde Trento, una vez que se haga extensivo al orbe católico el cumplimiento de las decisiones que se alcanzan tras años de acaloradas deliberaciones.

Como comitente directo, don Hernando sufraga o colabora en la financiación de un gran número de empresas, desde sus primeros años como comendador militar en Alcañiz y Caracuel, durante su estancia en Piedra, o al frente del monasterio de Santa María de Veruela, en donde entrará en contacto con fray Lope Marco y Jerónimo Vallejo Cósida, dos personalidades sin las que no puede entenderse la labor de promoción artística que desarrollará más tarde en la diócesis de Zaragoza. Tras este continuado esfuerzo por la recuperación material de los cenobios de Piedra y Veruela primero, y de la Sede metropolitana después, se encuentra, además de ese espíritu pragmático y reformista al que ya se ha aludido, la misma conciencia de pertenencia a la Casa Real aragonesa que compartieran todos sus predecesores Aragón. Los siglos de mecenazgo artístico de los miembros de la Casa a la que pertenece y el deseo de ostentación de su linaje pueden descubrirse detrás de muchas de las empresas que acomete antes incluso de que alcance la mitra zaragozana. Una vez al frente del gobierno de la Sede, verá cómo el peso de su Casa y el de los miembros de su familia que le precedieron a la cabeza de la diócesis, ejercen una influencia imposible de soslayar, pero que habrá de conjugar con sus obligaciones como pastor de la diócesis, con su espíritu reformista, y con la propia Reforma católica puesta en marcha en Trento.

Para las empresas de promoción directa contará con el apoyo y el asesoramiento de un grupo de maestros perfectamente identificado, de entre los que cabe destacar la figura de Jerónimo Vallejo Cósida, a quien ya conoce siendo abad de Veruela, el bordador Agustín Álvarez o la de los maestros constructores Charles de Mendibe, Martín de Miteza y Quinto Pierres Vedel. Pese a que no se ha podido localizar ningún nombramiento como el de Morlanes, no cabe duda de que Cósida viene a desempeñar labores muy similares a las que don Alonso asignara al mayor de los Morlanes en el documento expedido en Zaragoza el 28 de mayo de 1484. Cósida no sólo lleva a efecto un gran número de encargos de manera directa, sino que es capaz de proyectar, planificar y seguir el desarrollo de otros muchos cuya realización queda en manos de otros artistas.

Además de estas intervenciones directas para las que cuenta con un grupo de eficaces maestros, don Hernando dirige y encauza a través de los miembros que conforman la oficina diocesana perfeccionada bajo su padre don Alonso, el grueso de las empresas nacidas del impulso particular de muchas villas, concejos, parroquias o personalidades civiles y eclesiásticas que desean llevar a efecto un gran número de proyectos de la más variada índole a lo largo de la geografía eclesiástica diocesana. Don Hernando será quien firme, o al menos se hará en su nombre, los permisos necesarios para poder llevar a cabo cualquier empresa en la diócesis una vez que se haga cargo de la misma. Al frente de la oficina diocesana articulada en torno a la figura de don Hernando se suceden las figuras de los vicarios generales don Juan Martínez, prior de Santa María del Pilar, fray Lope Marco, abad de Veruela y fray Antonio García, obispo de Útica. La abultada documentación inédita recogida en el Registro de Actos Comunes del Archivo Diocesano de Zaragoza, sistematizada, organizada y presentada en su conjunto en nuestra memoria de licenciatura (más de 500 documentos) permite descubrir el procedimiento seguido desde las fases proyectivas del hecho artístico hasta su materialización definitiva, así como confirmar la modernidad y operatividad organizativa seguida por don Hernando en su labor de promoción diocesana.

También pueden descubrirse rasgos de modernidad inequívoca al analizar el tipo de proyectos en los que se involucra y al descubrir la rapidez con que asume las directrices trentinas en las empresas que acomete o cuya ejecución dirige y supervisa.

Efectivamente, don Hernando no se limita a impulsar proyectos de naturaleza meramente religiosa, sino que participa activamente en alguna de las empresas más novedosas de su tiempo. Se ha podido constatar documentalmente su relación con proyectos tan avanzados como la mina de Daroca y la traída de aguas a Teruel, dos *obras públicas* dirigidas por el maestro ingeniero de origen francés Quinto Pierres Vedel, y con otras empresas no menos interesantes como la traída de aguas a la villa de Albalate, y los intentos de explotación minera en lugares como Linares y Castevispal.

Si bien en las artes plásticas su reiterada y continuada confianza en Jerónimo Vallejo parece validar las tesis de quienes defienden el conservadurismo estético de don Hernando, en arquitectura, tales argumentos no resultan válidos. Tal

y como se ha expuesto en la memoria de licenciatura, los modelos y las tipologías arquitectónicas empleadas en la mayor parte de sus encargos y en la práctica totalidad de las empresas que autoriza, se conciben en el momento en que se ejecutan con diferentes criterios a los que en la actualidad se utilizan en su comentario. El modelo de templo de una sola nave, con o sin capillas entre los contrafuertes y cubierto con bóvedas de crucería estrellada, el más empleado bajo el pontificado de don Hernando, adquiere a la luz de las investigaciones llevadas a cabo, una nueva dimensión. Pese a la importancia de sus precedentes, el modelo tipológico se reviste en este momento de un halo de modernidad gracias al avance de las técnicas constructivas y a la inclusión de elementos de raíz clásica en los interiores, pero sobre todo porque se convierte en el vehículo con el que los maestros consiguen plasmar su particular concepción del espacio clásico. Por otra parte, don Hernando comprueba con satisfacción tras la clausura del Concilio de Trento en 1563, que el modelo que ha venido aplicándose en la diócesis de Zaragoza se ajusta perfectamente al propugnado por los teólogos allí reunidos. El espíritu reformista, sencillo y eminentemente pragmático de don Hernando se adelanta en muchos casos a las imposiciones de Trento, que tanta influencia habrían de ejercer sobre el desarrollo de las diferentes manifestaciones artísticas en todo el orbe católico una vez que se publicaran sus cánones y decretos y se convirtieran en artículos de obligado cumplimiento.

Su figura se convierte en un claro exponente del patrocinio eclesiástico hispano del Quinientos, unido todavía por potentes lazos a las prácticas medievales, pero imbuído del nuevo espíritu de reforma impulsado en un primer momento por las instituciones peninsulares y después por la Iglesia Universal reunida en concilio en la ciudad norteitaliana de Trento. La intensa labor desarrollada al frente de los diferentes destinos eclesiásticos que ocupara, le convierten en una de las personalidades clave para comprender el desarrollo de las artes en Aragón durante el siglo XVI. El estudio de su actividad como promotor artístico constituye un primer paso para posteriores trabajos sobre las artes en Aragón en el Quinientos.

JOSÉ MARÍA ESPARZA URROZ

**APORTACIÓN DOCUMENTAL SOBRE LOS PROYECTOS
DE ARQUITECTURA DE LOS «YARZA» EN ZARAGOZA
DURANTE EL SIGLO XIX**

Junio de 2000 (Directora: Dra. Carmen Morte García)

El objeto de estudio de este trabajo es documentar la obra realizada en la ciudad de Zaragoza por tres arquitectos: José de Yarza Lafuente (1759-1833), José de Yarza Miñana (1801-1868) y Fernando de Yarza Fernández-Treviño (1841-1908).

El grueso de noticias aportadas para este trabajo de investigación las encon-

tré exhumando la documentación en diferentes archivos religiosos zaragozanos, tanto en el Diocesano de Zaragoza (Sección «Reparación de Templos»), como en los Parroquiales (el de la iglesia de San Nicolás de Bari y el de la iglesia de San Felipe y Santiago el Menor), lo mismo que en los archivos civiles, como el Municipal de Zaragoza o en el archivo de la Empresa «Averly» de Zaragoza, y finalmente, también en el archivo Histórico Nacional de Madrid (Sección Clero). Estos documentos sobre los «Yarza» se refieren a contratos de obras, recibos, materiales empleados, pagos, todo tipo de reformas, proyectos urbanísticos, etc.

A continuación, comencé la búsqueda bibliográfica. La primera base importante de datos sobre dos arquitectos que trato, concretamente, José de Yarza Miñana y Fernando Yarza Fernández-Treviño, me la proporcionó Rafael Chiribay Calvo, quien hace una escueta referencia a bastantes obras que realizaron estos arquitectos para la diócesis de Zaragoza. Por otra parte, encontré diferentes estudios sobre los miembros de esta familia de artífices, que se refieren, principalmente, a arquitectos anteriores y posteriores a los tratados en nuestro trabajo, como es el caso de Arturo Ansón Navarro, que centra sus investigaciones en las obras que realizaron los «Yarza» durante el siglo XVIII y María Pilar Poblador Muga, que analiza, principalmente, la obra y estilo artístico del arquitecto José de Yarza Echenique. Otros autores, como José de Yarza García y Carmen Rábanos Faci realizan una síntesis biográfica en sus escritos, para ver la evolución artística de esta familia, abarcando el periodo cronológico de finales del siglo XVI hasta el XX. Finalmente, existen estudios particulares o referencias sobre algunas obras de estos arquitectos en obras de carácter general.

Después de acumular toda la información sacada de estas «fuentes», junto al correspondiente análisis realizado del contexto artístico, social, político y religioso de la Zaragoza del XIX, pude llegar a ver y comprender la aportación artística de estos arquitectos a la Zaragoza de su época, su repercusión en el marco artístico español y enlazar la obra de sus antepasados con la de sus futuros descendientes que siguieron con esta profesión.

Antes de centrarme en cada uno de ellos, quisiera mencionar un «capítulo» que desarrollo en mi trabajo. Me refiero a las distintas funciones del arquitecto que presta su servicio en las Instituciones Públicas, ya que dos de estos arquitectos, ocuparon el cargo de *arquitecto municipal* (José de Yarza Lafuente en 1813 y José de Yarza Miñana en 1850) y el otro, el de *arquitecto diocesano* (Fernando de Yarza Fernández-Treviño en el último tercio del siglo XIX). Ninguno de ellos fue *arquitecto provincial*. Cada uno tendrá sus correspondientes obligaciones en cada cargo institucional, sus salarios, normas, etc, creando estos arquitectos el «germen» de unas funciones bien definidas que durarán hasta nuestros días.

Como un nexo de unión entre estos tres arquitectos, estaría su formación académica, obteniendo conjuntamente, el título de Arquitecto en la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Y también dos de ellos, Yarza Miñana y

Fernando de Yarza, lo consiguieron en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Los tres tendrán una labor académica en todas sus facetas, que siempre estará presente en la trayectoria artística, en alguno más que en otro, reflejándose en las directrices de sus proyectos.

José de Yarza Lafuente experimentó los cambios producidos entre los años finales del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX, produciéndose paulatinamente el paso gremial a la Academia, y por otra parte, sufrió los desastres de la Guerra de la Independencia, con sus consecuencias negativas, volviéndose a implantar después del desastre, las enseñanzas de esa Institución. Al ser arquitecto municipal, tuvo que iniciar la reconstrucción de la ciudad, encargándose de proyectos civiles, aunque también trabajó para el estamento religioso. Analizando su trayectoria artística, se puede afirmar que fue un arquitecto neoclásico, inspirado, como tantos arquitectos de su época, en las enseñanzas del arquitecto Ventura Rodríguez.

Este mismo estilo arquitectónico lo heredó su hijo, José de Yarza Miñana, dominando prácticamente toda su creación artística. Pero a diferencia de su padre, obtuvo importantes títulos académicos en las Academias Españolas: de Madrid, Valencia, Valladolid, etc. Se le encargaron proyectos y reformas religiosas y también fue arquitecto municipal, coincidiendo con los planes de estructuración urbanística de la ciudad de Zaragoza, llegando al final de su vida, a ver la apertura de la calle Alfonso I, colaborando en dos proyectos de casas.

Y finalmente, Fernando de Yarza Fernández-Treviño, hijo del anterior, realizó varios proyectos de casas para este espacio burgúes de la calle Alfonso I, en donde se empezaba a plasmar esas nuevas tendencias dentro del llamado «eclecticismo», utilizando principalmente este «lenguaje» desde el año de 1892. Fue menos neoclásico que su padre y abuelo, y a diferencia de éstos, ocupó el cargo de arquitecto diocesano. Al asignarle esta función, tuvo la oportunidad de realizar importantes reformas, proyectos y construcciones de obras religiosas pertenecientes a la diócesis de Zaragoza, como la edificación de la iglesia de Nuestra Señora de Altabás en la propia ciudad a finales del siglo XIX. Al final de su vida plasmó las ideas «modernistas», influenciado principalmente por su hijo José de Yarza Echenique.

TESIS DOCTORALES

ISABEL ROMANOS CÓLERA

SILLERÍAS CORALES DEL ALTO ARAGÓN EN EL SIGLO XVI

Marzo de 2000 (Directora: Dra. Carmen Morte García)

Miembros del Tribunal: Presidente: *Dra. M.^a del Carmen Lacarra Ducay* [Universidad de Zaragoza]; Secretario: *Dr. Juan Francisco Esteban Lorente* [Universidad de Zaragoza]; Vocales: *Dra. Isabel Mateo Gómez* [Consejo Superior de Investigaciones Científicas]; *Dr. Joaquín Garriga Riera* [Universidad de Barcelona] y *Dr. Ramón Izquierdo Perrín* [Universidad de Santiago de Compostela]

La Historia del Arte ha venido dedicando su atención, dentro de los muebles litúrgicos, prioritariamente a los retablos, olvidando que las sillerías corales nos ofrecen un inestimable ejemplo de calidad escultórica, a la par que su iconografía religiosa y sobre todo profana, es un fiel e importante testimonio del momento sociocultural en que se realizaron. Lamentablemente, hasta fechas recientes en que la investigación y la historiografía artística comienza a hacerles justicia, había existido un gran desconocimiento de las mismas, quizá debido a que su ubicación, dentro del recinto coral habitualmente cerrado y en penumbra, dificultaba su contemplación.

Por todo ello, me pareció de sumo interés realizar mi Tesis Doctoral sobre sillerías corales aragonesas, y dentro del contexto artístico aragonés, existían ciertas lagunas respecto a las sillerías del siglo XVI. Ante la amplitud que el tema me ofrecía, opté por centrar mi estudio en una zona geográfica de nuestra región, concretamente en el Alto Aragón, ya que allí se ubicaban una serie de conjuntos corales de gran interés, a través de los cuales se podía observar desde el punto de vista formal, estilístico, e iconográfico, como iban evolucionando las sillerías corales a lo largo del complejo siglo XVI.

Durante el proceso de elaboración de esta Tesis, ha sido necesario visitar en repetidas ocasiones cada uno de estos conjuntos corales para su observación minuciosa, anotación de medidas, realización de fotografías, y confección de gráficos y dibujos. Simultáneamente al trabajo de campo, se llevó a cabo la búsqueda de cuantas fuentes gráficas, documentales y bibliográficas hacían referencia al tema.

Posteriormente, cuando acometimos la tarea de dar forma definitiva a los resultados de nuestra labor investigadora, consideramos conveniente realizar el estudio monográfico de cada una de las sillerías corales altoaragonesas del siglo XVI, tratando de determinar: el estado de la cuestión; su datación cronológica; su historia, confeccionada a partir de los hechos más relevantes acontecidos durante su proceso constructivo; el artífice o artífices que intervinieron en su ejecución, tratando en el segundo caso de adscribir a cada escultor la parte de trabajo de talla

que realizó; las características formales y estilísticas de cada estructura coral; su estado actual de conservación; su estudio iconográfico, tanto religioso como profano, aspecto en el que dado su interés, hemos incidido de modo especial tratando de determinar las posibles fuentes de inspiración, y por último, los nexos artísticos de precedentes e influencias respecto a otras sillerías corales aragonesas, haciéndolo extensible a zonas próximas a nuestro entorno, como es el caso de Navarra.

Al final de cada monografía incorporamos un Apéndice Gráfico con esquemas. En ellos se hace constar la situación de los sitiales y la relación de los motivos tallados para facilitar su localización. También se incluye una serie de dibujos, cuatrocientos diez en total, elaborados personalmente, y que recogen una muestra de algunos de los motivos decorativos tallados en estas sillerías.

Para completar los estudios monográficos nos pareció conveniente la redacción de dos capítulos: uno de ellos lleva por título: «El coro y las sillerías corales», y en él se hace referencia a la significación, origen, evolución, distribución espacial, organización, y elementos que integran un coro. En el otro, titulado: «Las sillerías corales aragonesas góticas y renacentistas», hemos elaborado una síntesis de todas las sillerías corales aragonesas conservadas de ambos periodos, para poder así relacionarlas con las del Alto Aragón y dar al tema de nuestra investigación una enriquecedora visión de conjunto.

El trabajo, se ha presentado estructurado en tres volúmenes: dos de texto y un Apéndice Documental que recoge doscientos noventa y dos documentos, ordenados cronológicamente. El repertorio fotográfico, formado por mil ochocientas cuatro fotografías, se ha clasificado en cinco álbumes.

A continuación, referiremos una breve síntesis de los resultados de nuestras investigaciones relativos a cada una de las sillerías corales Altoaragonesas del s. XVI:

SILLERÍA CORAL DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA LA MAYOR DE BOLEA: no existen hasta el momento datos documentales que confirmen su cronología ni su autoría. Basándonos en su estudio formal y estilístico podemos decir que la parte correspondiente a los asientos podría haberse realizado en torno a 1500, ya que en sus apoyamanos encontramos tallados motivos que estilísticamente pertenecen a repertorios tardogóticos. Los medallones del inicio y final, debieron hacerse al ajustarse esta sillería al espacio coral del nuevo edificio de la colegiata, correspondiendo por tanto su realización a la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, los respaldos altos y la silla presidencial son claramente posteriores, pudiendo datarse hacia comienzos del siglo XVII.

En las tallas se aprecian diferentes calidades en la ejecución, siendo imposible determinar si existió un programa iconográfico ya que tenemos la total certeza de que ha sido alterado el orden de colocación de los sitiales.

SILLERÍA CORAL DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO EL VIEJO DE HUESCA: se contrató en 1506 entre el Prior Cortés y su autor Juan Bier-to, fustero de Zaragoza, quien también realizó la sillería gótica de la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza, existiendo entre ambas evidentes similitudes.

Estilísticamente es una de las obras corales aragonesas más tardías realiza-

da dentro del estilo gótico, apreciándose influencias mudéjares de taracea. Las tallas en general, son toscas y de escasa calidad, siendo evidente como en todas las obras de taller, la intervención de varias manos en su ejecución.

Iconográficamente, los repertorios utilizados están dentro de la tradición tardogótica, no apreciándose la existencia de un programa iconográfico concreto. Llama la atención la ausencia de la figura de San Pedro, bajo cuya advocación se encuentra esta iglesia, y que quizá pudo desaparecer cuando esta sillería fue trasladada a su ubicación actual.

SILLERÍA CORAL DEL MONASTERIO CISTERCIENSE DE SANTA MARÍA DE CASBAS: fue contratada el día 11 de enero de 1515 entre la abadesa doña Catalina Ruiz y el fustero zaragozano Juan Bierto. Es la única en la que su ubicación primitiva se corresponde con la actual.

Se aprecian evidentes diferencias estilísticas con respecto a otras sillerías ejecutadas por este artífice y su taller, lo que nos lleva a pensar más que en una evolución de sus modelos, en la posible intervención quizá de Miguel Morillo y Gil de Brabante, relacionados los dos con Casbas por estas fechas. Sin embargo, el conjunto presidencial debió llevarlo a cabo el taller de Bierto, ya que es el que está más próximo a sus obras anteriores.

Esta sillería es la primera en la que, cobijados bajo una estructura gótica, comienzan a aparecer elementos renacentistas en su decoración conviviendo con motivos propios de los repertorios de final del gótico.

En su iconografía, hay que destacar la escasez de motivos religiosos, así como una notable profusión de cabezas decorando los medallones circulares de los brazales, en ocasiones talladas con minuciosos rasgos diferenciadores, lo que nos lleva a pensar que algunos podrían ser retratos de benefactores de la sillería, apreciándose también en su colocación, la intencionalidad de romper la monotonía mediante la oposición de edades, sexo, condición social, etc., lo que hace pensar en una posible dirección iconográfica.

SILLERÍA CORAL LA EXCATEDRAL DE RODA DE ISÁBENA: son pocas y confusas las noticias que hacen mención al coro renacentista ubicado en la sala capítular, y anterior cronológicamente al coro que hoy ocupa los pies de la Iglesia.

La sillería coral renacentista, situada actualmente en la antigua sala capítular, se realizó por iniciativa del Prior Luis de Villalpando, terminándose en el año 1581, según consta escrito en una de las piezas de sus siales. Posteriormente, en 1628, dado su lamentable estado de conservación, el obispo de Lérida Pedro Serra mediante un decreto de Visita Pastoral, aconsejó que con la madera de los bancos que había en el refectorio se hiciesen sillas para el coro, pudiendo observarse en su ejecución la tosquedad propia de una obra realizada posiblemente por un carpintero local. La silla presidencial se encargó al escultor Zabala. La importancia de este conjunto coral radica, no en su valor artístico, sino fundamentalmente en su valor testimonial del declinar de la sede de Roda, que acontecía paralelamente al auge de Barbastro transformada de Colegiata en Sede Episcopal en el año 1571.

SILLERÍA CORAL DE LA CATEDRAL DE HUESCA: los nuevos datos documentales localizados en el archivo de la catedral, confirman que en 1577, diez años antes de pactarse la capitulación, ya se estaban realizando trabajos en el coro. Se finalizó en 1591 según consta en el papel manuscrito por Juan de Berroeta, que él mismo depositó en el remate del conjunto presidencial y que nos permite confirmar que las imágenes del tabernáculo son obra suyas.

Respecto a la autoría, entraña gran dificultad deslindar qué fue lo realizado por Nicolás de Berástegui y su hijo Juan de Berroeta respectivamente, pese a lo cual, tras llevar a cabo un análisis comparativo con obras realizadas individualmente por cada uno de ellos, pensamos que la traza y los modelos fueron dados por Berástegui, a cuya gubia atribuiremos las figuras que corresponden a una corriente artística más clasicista, anterior al pleno romanismo y de mejor calidad en su realización, mientras Berroeta, que asumió la dirección de este proyecto tras la muerte de su padre en 1589, intervendría en aquellas imágenes de estilo más romanista, en las que se observa una clara dependencia de los modelos de Anchieta.

Iconográficamente, podemos observar un programa coherente en la distribución primitiva de las grandes imágenes de apóstoles y santos talladas en los respaldos altos, que no fue respetado cuando tras desmontarse la sillería en 1969, se montó de nuevo repartiendo sus sitaliales entre el presbiterio y la sala capitular, con evidentes deterioros y pérdida de piezas. Tampoco se corresponde con la disposición original, el reciente montaje de los sitaliales de la sala capitular en el Museo Diocesano.

En las tallas podemos observar una gran riqueza de motivos, apreciándose un amplio y variado repertorio decorativo en el que no pasa desapercibida la ponderación de motivos de temática religiosa, como la Virgen, el apostolado y los santos, destacando la figura de Cristo Resucitado que decora la silla presidencial. La presencia en los tableros del dosel de personajes veterotestamentarios, establece dentro del programa iconográfico, la concordancia entre el Antiguo y el Nuevo Testamento.

Llama la atención, la reiteración de motivos paganos en los que se utiliza profusamente el desnudo pese a las directrices Trentinas. Entre ellos, podemos citar: Las Tres Gracias, Apolo, Venus y Marte, Venus y Vulcano, Hércules, etc.

SILLERÍA CORAL DE LA CATEDRAL DE BARBASTRO: respecto a su cronología, se conocía únicamente la segunda capitulación de 1594, que ya en el siglo pasado dio a conocer Quadrado. A lo largo de nuestro trabajo, hemos localizado importantes documentos que nos han permitido precisar, cronológicamente, el inicio del proceso constructivo de esta sillería a partir de 1575, fecha en la que se constatan los primeros pagos por compras de madera para las sillas del coro, previos a la primera capitulación con Jorge Comón, que se pactó en el año 1578.

También ha sido un hallazgo documental importante el requerimiento notarial a Comón en 1582, por incumplimiento de sus compromisos, después del cual retomó el trabajo hasta 1584, año en el que cesan las noticias sobre él quedando en suspenso el proceso constructivo hasta el 5 de junio de 1594, en que se

encomendó a Juan Jubero la terminación de la sillería, que finalizaría en 1601. Es muy difícil precisar lo que realizó cada artífice o los tallistas que ambos contrataron respectivamente.

Esta sillería se desmontó en 1950, distribuyéndose los sitiales entre la capilla de la Asunción y el presbiterio de modo arbitrario, y con la consiguiente destrucción y pérdida de varios sitiales, lo que dificulta confirmar la existencia de un programa iconográfico. Pese a todo, hay un claro predominio de temas religiosos relacionados con la iconografía mariana puesto que la catedral se dedicó a la Virgen de la Asunción. Se han representado apóstoles, ángeles, evangelistas, Padres de la Iglesia, Santo Tomás de Aquino etc. en los que podemos entrever la intencionalidad de reafirmación de la ortodoxia católica. Como figuras veterotestamentarias se ha tallado a David y Jael. Respecto a la temática profana, hay que destacar motivos mitológicos como el Padre Tiempo, Hércules, Palas Atenea, el rapto de Ganimedes, etc.

V. DAVID ALMAZÁN TOMÁS

**JAPÓN Y EL JAPONISMO EN LAS REVISTAS
ILUSTRADAS ESPAÑOLAS (1870-1935)**

Julio de 2000 (Directora: Dra. Elena Barlés Báguena)

Miembros del Tribunal: Presidente: *Dra. María Isabel Álvaro Zamora [Universidad de Zaragoza];* Secretario: *Dra. Ascensión Hernández Martínez [Universidad de Zaragoza];* Vocales: *Dr. Federico Torralba Soriano [Universidad de Zaragoza];* *Dr. Fernando Rodríguez Izquierdo [Universidad de Sevilla]*
y Dra. Carmen García Ormaechea [Universidad Complutense]

Desde mediados del siglo XIX Occidente descubrió en Japón un país fascinante que progresivamente se colocaba entre las primeras potencias mundiales a la vez que mantenía una atractiva tradición cultural y artística. La influencia japonesa se manifestó con vigor en diversos campos de la cultura occidental, en un fenómeno que ha sido denominado *Japonismo*. A diferencia de otros países europeos, en nuestro país este fenómeno está todavía escasamente estudiado. El tema de esta tesis doctoral es el estudio de la presencia de Japón y del *Japonismo* en las revistas ilustradas españolas de información general desde 1870 a 1935. Estas publicaciones constituyen el principal medio visual de comunicación informativa, cultural y artística de la época, tanto por su difusión, repercusión y longevidad, como por la calidad de sus colaboraciones y sus abundantes ilustraciones. Este modelo de publicación periódica recogía noticias de actualidad nacional e internacional, reportajes de otros países, secciones culturales y científicas, y otros temas anecdóticos. En el último tercio del siglo XIX las revistas más significativas fueron las denominadas *ilustraciones* (gran tamaño y grabados xilográfi-

cos a contrafibra). Las dos *ilustraciones* más importantes figuran entre las estudiadas en esta tesis: *La Ilustración Española y Americana* (1870-1921) y *La Ilustración Artística* (1882-1916). Estas revistas se adentran en el siglo XX, pero ya desde finales del XIX la hegemonía editorial pertenecía a un género de *nuevas revistas* (formato medio y fotograbados), entre las cuales destacaron *Blanco y Negro* (1891-1935), *Nuevo Mundo* (1894-1933), *Mundo Gráfico* (1911-1935) y *La Esfera* (1914-1931), todas ellas también presentes en esta tesis. Otro tipo de publicaciones de información general, con frecuentes reportajes sobre países lejanos, como *Alrededor del Mundo* (1899-1930) y *Por Esos Mundos* (1900-1916), han sido también incluidas en nuestra selección por su gran interés en sus informaciones sobre Japón. Todas estas revistas tuvieron un mercado nacional, tenían periodicidad semanal, a excepción de la mensual *Por Esos Mundos*, y fueron editadas en Madrid, salvo la barcelonesa *La Ilustración Artística*.

El marco cronológico de la tesis está fundamentado por varios factores tanto de índole histórica como editorial, que hacen que podamos considerar este periodo no sólo como una simple delimitación temporal, sino como una etapa con unas características propias que dan significado a su elección como objeto de estudio. En primer lugar, como fecha de inicio, hemos de considerar que el comienzo de la era Meiji (1868-1912) supuso el comienzo de una etapa de apertura a Occidente y profunda modernización. Como fecha final hemos considerado de manera convencional el estallido de la Guerra Civil española, fecha a partir de la cual, a excepción de *Blanco y Negro*, ya no se editaron las revistas de nuestro estudio.

Las principales causas que han determinado este tema para la tesis doctoral, aparte de nuestro interés personal, han sido la escasez de estudios en este campo, que básicamente se limitan a la incompleta tesis doctoral de Sue-Hee Kim Lee, *La presencia del Arte de Extremo Oriente en España a fines del siglo XIX y principios del XX* (Universidad Complutense, 1987) y la convicción de que las revistas ilustradas son una fuente fundamental para analizar la difusión de Japón y el desarrollo del *Japonismo*, a pesar de que hasta el momento no habían suscitado la atención de los especialistas.

El objetivo de la tesis ha sido la realización de un catálogo completo de las ilustraciones y textos sobre Japón y el *Japonismo* que se publicaron en las revistas, así como su valoración y análisis, con el fin de servir de base documental y punto de referencia a nuevas investigaciones interdisciplinares sobre el tema del descubrimiento y recreación de lo japonés en España.

Tras el estudio en bibliotecas especializadas de una extensa bibliografía, se realizó el vaciado de las revistas (en la *Biblioteca del Palacio de Sástago* de la Diputación de Zaragoza) mediante la lectura página a página de cada uno de los volúmenes. Debido a la gran cantidad de artículos, informaciones e ilustraciones encontradas y para un mejor análisis de los datos, toda esta labor fue realizada por medio de un ordenador personal y un programa de base de datos. Las imágenes publicadas sobre Japón y el *Japonismo* fueron seleccionadas y fotografiadas en formato diapositiva, para su posterior digitalización. Realizadas las fases anteriores de recopilación de datos, se procedió a redactar el ensayo propiamente

dicho, que se complementa con un estudio de las revistas ilustradas como fuente, una relación completa de artículos e ilustraciones según criterios cronológicos y temáticos, una bibliografía y las conclusiones, el catálogo completo de todas las ilustraciones, además de los preceptivos apéndices documentales.

Con esta tesis podemos determinar que las revistas ilustradas españolas fueron una importante vía de difusión de Japón, lo japonés y el *Japonismo*, tal como se desprende de los 1628 textos y 2643 ilustraciones analizadas (en la mayoría de las ocasiones de autoría anónima y procedencia extranjera). La imagen de Japón extraída de lo publicado fue la de una nación que, desde el gobierno del emperador Meiji (1868-1912), se consolidó entre las naciones más modernas y potentes, especialmente a partir de su victoria en la Guerra Ruso-japonesa (1904-05). Además de abundantes noticias bélicas, se informó de otros muchos aspectos como la familia imperial y sus ceremonias, la evolución de la vida política nipona (desde sus dirigentes hasta aspectos tan concretos como el feminismo), su crecimiento económico e industrialización, la modernización de su sociedad, educación e infraestructuras, la occidentalización de sus costumbres, así como las catástrofes naturales. Por otra parte, sus costumbres tradicionales, religiones, grupos étnicos y deportes despertaron la curiosidad de los lectores españoles. Un especial interés, debido a la laguna historiográfica española en estas fechas, merecen las numerosas informaciones sobre el arte japonés: la arquitectura, la escultura y la pintura (tanto tradicional como moderna), la cerámica, el esmalte, la laca, la pequeña estatuaria, el *netsuke*, las artes del metal, los textiles, el *uki-yoe*, la jardinería, el *bonsai*, el *ikebana*. Otras manifestaciones culturales japonesas reflejadas en la prensa española fueron las musicales (instrumentos y danzas), las literarias (cuentos tradicionales, *haiku* y clásicos), las teatrales (*noh*, *kabuki* y la occidentalización de la escena nipona) y las cinematográficas (primeros filmes difundidos en Occidente).

El *Japonismo* se manifestó en la prensa ilustrada en muy dispersos aspectos, reflejando la difusión de este fenómeno en España durante el último tercio del siglo XIX y primero del siglo XX, especialmente en el cambio de siglo y la década de los años veinte. En la pintura reproducida en las revistas ilustradas el *Japonismo* se manifestó a través de complementos como abanicos y sombrillas japonesas, los objetos artísticos japoneses (biombos, muñecas, *kakemonos* y máscaras de teatro, etc.) y damas vestidas con kimono. Menos frecuentes fueron los cuadros con tema directamente japonés. En revistas como *La Ilustración Española y Americana* y *La Ilustración Artística* encontramos una mayoría de pintores extranjeros, ya que a estas revistas les resultaba muy barato comprar grabados xilográficos ya hechos. En revistas como *Blanco y Negro* y *La Esfera* se manifestó la voluntad de dar prioridad a los artistas nacionales. Los pintores japonistas más destacados fueron Alfred Stevens, Conrad Kiesel, Franz Dvorak, Clemens von Pausinger, Hans Makart, Antonio Lonza, P.F. Quinsac y Theo Schmut-Baudiss, entre los extranjeros, y Francesc Masriera, Eduardo Chicharro y Pedro Sáenz y Sáenz, entre los españoles. La influencia japonesa rara vez se manifestó en el diseño global de las revistas ilustradas de información general, pero sí en nume-

rosas ilustraciones que nos permiten señalar al *Japonismo* como una de las tendencias más interesantes en la ilustración gráfica de las revistas *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *La Esfera*. Sobre todo en los años veinte, ilustradores como Penagos, Ribas, Bartolozzi, Manchón, Cidón, Ochoa, Echea, Baldrich, Bujados, etc. reflejaron en su obra la moda por lo japonés en portadas e ilustraciones interiores. En estas ilustraciones se manifiestan los mismos temas comentados en la pintura y también aparecen recursos estilísticos y compositivos tomados del arte japonés. En relación con la ilustración gráfica del momento, el *Japonismo* también se manifestó con asiduidad en el mundo publicitario, principalmente en el campo de la perfumería y cosmética, mediante anuncios que explotaban comercialmente el exotismo, delicadeza y frescura de la imagen de la mujer japonesa.

El *Japonismo* las páginas literarias se limitó a la divulgación de destacados autores extranjeros (Lafcadio Hearn, Pierre Loti y Rudyard Kipling) y de los escasos españoles que trataron de Japón en sus libros (Vicente Blasco Ibáñez, Luis de Oteiza y Federico Sanchíz) o ambientaron relatos breves en tan lejanas tierras en tono humorístico (Ramón Gómez de la Serna), así como algunos intentos de aproximación a la lírica japonesa. El recurso del exotismo del Lejano Oriente en los escenarios españoles fue empleado en varias decenas de obras teatrales, zarzuelas y operetas, según se desprende de las carteleras y secciones de crítica teatral de las revistas. Por su parte la moda femenina recurrió a modelos inspirados en el kimono y a complementos como el abanico y la sombrilla. También la decoración de interiores se vistió con biombos, cerámicas, esculturas y otros ornamentos orientales. Asimismo, tanto en fiestas aristocráticas como populares, fue muy frecuente la utilización de disfraces y carrozas que buscaban el llamativo atractivo del exotismo japonés.

VIRGINIA ESPÁ LASAOSA

JUAN MORA INSA (1880-1954): AFICIÓN, PROFESIÓN Y ENCARGO EN LA FOTOGRAFÍA ARAGONESA

Noviembre de 2000 (Directores: Dr. Alfredo Romero Santamaría, Diputación de Zaragoza, y Dr. Manuel García Guatas, Universidad de Zaragoza)

Miembros del Tribunal: Presidente: Dr. Gonzalo Borrás Gualis [Universidad de Zaragoza]; Secretario: Dr. José Luis Pano Gracia [Universidad de Zaragoza];

Vocales: Dr. Eloy Fernández Clemente [Universidad de Zaragoza];

Dr. Juan José Gómez molina [Universidad Complutense, Madrid]

y Dr. Jordi Alberich Pascual [Universitat Oberta de Catalunya]

El archivo del fotógrafo Juan Mora Insa (Escatrón, 1880-Zaragoza, 1954), de vital importancia para los estudios sobre la historia del arte en Aragón, constituye una de las más valiosas colecciones de fotografía conservadas en la región.

La mayoría de sus más de 4.000 negativos guardan memoria documental del patrimonio artístico y monumental aragonés, en muchos casos desaparecido, destruido parcialmente, o sometido a sucesivas restauraciones que han modificado el aspecto que tenía cuando fue fotografiado, durante las primeras décadas del siglo XX. Pero también contienen excelentes ejemplos de la fotografía industrial de la época. La cámara de Mora trabajó por encargo de historiadores del arte, arquitectos, ingenieros e instituciones, fue testigo de la progresiva urbanización de las ciudades, y dejó constancia de cómo la ingeniería y las obras públicas transformaban el paisaje natural de la región.

La Diputación General de Aragón adquirió el Archivo Mora en 1986, siguiendo el ejemplo de diversas instituciones españolas y después de atender al informe pericial llevado a cabo por el Dr. Alfredo Romero en 1983. Las primeras actuaciones del Departamento de Cultura y Educación fueron organizar una exposición itinerante por diversas poblaciones aragonesas y publicar un catálogo¹, que dieron a conocer la calidad profesional y estética de este importante repertorio fotográfico. Hay que tener en cuenta que hasta entonces la obra del fotógrafo sólo era conocida por un reducido número de personas: estudiosos de la historia de Aragón, historiadores del arte, arquitectos o eruditos en materia fotográfica. Posteriormente, se encargaron y se llevaron a cabo los trabajos de conservación, reubicación y digitalización de las imágenes². Gracias a esta especializada actuación, el Archivo de Arte Aragonés de Juan Mora Insa se encuentra en una situación ejemplar: depositado en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, su custodia se rige según la normativa internacional de conservación de colecciones fotográficas.

No obstante, la obra de Juan Mora, caracterizada principalmente por ser recurso didáctico y documental para la historia del arte, reclamaba desde hacía años un estudio más profundo y detallado. A lo largo de la presente investigación hemos indagado el significado histórico y cultural de dichas imágenes fotográficas; se han desvelado cuáles fueron las intenciones de Mora al elaborar este inventario de arte aragonés; se han expuesto las influencias, contactos y relaciones que mantuvo con otras personalidades de su entorno; y se ha comprobado que de acuerdo con los planteamientos regionalistas del momento, estas fotografías divulgaron una imagen del patrimonio artístico aragonés que ha llegado hasta nuestros días. Finalmente, hemos puesto de manifiesto la capacidad profesional del fotógrafo, la tecnología que utilizaba y su metodología de trabajo.

Debido al perfil documental e industrial del trabajo de Mora Insa, su estilo fotográfico fue vocacionalmente sobrio, racional y distanciado. Por lo tanto, el fotógrafo no se ocupó de los temas costumbristas tan queridos de sus contem-

¹ *Imágenes de Aragón, ayer. Fotografías del Archivo Mora*. Alfredo Romero, Enrique L. Carbó y Rafael Bardají. Zaragoza: Diputación General de Aragón. 1986.

² El segundo catálogo sobre la obra de Juan Mora fue consecuencia de estos trabajos: *Juan Mora Insa. Archivo Fotográfico de Arte Aragonés*. Fotografías, Juan Mora Insa; catalogación y textos, Ángel Fuentes de Cía. Zaragoza: Departamento de Educación y Cultura; Ayuntamiento, Área de Cultura y Educación. 1994.

poráneos y sus imágenes no son representativas de las tendencias pictorialistas que definieron la fotografía artística del cambio de siglo. Por el contrario, Mora siempre confió en las capacidades figurativas y documentales del medio, por lo que, a veces, su obra se acerca a la estética propia de la modernidad fotográfica, representada por las nuevas visiones de la realidad que ofrecieron las cámaras de los adeptos a la Nueva Objetividad.

Del mismo modo, la figura de este fotógrafo, síntesis y prototipo de la fotografía profesional aragonesa de la primera mitad del siglo XX —aunque no ejerciera como fotógrafo de galería o retratista—, requería un estudio biográfico más completo. Creemos que al elaborar su curriculum vitae y reunir las pertinentes pruebas documentales, hemos igualado, como mínimo, el reconocimiento que le profesaron sus contemporáneos y hemos hecho justicia a su compromiso personal con la causa aragonesa, patente en la tarea que él mismo se impuso: reproducir sistemáticamente las riquezas artísticas, arquitectónicas y etnológicas de la región, con el fin de fomentar su protección y divulgar su conocimiento. Recordemos que, como tributo a su esforzada y concienzuda labor, Juan Mora fue nombrado fotógrafo y Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, en el año 1928, y miembro del College Art Association of America, en 1944, por recomendación del prestigioso estudioso del románico aragonés, Walter W. S. Cook. Asimismo, hemos señalado que aunque el objetivo profesional de Juan Mora no fue reunir una colección de tarjetas postales, en numerosas ocasiones contribuyó con sus vistas a las labores de promoción turística, llevadas a cabo por organizaciones de gran pujanza en la época, como el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (S.I.P.A.).

Con respecto a su relevante formación profesional, destacaremos que Mora decidió completar en París, en el lujoso estudio del fotógrafo Henri Manuel, el aprendizaje que había iniciado en Zaragoza, como ayudante retocador de Ignacio Coyne Lapetra y como alumno aventajado de Lucas Escolá Arimany, en la Escuela de Artes y Oficios. Sin duda, su estancia y formación en la capital mundial del arte y la tecnología marcaron su actividad posterior y su forma moderna de entender la fotografía. Con estos antecedentes no es de extrañar que la firma comercial de Mora se erigiera rápidamente en símbolo de contrastada calidad y fuera requerida por una exigente y cultivada clientela. Estos mismos méritos le valieron el cargo de fotógrafo en el Taller Gráfico y en el Servicio de Cartografía de la Confederación Hidrográfica del Ebro (C.H.E.), a instancias de su compañero de afición y Director Técnico de la institución, Manuel Lorenzo Pardo. Desde 1928 hasta su fallecimiento en 1954, Mora fue responsable de la organización y seguimiento del archivo fotográfico que este moderno organismo estaba constituyendo, además de ser encargado de la reproducción de planos y de todo lo concerniente a las informaciones gráficas que aparecieron en la revista de la C.H.E. Dada la importancia histórica, documental, e incluso estética, de este archivo fotográfico, que cuenta en la actualidad con más de 10.000 negativos, en el último capítulo, a modo de apéndice, hemos tratado los usos y aplicaciones que esta institución dedicada a la regulación y gestión del caudal del Ebro dio a la fotografía.

Al mismo tiempo, el estudio de la trayectoria profesional de Mora nos ha llevado a tomar en cuenta la labor que, en materia de fotografía, desarrollaron otras personalidades que sin ser profesionales, sí reconocieron la fotografía como herramienta indispensable para transitar por el mundo moderno. Nos referimos, en primer lugar, al citado ingeniero Manuel Lorenzo Pardo, cuya concepción de la fotografía quedó plasmada en uno de los más sobresalientes discursos sobre esta práctica impartidos en la época. Su interesante contenido, sobre las relaciones de la fotografía con la ciencia, la cultura y el arte, ha sido analizado en el primer capítulo de esta tesis doctoral, dentro del epígrafe, *Fotografía y Regeneracionismo*. Por otro lado, a Lorenzo Pardo le cabe el honor de haber sido el introductor de la fotogrametría aérea en la C.H.E., para elaborar la cartografía de su jurisdicción y realizar el diagnóstico agronómico de su territorio. Otra importante figura de la fotografía regional fue el radiólogo, arqueólogo y, en suma, polifacético, José Galiay Sarañana. Mentor de Juan Mora y creador él mismo de otro excelente archivo fotográfico de arte aragonés fue, junto con Ricardo del Arco y Garay, defensor del valor de esta tecnología como recurso auxiliar para el historiador del arte. Tampoco podemos olvidarnos de los numerosos miembros de la burguesía aragonesa que, a través de su entusiasta afición a la fotografía y de su marcado talante aragonesista y progresista, adalides del mundo moderno, contribuyeron de forma decisiva al conocimiento del patrimonio artístico, etnológico y natural conservado en Aragón. Citaremos en este grupo a Eduardo Cativiella, Lorenzo Almarza, Joaquín Gil Marraco, Francisco Rived, Miguel y Gabriel Faci, Aurelio Grasa, Ricardo Compairé, Angel García de Jalón, etcétera. Todos ellos mantuvieron estrechas relaciones con Mora y dieron lugar al florecimiento de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza. En el seno de esta asociación, los amateurs de la fotografía defendieron el potencial artístico de esta tecnología de producción de imágenes y, en consonancia con la sensibilidad estética de la época, investigaron las técnicas y los tratamientos más adecuados para sus intenciones plásticas y expresivas.

A lo largo del estudio hemos confrontado la historia de la fotografía aragonesa, acotada en la persona de Juan Mora, con otras parcelas, más conocidas y suficientemente estudiadas, de la historia de Aragón. Dicha operación nos ha permitido identificar qué papel jugó esta herramienta, que procuraba por primera vez una imagen objetiva del mundo, en los siguientes aspectos de la vida aragonesa, reflejados en el índice de esta tesis doctoral: en la evolución del ideario regeneracionista burgués de los años del cambio de siglo; en la formación de una conciencia regional en la mente de la burguesía comercial e industrial; en el desarrollo de los trabajos científicos y de los estudios sobre la historia del arte y el patrimonio cultural aragonés; en la formación de nuevas disciplinas, como la etnología y el folklore; en la transformación económica e industrial de la región; en el fomento del turismo y del excursionismo científico; en la revolución que experimentaron las artes plásticas al liberarse de las exigencias miméticas y realistas y convertirse en modernos medios de expresión; en la apertura de la sensibilidad popular a los nuevos aspectos formales de la civilización tec-

nológica; o en la transformación de los hábitos, la percepción, la comunicación y, en resumen, la vida cotidiana en las ciudades.

Como muchos han advertido, la historia del arte, como disciplina científica, debe una parte importante de su desarrollo a la tecnología fotográfica. Mediante el análisis técnico y teórico del dispositivo fotográfico hemos insistido en las inigualables prestaciones que ofrece esta herramienta para reproducir la obra de arte y presentar documentos verosímiles de la misma. Aun siendo conscientes de las transformaciones que el propio procedimiento introduce en la representación de la realidad, el verdadero progreso de la imagen fotográfica es que hace aparecer sus productos como «naturales», es decir, las reproducciones fotográficas de obras de arte se perciben como copias fieles de los originales y, por esta razón, pueden ser evaluadas como pruebas empíricas por estudiosos e historiadores. En un sentido más amplio, la tecnología fotográfica ha hecho su propia aportación a las ciencias históricas, contribuyendo a reformular y orientar los estudios, diagnósticos y teorías de los historiadores del arte: dando una explicación genuina del objeto, aprehendiendo la realidad por la fragmentación, aislando el objeto de su contexto espacial y temporal, renovando los puntos de vista o poniendo en evidencia aspectos del original no visibles para el ojo humano.

Desde su invención, la fotografía ha sido el soporte más adecuado para la divulgación del patrimonio cultural de un país, ya fuera de carácter natural, geográfico, artístico, monumental, etnológico, o simplemente turístico. Los procesos fotomecánicos de reproducción de imágenes, utilizados desde la mitad del siglo XIX, estaban técnicamente dotados de las virtudes necesarias para conquistar un mercado de masas: rapidez, exactitud, reproductibilidad y economía. Así pues, una de las más trascendentales funciones de la fotografía ha sido la de difundir el conocimiento de las obras de arte, pero a la vez, como medio de comunicación visual, fue el instrumento que sirvió para homogeneizar los gustos, dirigir la experiencia estética o instituir la belleza pintoresca de los destinos turísticos. Algunas de las imágenes recogidas en el Apéndice Gráfico que acompaña esta tesis doctoral ejemplifican estas funciones de la fotografía, asumidas por Mora Insa en Aragón.

En varias ocasiones hemos comparado la labor especializada de Mora, en la reproducción de obras de arte y monumentos, con la llevada a cabo por otros fotógrafos, que por diversas razones adquirieron reconocimiento nacional e internacional. Nos referimos, por ejemplo, a los hermanos Alinari en Italia, y al Marqués de Santa María del Villar y a Adolfo Mas en España. Todos ellos fueron artífices de archivos fotográficos que siguen vivos en la actualidad. La continua demanda de imágenes en este tipo de colecciones demuestra la fructífera alianza establecida entre la historia del arte y la tecnología fotográfica.

LUIS LÓPEZ GARCÍA

**WASSILY KANDINSKY: FUENTES PARA LA
FORMULACIÓN DE SU TEORÍA PICTÓRICA**

21 de diciembre de 2000 (Director: Dr. Ángel Azpeitia Burgos)

Miembros del Tribunal: Presidente: *Dra. Ana de Begoña y Azcárraga [Universidad del País Vasco]*; Secretario: *Dr. Jesús-Pedro Lorente Lorente [Universidad de Zaragoza]*;

Vocales: *Dra. Carmen Rábanos Faci [Universidad de Zaragoza]*;

Dr. D. José Luis Rodríguez [Universidad de Zaragoza];

Dra. Teresa Beguiristáin Alcorta [Universidad de Valencia]

La investigación se centra en el estudio de las fuentes de carácter científico en las que se basó el pintor Wassily Kandinsky para delinear su teoría de la composición pictórica. Cronológicamente abarca desde su llegada a la ciudad de Múnich en 1896 hasta su exilio a la ciudad de París en 1933, si bien se centra preferentemente en el período de su estancia en Alemania como docente de la Escuela Estatal de Diseño *Bauhaus*. Kandinsky comienza desde principios de 1900 a elaborar una teoría de la pintura, intuida como un lenguaje universal activo cuyos elementos básicos mínimos son los colores y las formas gráficas. El resultado del acto creador del pintor en la utilización de ese lenguaje será la «Composición». Durante toda su vida artística va a ir desarrollando y perfeccionando esta teoría, plasmando los resultados cada cierto tiempo en un gran escrito: así hay que entender «De lo espiritual en el arte» y «Punto y línea sobre plano». Desde la publicación de este último hasta el cierre definitivo de la Bauhaus, siguió perfilando sus puntos de vista, como se desprende de sus anotaciones contenidas en «Cursos de la Bauhaus».

Ciertas ideas escritas por los pintores y teóricos H. Matisse, P. Signac, E. Berger, F. Schmidt-Breitenbach y R. Czapek son los precedentes más directos, ya que fueron objeto de una lectura atenta por parte del ruso, para la mayoría de los conceptos principales que incardinarán la teoría de la composición de Kandinsky. De Matisse proviene que la composición consiste en relacionar colores, buscando la armonía y el equilibrio. De Signac, los principios de ritmo, armonía y contraste como leyes del arte. De Berger, la explicación de la física ondulatoria para fundamentar la analogía entre colores y sonidos, así como la primera alusión a las ilusiones ópticas. Schmid-Breitenbach propone la idea fundamental de que el origen primero de una composición descansa en el alma del individuo. La mayoría insiste en ideas como la importancia del posicionamiento de los campos de color, la negación del aspecto exterior de la naturaleza, la utilización del contraste en la composición, los vínculos de ésta con el paradigma musical y la importancia del factor óptico y psicológico en el proceso de pintar.

El paso dado por Kandinsky hacia una estética no figurativa se explica en parte como una consecuencia, en la esfera artística, del influjo ejercido en el contexto cultural por una serie de ideas procedentes del ámbito de la Ciencia. La negación del objeto como motivo pictórico y el desplazamiento del acento

hacia los elementos meramente formales como el color y las formas lineales tiene como trasfondo el postulado de E. Mach de que lo percibido no es sino una combinación de factores de luz y sonido en una determinada forma de relación. Por otro lado, la creencia, compartida tanto por Kandinsky como por la Teosofía, en que a toda realidad subyace un paradigma vibratorio similar a los modelos físicos de propagación de las ondas sonoras y luminosas, está implícita en la concepción del proceso de creación por el artista, transmisión por el medio y aprehensión por el observador de una pintura. Esta teoría reduccionista de base ondulatoria permite la transmisión por el espacio de los valores pictóricos de la obra. En esta concepción de Kandinsky se detectan, además, influjos procedentes de otros ámbitos que perfeccionan la explicación del fenómeno. Dentro del proceso al que hemos aludido, el fundamento de las fases de creación y asimilación lo constituyen la teoría psicológica de la asociación de ideas, la teoría de la pura asociación de G. Fechner y el modelo de la resonancia anímica en base a ritmos primordiales expuesto por T. Lipps. De este modo la psicología, en base a las nociones de ritmo, oscilación, alma y estado psíquico, elaboró una teoría unificada que permitía pasar desde el ámbito físico al psíquico mediante la vía sensorial. La teoría de las asociaciones a nivel general fue lo que permitió a Kandinsky plantear equivalencias entre cualquier categoría ontológica y los elementos de su lenguaje pictórico.

Entre los planteamientos de este lenguaje pictórico y el modelo de articulación de la lengua propuesto por F. de Saussure existe cierto paralelismo. En el procedimiento postulado por Kandinsky de disponer los elementos de una composición abstracta en torno a uno o varios centros, así como en la importancia cobrada por la posición de un elemento con relación a los demás podemos ver una similitud con los modos de relación asociativa y sintagmática propuestos por el lingüista suizo. Existen indicios de que Kandinsky pudo haber conocido las propuestas de Saussure durante su estancia en la Rusia revolucionaria.

La cuestión de las correspondencias entre formas gráficas y polícromas y la de las asociaciones despertadas por colores y formas geométricas, presentada en «De lo espiritual en el arte» y explorada por el ruso intensamente en el cuestionario del INKhUK y en la Bauhaus, tiene como precedente los experimentos llevados a cabo en el campo de la psicología de la percepción y la psicoestética. Las correspondencias entre tonos y colores aparecen ya en la obra de W. Wundt, los efectos causados por las formas geométricas básicas en los individuos aparecen prefigurados en los experimentos con rectángulos de G. Fechner, el cual elabora un método de cuestionario muy similar al del INKhUK. Estos experimentos fueron continuados por F. Sander y otros psicólogos gestaltistas bajo las nuevas directrices de la psicología de la totalidad paralelamente a las prácticas llevadas a cabo por Kandinsky en la Bauhaus. La similitud en los procedimientos, objetivos y resultados, así como la existencia de vínculos entre ambos a través de la figura de G. Grunow, habla a favor de un influjo mutuo. Igualmente, tras la disminución del subjetivismo de Kandinsky en la cuestión de las asociaciones con

colores durante la Bauhaus puede estar el experimento del psicólogo von Allesch, publicado en la revista *Psychologische Forschung*.

La existencia de un ejemplar de *Psychologische Forschung* del año 1924 en la biblioteca de Kandinsky y el contenido de los apuntes de un alumno suyo fechados en 1927 demuestran que el ruso conocía los postulados de la psicología de la forma mucho antes de la llegada de K. Dürckheim a la Bauhaus. Estos hallazgos han permitido interpretar algunos pasajes de sus escritos de un modo satisfactorio a la luz de los contenidos de la Gestalt. Asimismo, las conclusiones contenidas en varios artículos pertenecientes a algunos fascículos de la revista *Neue Psychologische Studien*, órgano de expresión de la psicología de la totalidad dirigida por F. Krüger, fueron anotadas por el pintor en sus apuntes y utilizadas en el ámbito de sus clases, fundamentalmente en la teoría del color. La repercusión de estas lecturas se aprecia, entre otras cuestiones, en su postura respecto a los colores negro y el blanco, en el contraste de los colores, en la importancia atribuida por el artista al pigmento o en la reafirmación de sus convicciones acerca de la capacidad de los colores para ejercer un efecto sobre los seres vivos. Kandinsky, asimismo, compartió una de las tesis centrales de esta corriente de la psicología y que confirmaba las suyas propias: los sentimientos y sensaciones forman parte indisoluble de la vivencia de un color. El pintor también subrayó o copió pasajes importantes de otras obras sobre el color, como p. j. W. Ostwald, si bien trataba de que los nuevos datos y descubrimientos no contradijeran lo esencial de sus antiguos planteamientos. Un ejemplo de ello es la información extraída de la obra de M. Luckiesch sobre las longitudes de onda del espectro, la cual es armonizada por el ruso con una descripción de los colores en la línea poética de Goethe.

La caracterización organicista y fisiológica de los elementos punto, línea, plano y sus derivados, típica de «Punto y línea sobre plano», la interpretación, entre otros, de conceptos como «tensión» o «peso», así como la explicación dada por el ruso a algunos casos de ilusión óptica se corresponde estrechamente con las ideas expuestas por T. Lipps y sus seguidores sobre las formas geométricas y lineales. Este enfoque animista de Kandinsky no desaparecerá nunca, coexistiendo en «Punto y línea sobre plano» y en «Cursos de la Bauhaus» con una visión que desde la época de «El jinete azul» se ha ido abriendo paso en sus escritos y que recibe un impulso decisivo en el entorno del RAKhN, siendo desarrollada durante los años de la Bauhaus: la existencia de unos principios comunes a la Naturaleza y al Arte, que quizá se puedan sintetizar en un único principio monista basado en la identidad del acto creador. La composición pictórica, manifestación del acto creador del artista, deberá ser inspirada por esos principios, sin perjuicio de las contradicciones que puedan surgir con las antiguas concepciones.

Los principios de economía y funcionalidad, presentes en la Naturaleza, habrán de presidir la ejecución de la obra. El método analítico de la biología es aplicado en el estudio de los elementos en «Punto y línea sobre plano». La existencia de fuerzas de carácter anímico planteada por la corriente del vitalismo liderada por J. Driesch le confirmará en sus creencias animistas. Una prueba de

la afinidad entre Arte y Naturaleza la encontró el pintor en la igualdad de los patrones básicos de estructuración de las unidades elementales que formaban los seres vivos. Entre otros casos, el ruso destaca en sus lecturas la estructura del protoplasma, la de las raíces de una planta o el sistema nervioso de un anélido como ejemplos de formas lineales, puntuales, circulares o espirales. La teoría de la descendencia de las especies le sirve como punto de partida para proponer el trazo lineal como cierta forma de descendencia del punto, así como el plano básico original es equiparado a un organismo unicelular primitivo. Sus lecturas en biología fundamentan igualmente su propuesta de una composición pictórica basada en el principio que ha marcado la evolución morfológica de los seres vivos: el progresivo desarrollo a partir del centro, subordinándose todos los elementos del lienzo por analogía con la ley de correlación propuesta por el morfologista Cuvier para los vertebrados. La demostración de que la fuerza y la luz gobernaban el crecimiento de los vegetales reitera su creencia en que la traducción pictórica de estos principios, las tensiones, ha de dominar por su parte el cuadro.

Kandinsky aplicó también las leyes de la cristalografía a su teoría. Los principios de dirección, ordenación y ritmo presentes en el mundo de los cristales, así como la posibilidad de existencia de formas aisladas, han de presidir análogamente la composición pictórica. La fuerza de atracción al centro determina el crecimiento de los cristales, lo que justifica de nuevo los conceptos de tensión y centro en su teoría.

La astronomía supuso otra rica fuente de inspiración para el ruso, el cual establece una analogía entre el plano básico y una porción cualquiera del universo sometida a la ley de la fuerza de atracción gravitatoria. En el aspecto puntual, circular, espiral y lineal de cuerpos estelares, nebulosas y agrupaciones de estrellas creyó el pintor hallar una prueba de que también en el espacio reinaban las formas básicas.

Kandinsky extrajo de la psicología los conocimientos necesarios para crear un modelo que explicase convincentemente aspectos como la inspiración del artista, la creación de la obra y su asimilación por el contemplador. Siguiendo durante mucho tiempo los pasos marcados por una estética normativa basada en la investigación psicofísica de los colores y las formas gráficas y geométricas básicas, fue delineando una teoría compositiva de corte gramatical. En su segunda fase como teorizador la convirtió en una gramática de la creación que un reduccionismo llevado al límite dejó restringida al imperio de la fuerza y a la ley de la estructuración central según formas derivadas del círculo, considerado éste como el producto último de una secuencia generativa surgida en la primera de las formas gráficas, el punto.