



STVDIVM
GENERALE
CAESARAV-
GVSTANAE
CIVITATIS

COLECCIÓN PARANINFO
SAN BRAULIO 2012



Universidad Zaragoza

HISTORIA DEL ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL: UNA REVISIÓN CRÍTICA · GONZALO M. BORRÁS GUALIS

HISTORIA DEL ARTE
Y PATRIMONIO CULTURAL:
UNA REVISIÓN CRÍTICA

Gonzalo M. Borrás Gualis



STVDIVM
GENERALE
CAESARAV-
GVSTANAE
CIVITATIS



Prensas Universitarias
Universidad Zaragoza

HISTORIA DEL ARTE
Y PATRIMONIO CULTURAL:
UNA REVISIÓN CRÍTICA

HISTORIA DEL ARTE
Y PATRIMONIO CULTURAL:
UNA REVISIÓN CRÍTICA

Gonzalo M. Borrás Gualis

Prensas Universitarias de Zaragoza

STVDIVM
GENERALE
CAESARAV-
GVSTANAE
CIVITATIS

COLECCIÓN PARANINFO
SAN BRAULIO 2012

- © Gonzalo M. Borrás Gualis
- © De la presente edición, Prensas Universitarias de Zaragoza
1.ª edición, 2012

Prensas Universitarias de Zaragoza
Edificio de Ciencias Geológicas
c/ Pedro Cerbuna, 12 • 50009 Zaragoza, España
Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

Impreso en España
Imprime: Tipolínea, S.A.
ISBN: 978-84-15538-02-8
Depósito legal: Z-416-2012

A Marisol

1

LA HISTORIA DEL ARTE, HOY

La historia crítica del arte

A lo largo de la historia, y especialmente de la Edad Contemporánea, han variado tanto el concepto de *arte* como el de las creaciones que pueden ser consideradas como obras de arte, por lo que la primera consideración debe fundamentar la amplia relación de obras de arte que hoy día son objeto de estudio por parte de la Historia del Arte.¹

Hasta el umbral de la Edad Contemporánea la belleza ha sido el concepto utilizado para definir a las actividades artísticas, a las que se denominaba las *Bellas Artes*, y entre las que ocupaban un lugar de honor la arquitectura, la escultura y la pintura junto con la música, la poesía, la retórica y la danza, contraponiéndose a las artes útiles, en las que se englobaban el resto de las actividades, entre ellas las artes decorativas además de las ciencias.

A partir de este núcleo conceptual de las *Bellas Artes* se va a conformar a lo largo de los siglos XIX y XX el panorama ac-

1 Puede seguirse un tratamiento más amplio del contenido de este epígrafe en Gonzalo M. Borrás Gualis, *Teoría del arte I. Las obras de arte*, Historia 16, Madrid, 1996, capítulo 1, «La historia del Arte como disciplina», pp. 9-20, y capítulo 2, «El arte y las obras de arte», pp. 21-32.

tual de las *Artes Visuales*, que constituyen el objeto de estudio de la Historia del Arte, en un proceso histórico en el que se producen, por un lado, desgajamientos, y, por otro, adiciones.

Por lo que se refiere a los desgajamientos, paulatinamente la Historia del Arte se desprende de las artes del tiempo, por influencia de la crítica de Lessing en su *Laocoonte*, de 1766, ocupándose tan solo de las artes del espacio, es decir, de la arquitectura, la escultura y la pintura, caracterizadas por su espacialidad y su visualidad, y denominadas por ello *Artes Visuales*.

En cuanto a las adiciones, la primera de ellas atañe a las artes decorativas, cuya incorporación plena a la Historia del Arte se debe a la fundamentación establecida por Alois Riegl, que en su obra *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, de 1893, recuperó críticamente unas manifestaciones que estaban minusvaloradas en la tradicional jerarquía de las artes. Desde entonces, las artes decorativas, también llamadas por algunos artes aplicadas e industriales, han sido objeto de estudio para los historiadores del arte.

Otra de las adiciones importantes a la Historia del Arte es la que se refiere a los medios visuales de comunicación de masas, los llamados *mass media*, entre los que pueden incluirse la fotografía, el cartel, el cómic o historieta, el anuncio publicitario y el diseño industrial, el cine y el vídeo (dejando fuera aquellos *mass media* no visuales, como el periódico o la radio). Para fundamentar esta adición contamos con otra figura cuyo pensamiento teórico ha sido decisivo, la del berlinés Walter Benjamin, en su luminoso ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, escrito entre 1934 y 1935, donde ya se plantea el problema de la unicidad y de la multiplicidad artísticas y deja abierta la división entre obras de arte

únicas, a las que corresponde un solo objeto físico, como la pintura y la escultura, y obras de arte a las que corresponde más de un objeto físico, entre las que se hallan los medios visuales de comunicación de masas.

Otra notable incorporación a la historia de las artes visuales ha sido la de la ciudad. El nuevo concepto de *historia de la ciudad*, considerada como una dimensión espacio-temporal constituida por las obras de arte, ha surgido como reacción frente a la historia del urbanismo, planteada a modo de una historia de la arquitectura de mayor alcance, que era objeto del estudio institucional de los arquitectos. Para esta nueva adición ha sido fundamental el pensamiento del profesor Giulio Carlo Argan, cuyas ideas esenciales quedan recogidas en su obra miscelánea *la Historia del arte como historia de la ciudad* (1983).

Así pues, al final de este proceso histórico de la Edad Contemporánea y partiendo de una historia de las bellas artes, se ha llegado a una historia de las artes visuales en la que se incluyen la arquitectura, la escultura, la pintura, las artes decorativas, los medios visuales de comunicación de masas y la ciudad.

La Historia del Arte, hoy, en definición de Giulio Carlo Argan,² es la historia de las obras de arte valoradas como hechos históricos. La obra de arte es valorada como un hecho histórico, al igual que la reforma religiosa de Lutero, la política imperial de Carlos V o el descubrimiento científico de Galileo, aunque se trata de un hecho histórico de carácter específico, referido estrictamente al pensamiento y al lenguaje plásticos.

2 Siempre he manifestado mi deuda académica con el pensamiento de Giulio Carlo Argan; véase Giulio Carlo Argan y Maurizio Fagiolo, *Guida alla storia dell'arte*, Sansoni Università, Florencia, 1974.

La obra de arte es un componente constitutivo del sistema cultural, por lo que existe una estrecha relación entre los problemas artísticos y los generales de la época a la que pertenece. Pero la obra de arte no actúa como un espejo, no tiene por qué reflejar la problemática de su tiempo, esta no tiene por qué constituir la temática o el contenido de las obras de arte. Al contrario, hay que indagar en qué medida el horizonte de una época afecta al arte. Si la Historia del Arte forma parte de la historia de la cultura, debe explicar cuál es la cultura elaborada por el arte, de la que no es reflejo sino agente.

Una obra de arte lo es solo en tanto que la conciencia que la percibe la juzga como tal. Para que se dé la condición de obra de arte, es necesario un juicio crítico de valor artístico. Por ello la Historia del Arte no es tanto una historia de objetos cuanto una historia de juicios de valor artístico, que no dependen del gusto del que los pronuncia. El juicio crítico de valor artístico ya no radica, como en otros momentos del pasado, en el concepto de *belleza ideal*, o en el concepto de *mimesis*, o en la conformidad con ciertos cánones formales o icónicos, sino que el único parámetro actual para el juicio crítico de valor artístico es la historia; consideramos una obra como obra de arte cuando esta tiene una importancia dentro de la Historia del Arte; o sea, el juicio que reconoce su valor artístico, la reconoce al mismo tiempo como un hecho histórico.

Los criterios para emitir un juicio crítico de valor artístico, es decir, para reconocer una obra de arte como tal, son la autenticidad y la calidad. La autenticidad de la obra de arte es otro concepto histórico. Hoy la obra de arte, ya superados los modelos aristotélico y vasariano de evolución y progreso del arte, es considerada como la historia de un proceso, en el que una obra de arte auténtica es aquella que se destaca de la tradición, que modifica una

situación dada, bien desarrollándola, bien desviándola en otra dirección, bien invirtiéndola por completo. Por ello el juicio de autenticidad artística es a la vez un juicio histórico, ya que el artista, como el científico, no puede ignorar la historia ni el horizonte de la época. Lo que el historiador del arte ha de reconstruir es este proceso, tanto si está trazando la biografía de un artista como si está configurando un periodo artístico.

Por su parte, la calidad artística es un juicio de valor que solo puede emitir la crítica. El valor artístico de un objeto se da en su configuración visible, en su forma y una forma es algo dado para ser percibida, solo se comunica a través de la percepción. Por ello el juicio de valor sobre la calidad artística exige facultad de percepción, dotes que no se desarrollan en el aula, la biblioteca o el archivo, sino en la experiencia visual directa de la obra artística, donde quiera que esta se encuentre.

Hay que ser a la vez historiadores y críticos en el mismo juicio de valor, ya que, como mantiene Francisco Calvo Serraller, «el crítico sin historia juzga sobre el vacío, pero el historiador sin crítica documenta la nada».

La crítica española sobre la Historia del Arte como disciplina

No han sido frecuentes en la historiografía artística española las reflexiones críticas sobre el sentido de la investigación y de la docencia en la disciplina universitaria de la Historia del Arte. Desde la implantación de la materia en 1901 hubo de transcurrir la primera mitad del siglo xx hasta que Enrique Lafuente Ferrari dedicase a este tema su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el año 1951 con el título *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*. En los párrafos

introductorios a la edición del texto del discurso (Tecnos, Madrid, 1951), señalaba Lafuente Ferrari que estas cuestiones «hasta ahora han sido muy poco atendidas en España, pero que importaría lo fueran para incitar a las gentes a la reflexión sobre el sentido del trabajo y de la investigación en Historia del Arte y para que sus cultivadores puedan alcanzar un deseable ensanchamiento del horizonte de su actividad, para evitar errores y limitaciones graves, para lograr un afinamiento del sentido crítico de sus observaciones y transfundir a sus tareas toda una ambición más constructiva, universal y filosófica».

Este discurso de Lafuente Ferrari ha de valorarse como la primera reflexión teórica de alcance sobre nuestra disciplina desde una perspectiva historiográfica española, en el que se propone la Historia del Arte como ciencia, una tesis en la que nos hemos formado la mayor parte de los historiadores del arte de mi generación³ y que sirvió de guía y modelo para las memorias de oposiciones a cátedras, en las que era obligado un ejercicio de reflexión sobre la naturaleza científica y los métodos de trabajo de la disciplina.

Proclamo con gratitud y reconocimiento lo mucho que deben a los escritos de Lafuente Ferrari mis reflexiones sobre el quehacer profesional del historiador del arte, así como mi praxis docente universitaria. Siempre me sirvieron de positivo estímulo los fuertes palmetazos académicos y frecuentes exabruptos que lanzaba sobre los catedráticos universitarios de su generación, de los que puede hallarse un ramillete representativo en las páginas de su libro dedicado a *Ortega y las artes visuales* (Selecta de Revista de Occidente, Madrid,

3 Puede seguirse la recepción de este discurso de Lafuente Ferrari en Gonzalo M. Borrás Gualis, «La Historia del Arte, hoy», *A la memoria de Enrique Lafuente Ferrari, Artígrama*, 2 (1985), 213-238.

1970); en ellas alude a la «clausura mental y mandarinato universitario», motejando a los colegas de «almogávares de la erudición y energúmenos del verbalismo genialoide», tildándoles de «superficialidad, pedantería y falta de respeto a la vocación de enseñar».

Desde 1975 en que el joven profesor Juan Antonio Ramírez publicaba en la editorial Cuadernos para el Diálogo dos obras míticas, como fueron *La historieta cómica de posguerra* tema de su tesis doctoral, y *El cómic «femenino» en España* se convirtió, tal como nos ha recordado Estrella de Diego, en «un historiador imprescindible en la revisión de la Historia del Arte al uso entonces, un autor que abría el camino a aquellas personas de mi generación que andábamos detrás del algo distinto». ⁴

Las esperanzas alimentadas por aquel fulgurante inicio no han quedado defraudadas. Su ponencia, presentada al Congreso del CEHA de Valencia de 1996, con el título «provocador» de «Las “fallas” de la Historia del Arte», cuyo texto ha sido editado como monografía por la Fundación César Manrique de Lanzarote en 1998 con el título *Historia y Crítica de Arte: Fallas (y Fallos)*, constituye una brillante reflexión crítica sobre la función social de la Historia del Arte, a la que concede «una cierta centralidad epistemológica al considerar que puede interpretar mejor que otras ciencias sociales y humanísticas algunos asuntos trascendentales y problemas importantes de nuestro presente», que van desde el punto de vista hasta la batalla de los valores.

El pensamiento crítico de Juan Antonio Ramírez ha alcanzado su madurez definitiva, truncada tan temprano por su repentina muerte, con el ensayo «Los poderes de

4 Véase Estrella de Diego, «Desembalando mi biblioteca, también (en recuerdo de Juan Antonio Ramírez)», *Exit Book. Revista semestral de libros de arte y cultura visual*, 12 (2010), pp. 47-55.

la imagen: para una iconología social (esbozo de autobiografía intelectual)», extenso título para su participación en el Seminario del Instituto de Historia del CSIC, que tuvo lugar en Madrid el 19 de junio de 2008, una fulgurante condensación de sus puntos de vista, siempre dispuestos a «detectar el sentido histórico de la actividad intelectual, examinarla críticamente, identificando y contextualizando los posibles logros pero también los fracasos». En una autocrítica de toda su producción intelectual, ejercicio jamás abordado con tanta lucidez por ningún historiador español del arte con anterioridad, analiza las dos vocaciones más persistentes de su trayectoria intelectual: «el disfrute (la comprensión) de las obras de arte propiamente dichas, y su desvelamiento ideológico».

El legado intelectual crítico de Juan Antonio Ramírez compensa con creces la sensación colectiva de orfandad que los historiadores del arte españoles hemos sentido tras su muerte.⁵

La escuela universitaria española de Historia del Arte (1901-1972)⁶

Los estudios de Historia del Arte en la Universidad española se vieron afectados a lo largo del pasado siglo xx

5 Tras su fallecimiento en septiembre de 2009, se le han dedicado numerosos homenajes en todo el país. Véase, como ejemplo, Julián Díaz y Carlos Reyero (eds.), *La Historia del Arte y sus enemigos. Estudios sobre Juan Antonio Ramírez*, UAM Ediciones, Madrid; Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, [Cuenca], 2010.

6 Véase Gonzalo M. Borrás Gualis, «A modo de introducción: Cien años de Historia del Arte en España», en Gonzalo M. Borrás Gualis y Ana Reyes Pacios Lozano, *Diccionario de historiadores españoles del arte*, Grandes Temas Cátedra, Madrid, 2006, pp. 13-34.

tanto por tardía introducción con respecto a Europa, cuanto por el aislacionismo intelectual durante el largo periodo franquista. A causa de esta situación de retraso y aislamiento, los escritos y el pensamiento de los grandes historiadores del arte europeos tuvieron escasa repercusión en nuestro país, solo paliada a partir de los años setenta con una intensa traducción de obras, muchas de ellas editadas en su versión original hacía más de medio siglo.

La dotación de cátedras de Historia del Arte en las universidades españolas se produce con un considerable retraso con respecto a Europa, donde la Historia del Arte como «institución» artística había dado un gran paso al ser admitida como disciplina científica en las cátedras universitarias. Al parecer, la primera cátedra universitaria europea de Historia del Arte se establece en Gotinga en 1813, siendo su primer titular Johann Dominik Fiorillo (nativo de Hamburgo, a pesar de su apellido); en 1844 se crea en la Universidad de Berlín y poco después, en 1852, era recibida la enseñanza en la Universidad de Viena.

Erwin Panofsky recordaba en su libro *El Significado en las artes visuales*⁷ que las cátedras de las universidades alemanas, austríacas y suizas habían sido honradas por profesores cuyos nombres nunca han perdido su magia,

7 Con el título original de *Meaning in the Visual Arts*, editado en Nueva York en 1957, Panofsky recoge en esta obra miscelánea algunos de sus estudios más destacados sobre Iconografía e Iconología, a los que antepone una fundamental introducción sobre «La Historia del Arte como disciplina humanística», y cierra con un ilustrativo epílogo sobre «Tres décadas de Historia del Arte en Estados Unidos. Impresiones de un europeo transplantado», texto al que corresponde la cita. La primera edición en castellano de esta obra de Panofsky, *El significado en las artes visuales*, que ha sido libro de cabecera del que suscribe, fue realizada por Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1970.

como Jacob Burckhardt, Julius von Schlosser, Franz Wickhoff, Carl Justi, Alois Riegl, Max Dvorak, Georg Dehio, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg, Adolph Goldschmidt y Wilhelm Vöge, entre otros.

Con un retraso de medio siglo, en 1901, se crearon con el título genérico de Teoría de la Literatura y de las Artes las cátedras universitarias en España, dotándose con el título específico de Historia de las Bellas Artes una cátedra en todo el país en el año 1904, dentro del ciclo de estudios superiores de doctorado en la Universidad de Madrid, que en 1913 pasó ya a denominarse de Historia del Arte.

A este desfase institucional hay que añadir las graves consecuencias culturales derivadas de la Guerra Civil de 1936 y de la subsiguiente autarquía franquista. Tan solo con la introducción de la Historia del Arte como una titulación de licenciatura universitaria, iniciada en el año 1967 en la Universidad Complutense de Madrid, y en 1968 en las nuevas Universidades Autónomas de Barcelona y Madrid, y posteriormente en el resto de las universidades españolas, se va a alcanzar en España la normalización de la Historia del Arte como «institución» universitaria.

Hasta hoy la historiografía europea tan solo ha concedido una cierta atención a la primera generación de historiadores del arte españoles, es decir, la de los fundadores de la Historia del Arte en España, integrada por las eminentes figuras de Elías Tormo y Monzó (Albaida, Valencia, 1869-Madrid, 1957) y de Manuel Gómez-Moreno Martínez (Granada, 1870-Madrid, 1970), a las que el historiógrafo Juan Antonio Gaya Nuño añade la de Manuel Bartolomé Cossío (Haro, Logroño, 1857-Collado Mediano, Madrid, 1935), por su decisiva aportación a la historia cultural con la monografía artística sobre el Greco, publicada en 1908. Pero a esta primera generación se pueden añadir algunas figuras más, sobre todo en el campo de la

historia de la arquitectura, como las de Vicente Lampérez y Romea (Madrid, 1861-1923) y José Puig y Cadafalch (Mataró, Barcelona, 1867-Barcelona, 1956).

Ante esta generación fundadora se abría a comienzos del siglo xx un vasto panorama de trabajo, al que se entregó con extraordinario aliento, poniendo los fundamentos para la construcción de la Historia del Arte en nuestro país. Empeño primordial fue la redacción del *Catálogo Monumental de España*, encargado por Juan Facundo Riaño a su paisano Manuel Gómez-Moreno, comenzado por la provincia de Ávila (1901) y continuado, con el apoyo de Francisco Giner de los Ríos tras la muerte de Riaño, por las provincias de Salamanca (1903), Zamora (1904) y León (1906 y 1908).

Un hecho importante para el desarrollo de los estudios de Historia del Arte en España fue la fundación del Centro de Estudios Históricos en Madrid en el año 1910 por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. En su seno se creó la sección de Arte en el año 1912, fecha en la que se reorganizó, asimismo, el Museo del Prado con la constitución de su Patronato. De este modo el triángulo formado por la Universidad Central de Madrid, el Centro de Estudios Históricos y el Museo del Prado, fue decisivo para la formación de todos los jóvenes estudiosos que en el periodo de entreguerras acudían desde las diversas provincias españolas a Madrid, con vocación universitaria para la Historia del Arte.

Elías Tormo y Monzó fue el primer catedrático en la Universidad de Madrid desde 1904 en la asignatura de doctorado ya mencionada, y a la vez él mismo dirigía el Seminario de la Sección de Arte en el Centro de Estudios Históricos; por su parte, Manuel Gómez-Moreno, quien desde 1913 era catedrático de Arqueología en la misma Universidad madrileña, dirigía a la vez la Sección de

Arqueología del Centro de Estudios Históricos, que se hallaba ubicada junto a la de Arte; entre ambos fundaron en el año 1925, la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología* la primera revista científica en la que se dieron a conocer los discípulos de ambos maestros, que constituyen la segunda generación de historiadores españoles del arte.

La contribución historiográfica de esta segunda generación nos ha dejado, por un lado, obras de conjunto sobre arte español, de gran empeño personal y, por otro, algunas monografías de alcance. Entre las obras de conjunto hay que anotar la monumental *Historia del Arte Hispánico* (en cinco volúmenes, Barcelona, 1931-1945, con varias reediciones revisadas y aumentadas), de Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya; la *Breve historia de la pintura española* de Enrique Lafuente Ferrari (Madrid, 1898-Cercedilla, Madrid, 1985), desde la primera edición de 1934, en permanente corrección, aumento y puesta al día hasta la cuarta edición de 1953, cuya última reedición póstuma data de 1987; y la *Historia del arte hispano americano*, tarea ingente, a la vez de investigación y síntesis, que Diego Angulo Iníguez (Valverde del Camino, Huelva, 1901-Sevilla, 1986), emprendía en solitario en 1945 y para cuyo posterior desarrollo contó a partir del volumen segundo con la colaboración de Enrique Marco Dorta.

Los estudios monográficos de esta segunda generación alcanzaron un elevado nivel de especialización, como los trabajos de José Ferrandis Torres (Madrid, 1900-1948) sobre los marfiles cordobeses y sobre las artes suntuarias, y los de Leopoldo Torres Balbás⁸ (Madrid, 1888-1960) sobre

8 Véase Gonzalo M. Borrás Gualis, «La construcción de la Historia de la Arquitectura hispanomusulmana: la figura de Leopoldo Torres Balbás», en María Pilar Biel Ibáñez y Ascensión Hernández

arquitectura medieval española, tanto andalusí como cristiana, a los que hay que sumar los de Angulo sobre pintura española de los siglos XVI y XVII y los de Lafuente Ferrari sobre Goya.

La tercera generación de historiadores del arte españoles se halla estrechamente vinculada con las secuelas de la Guerra Civil (1936-1939) y con la consiguiente reordenación de las cátedras de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y en el resto del país durante el periodo franquista (1939-1975). En la Universidad madrileña van a ocupar las respectivas cátedras diversos miembros de la segunda generación de historiadores del arte; así, Angulo se incorpora por traslado desde Sevilla en 1939; José Camón Aznar,⁹ se incorpora por oposición, al haber sido depurado, en 1942, el mismo año en que lo hace Francisco Javier Sánchez Cantón; y el marqués de Lozoya se traslada desde Valencia en 1947 a la cátedra de Arte Hispanoamericano, mientras que Leopoldo Torres Balbás, parcialmente depurado, continuaba impartiendo la docencia en la cátedra de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

Por otra parte, tras la Guerra Civil las actividades de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones

Martínez (coords.), *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2011, pp. 159-167.

9 Véase Gonzalo M. Borrás Gualis, «La dimensión de don José Camón Aznar (1898-1979) como historiador del arte», en *Camón Aznar contemporáneo*. Catálogo Exposición, Museo e Instituto «Camón Aznar», Zaragoza, 1998, pp. 11-16, y «Revisión crítica de los estudios de don José Camón Aznar (1898-1979) sobre arte musulmán y mudéjar, arte mozárabe y arte del Renacimiento», en *Actas del Simposio don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo*. Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar», LXXII (1998), pp. 89-98.

Científicas fueron asumidas por el nuevo Consejo Superior de Investigaciones Científicas, creado en 1940, y la antigua Sección de Arte del Centro de Estudios Históricos se transformó en el Instituto Diego Velázquez del CSIC, cuya dirección así como la de la revista *Archivo Español de Arte*, ahora ya separada de la de Arqueología, recayó en el todopoderoso Angulo. De nuevo el triángulo Universidad, Instituto Diego Velázquez y Museo del Prado se convirtió en el escenario imprescindible para la formación y la promoción de las nuevas generaciones universitarias de la Historia del Arte.

Las oposiciones a cátedras de las diferentes universidades españolas fueron controladas en buena medida por los mencionados catedráticos de la Complutense y la mayoría de los miembros de esta tercera generación prolongarán las pautas de trabajo y los planteamientos de investigación de sus maestros, con todas las luces y sombras ya señaladas. Sin duda, uno de los logros más destacados ha sido el impulso y la consolidación de los estudios de Historia del Arte fuera de Madrid, en las diferentes universidades españolas: así sucede, por ejemplo, en la Universidad de Valladolid con la llegada de Juan José Martín González (Alcazarquivir, Marruecos, 1923-Valladolid, 2009), en la de Zaragoza con Francisco Abbad Ríos (Zaragoza, 1910-Madrid, 1972) y Federico Torralba Soriano (Zaragoza, 1913), o en la de Granada con José Manuel Pita Andrade (La Coruña, 1922-Granada, 2009), entre otras.

Dos maestros en los márgenes universitarios: Enrique Lafuente Ferrari y Juan Antonio Gaya Nuño¹⁰

A Lafuente y Gaya les separaban quince años en la fecha de nacimiento, 1898 y 1913, respectivamente, perteneciendo Lafuente a la segunda generación española de historiadores del arte y Gaya a la tercera. Pero más fuerte que la distancia generacional entre ambos resultó al final la emocional, cuya falla se produjo con motivo de la frustración de la candidatura de Gaya para acceder a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que Lafuente era presidente. A pesar de ello, sus perfiles académicos ofrecen numerosas afinidades; entre los rasgos compartidos se halla, en primer lugar, la condición de excelentes escritores, cualidad totalmente necesaria para escribir sobre arte; asimismo, ambos se sintieron impulsados por una fuerte vocación hacia el arte contemporáneo y, además, ejercieron profesionalmente la crítica de arte, siendo autores de monografías logradas y ejemplares sobre artistas coetáneos.

Y, sin embargo, ambos quedaron en los márgenes de la Universidad española por diferentes motivos: en el caso de Gaya, por motivos externos, a causa de la dura represalia franquista y en el de Lafuente, por motivos internos, considerándose relegado en su cátedra de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

Enrique Lafuente Ferrari, ya citado varias veces, está considerado uno de los más destacados e influyentes historiadores del arte españoles, aunque su magisterio no fuera

¹⁰ Para un tratamiento más amplio véase Javier Portús y Jesusa Vega, *El descubrimiento del arte español: Cossío, Lafuente, Gaya Nuño. Tres apasionados maestros*, prólogo de Nigel Glendinning, Nivola, Madrid, 2004.

ejercido ex cátedra, sino a través de sus escritos y críticas sobre arte. En 1916 iniciaba sus estudios de licenciatura en Filosofía por la Universidad de Madrid, asistiendo como alumno oyente a las clases que impartía en el viejo caserón de San Bernardo el filósofo Ortega y Gasset, cuyo pensamiento le influiría profundamente. Imbuido del espíritu de la Institución Libre de Enseñanza colabora con Francisco Barnés en el Instituto-Escuela, dedicado a la formación de los docentes de segunda enseñanza, en un contexto en el que se valoraba especialmente el carácter formativo de la obra de arte en la educación, así como la realización de visitas y excursiones. Precisamente, el conocimiento directo de la obra de arte así como la cercanía de las piezas será una constante en sus planteamientos como historiador del arte.

Tras doctorarse en Historia de América, su verdadera vocación de historiador del arte se inicia como becario catalogador de los fondos del Museo del Prado. Funcionario por oposición del Cuerpo de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, es destinado a la Biblioteca Nacional de Madrid, donde crea el Gabinete de Estampas y Dibujos y organiza importantes exposiciones de sus fondos sobre Rembrandt (1934), Tiépolo (1935) y Piranesi (1936); a la vez ejerce como profesor auxiliar de Elías Tormo en la Universidad madrileña. Durante la Guerra Civil trabaja activamente en el Madrid republicano para la Junta del Tesoro Artístico y traduce del alemán el libro de Werner Weisbach sobre *El barroco, arte de la Contrarreforma*.

Esta brillante trayectoria académica le señalaba como sucesor de Elías Tormo en la cátedra de Historia del Arte de la Universidad madrileña, aunque nunca accedió a ella, ejerciendo la docencia en la cátedra de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, ganada por oposición en 1942, y considerada de menor rango.

Lafuente consolida su considerable prestigio en toda la Universidad española con tres obras emblemáticas, publi-

cadras entre 1947 y 1953; además del mencionado discurso de 1951 sobre *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, las otras dos son una ampliación en profundidad de libros ya editados con anterioridad a la Guerra Civil; en efecto, Lafuente había publicado ya en 1932 un importante *Catálogo* de la obra de Goya, realizado con motivo de la Exposición de 1928 conmemorativa del centenario de la muerte del pintor, que en 1947 amplía con un notable estudio sobre los *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, erigiéndose en el indiscutible especialista goyesco. Por otra parte, lo que fuera una *Breve historia de la pintura española*, editada en 1934 para las Misiones de Arte, en las que tan estrechamente colaboró con su creador, el prestigioso arquitecto sevillano Pablo Gutiérrez Moreno, alcanza en 1953 la cuarta edición, notablemente ampliada y puesta al día, nunca superada en la historiografía española como manual de carácter general. ¡Cuántos universitarios españoles hemos estudiado, por fortuna, la historia de nuestra pintura con el excepcional libro de Lafuente!

Frente a la actitud de otros historiadores del arte de su generación para los que la disciplina universitaria concluía con Goya, Lafuente dedicó siempre una fuerte atención al arte contemporáneo, iniciándose en la crítica de arte en el diario *Ya* de Madrid en el año 1935. Precisamente, una de sus proclamas permanentes fue siempre la de la aceptación del arte nuevo, denunciando a la Universidad por vivir de espaldas al mismo.

Otro maestro excepcional ha sido Juan Antonio Gaya Nuño (Tardelcuende, Soria, 1913-Madrid, 1976).¹¹ Historiador del arte, crítico de arte y escritor, la trayectoria

11 Véase Gonzalo M. Borrás Gualis, «Gaya Nuño, historiador y crítico de arte», en *Catálogo del legado pictórico de Juan Antonio Gaya Nuño*, Caja Salamanca y Soria, Soria, 1994, pp. 29-43.

investigadora de este soriano irreductible se halla profundamente marcada por la tragedia de la Guerra Civil. Con anterioridad ya se había doctorado en 1934 en la Universidad Complutense con una excelente tesis sobre *El románico en la provincia de Soria*, en el marco de las investigaciones que promovía y dirigía Manuel Gómez-Moreno, a quien siempre profesó un profundo cariño.

Pero con la Guerra Civil comenzó su tragedia personal; su padre, Juan Antonio Gaya Tovar, médico soriano, republicano y radical socialista, fue fusilado por los nacionales en Soria en agosto de 1936. Juan Antonio, que se hallaba en Madrid, sirvió al ejército republicano en el batallón Numancia, por lo que tras la guerra fue represaliado y condenado a veinte años de cárcel, de los que cumplirá cuatro en los penales de Madrid, Santander y Las Palmas. Así, en 1943, con treinta años y tras un baldío paréntesis de siete años, tres de guerra y cuatro de prisión, se encuentra en la calle y con las puertas de su porvenir académico universitario cerradas, teniendo que reorientar por completo su vida profesional, en la que tendrá que mantenerse y sobrevivir con sus escritos y conferencias.

Algunas personas, pocas, le fueron de inestimable ayuda en estas penosas circunstancias; entre ellas destacan José Gudiol y José Camón Aznar. Gudiol le llama a Barcelona, donde permanece entre 1947 y 1951, para colaborar estrechamente con él tanto en la redacción de las Guías artísticas «Aries» y de la colección *Ars Hispaniae* como en la dirección de las Galerías Layetanas, donde Gaya Nuño se configura como excelente galerista y crítico de arte contemporáneo. Camón Aznar, por su parte, además de brindarle su inquebrantable amistad, le abre, entre otras, las puertas de la Universidad de Verano de Santander; Camón Aznar y Gaya Nuño fueron a la vez

presidente y vicepresidente de la Asociación Española de Críticos de Arte.

Gaya, además de excelente escritor, fue un trabajador infatigable y un depurado investigador, documentalista y crítico. Papeleteó miles de fichas, destacando por sus bibliografías sobre Velázquez, Zurbarán y Goya. Logró con esfuerzo dotarse de una excelente biblioteca especializada, ufanándose de trabajar sin necesidad de salir de casa para consultar libros. De este modo, al igual que sucede con Lafuente Ferrari, Gaya Nuño se labra un gran crédito personal entre los universitarios españoles a partir de sus publicaciones, por sus críticas de arte y por sus libros, algunos de los cuales se convierten muy pronto en clásicos, como *La pintura española fuera de España* (1958), en cuya elaboración le ayudó desde Londres Xavier de Salas, y para la que mantuvo una copiosa correspondencia con numerosos directores de museos internacionales, y *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos* (1961), una obra cuyo encargo le había traspasado Torres Balbás, que puede considerarse como el libro fundacional de la defensa del patrimonio en nuestro país.

Aunque son numerosas las líneas de investigación y difusión artísticas, a las que se dedica Gaya Nuño, sin embargo, algunos temas terminan adquiriendo un lugar central en su bibliografía, en particular los dedicados a los museos y al arte contemporáneo. Sobresalen en esta línea de trabajo *Historia y guía de los Museos de España* (1955) y la *Historia del Museo del Prado (1819-1969)* (1969), de un lado, y los dos volúmenes que redacta para las colecciones *Ars Hispaniae* y *Summa Artis*, el primero sobre el *Arte del siglo XIX* (1966) y el segundo, en colaboración con José Pijoán, sobre el *Arte europeo de los siglos XIX y XX* (1967), materias tan poco frecuentadas en época de Gaya desde la Universidad española.

Los escritos de Gaya Nuño se cierran con una de sus aportaciones más señeras, aparecida tan solo un año antes de su muerte, la *Historia de la crítica de arte en España* (1975), en la que además de una revisión de la literatura artística española, incorpora a los autores del siglo xx, con una destacada y cariñosa consideración de Eugenio D'Ors, y, asimismo, por vez primera valora las aportaciones de los historiadores españoles del siglo xx, pudiendo considerarse esta obra como fundacional de la historiografía artística española actual.

Tras su temprana muerte, su esposa Concha G. de Marco, que iluminó su vida, hizo posible con su generosidad la creación en Soria de la Fundación «Gaya Nuño», auspiciada por CajaDuero, en la que se custodian su colección pictórica, su excelente biblioteca y un importante archivo, con una interesante correspondencia con los más destacados historiadores y críticos de arte del momento. Del estudio crítico y de las publicaciones sobre este importante legado se ocupa la profesora Lourdes Cerrillo.

Indicadores de cambio en torno a 1972: los aragoneses Julián Gállego y Santiago Sebastián

En la disciplina universitaria de la historia del arte en España, se aprecia ya un profundo cambio algunos años antes de la extinción física del dictador en 1975.¹² Entre los diversos indicadores de este cambio cabe anotar, en primer lugar, la introducción de la Historia del Arte como una nueva titulación de licenciatura universitaria, cuyos

12 Véase Gonzalo M. Borrás Gualis, «La Historia del Arte», en Francisco Rico, Jordi Gracia y Antonio Bonet (eds.), *Literatura y Bellas Artes*, volumen v de *España Siglo XXI*, Instituto de España, Fundación Sistema, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 601-620.

planes de estudios se inician en el año 1967 en la Universidad Complutense de Madrid, y en el año 1968 en las nuevas Universidades Autónomas de Madrid y de Barcelona, a las que seguirán el resto de las universidades españolas, alcanzando así la normalización de la disciplina como «institución» universitaria.

Existe cierto consenso en señalar la fecha de 1972, en que concluye sus estudios universitarios la primera generación de titulados en Historia del Arte, como un momento clave de inflexión positiva en la historiografía artística española. Entre los hitos editoriales que cabe destacar en este año 1972 se encuentran la traducción española de los *Estudios sobre Iconología* de Erwin Panofsky, con el emblemático prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, la edición española del libro de Julián Gállego *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, y el nacimiento de la revista *Traza y Baza*, subtitulada *Cuadernos Hispánicos de Simbología*, dirigida por Santiago Sebastián.

La publicación en Alianza Editorial de la traducción de la obra clásica de Panofsky no solo pone fin al proverbial retraso de las traducciones españolas, sino que marca una nueva etapa en el mercado editorial de los libros de arte en España. Las nuevas editoriales españolas, como Alianza, Cátedra, Gustavo Gili, Xarait y Akal, entre otras, que han encontrado un numeroso público consumidor entre los estudiantes universitarios de la licenciatura en Historia del Arte, van a dar el relevo en esta función traductora a las editoriales de México, Caracas y, sobre todo, de Buenos Aires, como Nueva Visión, Ediciones Infinito, Emecé o Poseidón, que en las décadas anteriores habían alimentado el todavía débil mercado español de libros de arte.

Pero, además, *Estudios sobre Iconología* va a convertirse en un modelo de edición al dotar a la obra traducida de un extenso y concienzudo prólogo de introducción,

en este caso al autor de la obra, Panofsky, y al método de investigación utilizado por él, la iconología. De este modo, se van haciendo cada vez más próximos y mejor conocidos aquellos historiadores del arte extranjeros que hasta entonces en la mayoría de los casos constituían referencias vacías de contenido para adornar los repertorios bibliográficos.

Otro hito revelador del cambio en la Historia del Arte en España en este año 1972 fue la edición española en Aguilar de la obra de Julián Gállego Serrano (Zaragoza, 1919-Madrid, 2006) *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, que con el mismo título de *Vision et symboles dans la peinture espagnole au siècle d'or* había visto por vez primera la luz en París, en el año 1968, en Klincksieck, versión decantada de la tesis doctoral de Julián Gállego, realizada bajo la dirección del profesor Pierre Francastel, de quien era ayudante en la Escuela de Altos Estudios, donde el historiador galo impartía sus cursos de Sociología del Arte. El pensamiento y el método francastelianos, en especial sus planteamientos sobre la dicotomía entre la autonomía de la obra de arte y su vinculación socio-cultural, impregnan toda la obra de Julián Gállego, cuya tesis esencial es que la pintura española del Siglo de Oro no fue tan realista como pretendiera el siglo XIX, adentrándonos a través de sus páginas en la cultura simbólica del Siglo de Oro español y en la interpretación simbólica de los objetos reales representados en la pintura. De esta obra tan alejada de los tradicionales métodos formalistas y positivistas ha bebido toda la historiografía posterior sobre el tema.

Trascendencia similar a la edición española de su obra tuvo la incorporación de Julián Gállego como profesor a la nueva Universidad Autónoma de Madrid en el año 1968, aunque para su consolidación académica hubiese

de revalidar el doctorado por su Universidad de Zaragoza con otra tesis, esta vez en la Facultad de Derecho, publicada con ligeros retoques en el año 1976 con el título de *El pintor de artesano a artista*, otra contribución básica a la historia social de la pintura española del Siglo de Oro, y obra complementaria e inseparable de la anterior.

En este contexto de apertura de la Historia del Arte en España a las nuevas metodologías de investigación, que se respira en las obras ya mencionadas, hay que situar, asimismo, la aparición de la nueva revista de arte y literatura, fundada por Santiago Sebastián López (Villarquemado, Teruel, 1931-Valencia, 1995),¹³ con el título de *Traza y Baza. Cuadernos Hispanos de Simbología. Arte y Literatura*, cuyo primer número de 1972 se edita en Palma de Mallorca, en cuya Facultad de Filosofía y Letras estaba destinado el fundador, al que seguirá la revista durante una década en su periplo universitario, primero a Barcelona y luego a Córdoba y Valencia. Al margen de otras valoraciones posibles interesa retener ahora que en los planteamientos editoriales se alude tanto a la simbología como al estructuralismo, y se ofrece como un *Homenaje a Erwin Panofsky*, de cuyos estudios sobre iconología el profesor Sebastián va a constituirse en el más ardiente difusor, frente a las metodologías positivistas y los planteamientos formalistas de las revistas de Historia del Arte españolas ya consolidadas como *Archivo Español de Arte* o *Goya*.

13 Véase Gonzalo M. Borrás Gualis, «Santiago Sebastián, semblanza de una pasión artística», en *Xiloca, Homenaje a Santiago Sebastián*, 2, 16 (diciembre de 1995), pp. 9-17. La revista *Xiloca* dedicó dos números, 15 y 16, en homenaje a Santiago Sebastián, en la misma fecha, diciembre de 1995, con motivo de su fallecimiento.

La Universidad de Zaragoza en 1972: de Francisco Abbad a Federico Torralba, un cambio tranquilo

El 24 de enero de 1972 fallecía en la Clínica Puerta de Hierro de Madrid, tras una denodada lucha contra una cruel enfermedad —leucemia— que le aquejaba desde 1966, mi maestro Francisco Abbad, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, quien ya tenía administrativamente concedido el traslado a la Universidad Complutense de Madrid, aunque no alcanzó a tomar posesión. Con su muerte se cerraba en la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza un corto y fecundo ciclo de casi catorce cursos académicos, incompleto el último, cuyo alcance y significado se glosan al hilo de su reseña biográfica.

Francisco Abbad-Jaime de Aragón Ríos (Zaragoza, 1910-Madrid, 1972),¹⁴ de familia paterna oriunda de Benabarre (Huesca), incorpora desde 1944 el Jaime de Aragón a su primer apellido tras un expediente de solicitud instado por su padre. De ideas próximas a la Institución Libre de Enseñanza, con licenciatura en Filosofía y Letras y Derecho por la Universidad de Zaragoza, se doctora en la de Madrid en el año 1935 con una tesis en Historia del Arte sobre *El románico en Cinco Villas*, bajo la dirección y dentro del programa de investigación promovido por Manuel Gómez-Moreno.

Su formación había discurrido canónicamente dentro de la escuela española, plenamente imbuido de los planteamientos y la metodología de sus maestros, en especial de

14 Véase *Francisco Abbad Ríos. A su memoria*, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1973.

Elías Tormo y de Manuel Gómez-Moreno, supliendo como profesor ayudante y auxiliar en las clases de la Complutense a los catedráticos del momento, al tiempo que colaboró también en el Instituto «Diego Velázquez», dirigido entonces por Diego Angulo, donde entabla una entrañable amistad con discípulos como el soriano Juan Antonio Gaya Nuño (quien le apodaba cariñosamente «el pelirrojo de Benabarre») y el tinerfeño Jesús Hernández Perera.

Por estos años, entre 1944 y 1948, realiza la labor de campo para la redacción del *Catálogo Monumental de la Provincia de Zaragoza*, que se publicará en dos volúmenes en 1957, obra que constituye una de sus aportaciones más notables. Colabora en revistas como *Archivo Español de Arte* y el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, siendo director de este último entre 1947 y 1952. De todo este periodo guarda una admiración profunda, que transmite a sus discípulos, por la obra escrita de Enrique Lafuente Ferrari y de Juan Antonio Gaya Nuño, lamentando siempre que dos historiadores españoles del arte tan señeros no hubieran llegado a catedráticos de universidad para transmitir su saber desde la cátedra y no solo desde las bibliotecas.

Catedrático de la Universidad de Oviedo en 1953, se incorpora a la de Zaragoza en septiembre de 1958 donde permanece hasta su prematuro fallecimiento en enero de 1972, creando las condiciones necesarias para el desarrollo de los estudios en Historia del Arte, siendo consciente de las prioridades más básicas, como la dotación de una sólida biblioteca especializada, así como la elaboración de los manuales adecuados para la docencia, campos en los que estaba todo por hacer en la Universidad de Zaragoza, impulsando además las primeras investigaciones.

Así, publica el primer volumen de su *Historia General del Arte*, dedicado a la Antigüedad, en el año 1966, sin

que pudiera ver la luz el dedicado a la Edad Media, para el que deja mucho material inédito. Era su modelo de manual universitario de Historia del Arte el del profesor de la Sorbona Pierre Lavedan,¹⁵ en el que cada capítulo constaba de una síntesis actualizada, una bibliografía seleccionada y crítica y los estados de la cuestión sobre cada tema. Para la elaboración de estas bibliografías y de los estados de la cuestión dotó a la biblioteca de la cátedra de las más actualizadas obras de carácter general y especializado del momento, entre las que se contaba la *Encyclopedia of Word Art* y la magna colección inglesa de la *Pelikan History of Art*, que años más tarde será traducida al español por editorial Cátedra.

Al impulso docente añadió Abbad el de la investigación, iniciándose bajo su dirección numerosos trabajos. Hoy, con perspectiva histórica, parece raro que poco más de una década de magisterio universitario bien ejercido, pudiese fundamentar lo que ha sido con el tiempo el germen de la actual escuela de Zaragoza, entre cuyos nombres se encuentran sus discípulos más directos, que hubieron de añorar tan pronto la ausencia del maestro: José Gabriel Moya Valgañón, Fabián Mañas Ballestín, Gonzalo M. Borrás Gualis, María del Carmen Lacarra Ducay, María Isabel Álvaro Zamora y Juan Francisco Esteban Lorente. Abbad, a diferencia de Lafuente y Gaya Nuño, que nos han guiado básicamente con sus escritos, ha sabido transmitir desde la cátedra con su palabra y su magisterio, tanto en el aula como en las prolongadas tertulias con sus

15 Véase Pierre Lavedan, *Histoire de l'art. I. Antiquité y II. Moyen âge et temps modernes*, PUF, París, 1949 y 1950. Conservo entre mis libros como obsequio de doña Margarita, la viuda del Dr. Abbad, estos dos volúmenes, en cuidada encuadernación, pertenecientes a su biblioteca.

discípulos más allegados, lo mejor de la tradición historiográfica española.

La vacante de la cátedra, tras su prematura y llorada muerte en enero de 1972, iba a ser cubierta por otro catedrático aragonés, el Dr. Federico Torralba, coetáneo suyo, tan solo tres años más joven, pero con un concepto y un enfoque de la asignatura bastante diferentes, que se incorpora en el curso 1972-1973. Aunque algunos han interpretado como contrapuestas las concepciones que de la Historia del Arte profesaban Abbad y Torralba, personalmente siempre pensé que eran complementarias y como tales se han revelado a lo largo del tiempo, dejando huella en el amplio perfil historiográfico de la escuela de Zaragoza. Si fecundo había sido el magisterio de Abbad, lo mismo cabe predicar del de Torralba, cuyo alcance y significado pueden seguirse en la reseña biográfica; si fue corto el periodo de Abbad, también el de Torralba, que alcanzó once cursos académicos hasta su jubilación en 1983, al cumplir los setenta años.

Federico Torralba Soriano (Zaragoza, 1913)¹⁶ cursa sus estudios de Licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad de Zaragoza, coincidiendo en los mismos tras la Guerra Civil con el breve paso como catedrático entre 1940 y 1942 del depurado José Camón Aznar. Muy pronto es nombrado profesor auxiliar, desempeñando la cátedra vacante hasta la incorporación de Abbad en 1958, por lo que su trayectoria académica puede considerarse autodidacta, con vocación por la pintura moderna, a la que dedica varios ensayos, entre los que destaca por su

16 Véase Gonzalo M. Borrás Gualis, «Una semblanza incompleta y casi otoñal» y «Bibliografía», en *Homenaje a don Federico Torralba en su jubilación del profesorado*, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1983, pp. 13-23 y 25-33.

precoz cronología su *Trayectoria de la pintura moderna* (Zaragoza, 1946), impulsando en la ciudad los movimientos artísticos de vanguardia, como el grupo Pórtico, la primera abstracción española entre 1947 y 1952. Asimismo, desarrolla una importante labor de difusión del arte actual desde la cátedra «Goya» de la Institución «Fernando el Católico».

Con el regreso de Torralba los estudios de Historia del Arte, de clara orientación medievalista durante los años de Abbad, emprenden un decidido camino hacia lo contemporáneo, desde Goya hasta el arte actual, así como una especial atención a las artes decorativas y a las artes extremo-orientales, sobre todo al arte japonés, un enfoque que resultaba innovador y poco frecuente en los inicios de la década de los setenta en la Universidad española.¹⁷

Su interés por las artes decorativas, a las que había dedicado atención investigadora, destacando su monografía sobre los *Esmaltes aragoneses* (1938), encontraba acomodo en su docencia como profesor interino desde 1960, de entrada desde 1965 y de término desde 1970, en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza.

En su inclinación por Goya, pesa sin duda, como en José Camón Aznar y en Julián Gállego, su naturaleza aragonesa. Siempre atraído por la obra de *Goya en Aragón* (1977), defiende su madurez como pintor en el conjunto

17 Otro indicador del cambio y de la nueva sensibilidad del Dr. Torralba fue la sustitución del manual universitario de Diego Angulo Íñiguez, de corte formalista, por el de Ernst H. Gombrich. Véase Gonzalo M. Borrás Gualis, «Fortuna crítica de Ernst H. Gombrich en la historiografía española del arte», en Paula Lizárraga (ed.), *E. H. Gombrich. In memoriam*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2003, pp. 47-67.

mural de la Cartuja de Aula Dei, una creación que por su aislamiento era poco conocida de la historiografía española, y a la que Julián Gállego ha dedicado también un estudio monográfico. Por su parte, Torralba, además de obras de conjunto (*Grandes artistas. Goya*, 1996), y de comisariados como el de la exposición del pabellón aragonés en Sevilla en 1992 o del sexquicentenario de 1996 en Zaragoza, va a dedicarle interesantes monografías, como *Goya, economistas y banqueros* (1980), *Estudio artístico sobre las pinturas de Goya en el Pilar de Zaragoza* (1982) y *Goya en la Santa Cueva* (1983).

Por lo que se refiere a la *Pintura contemporánea aragonesa* (1979), hay que destacar no solo el libro de conjunto con este título, sino su labor permanente como crítico de arte e impulsor de premios de pintura, como el San Jorge de la Institución «Fernando el Católico», así como su tarea de galerista en Zaragoza (Kalos y Atenas) y de fomento de los grupos, como en el caso del grupo Azuda 40. No es, pues, sorprendente que la editorial Alhambra le encomendase la redacción de la parte dedicada a *Pintura* en su manual de *El siglo xx* (1980), de la colección Historia del Arte Hispánico.

Más exótico resulta, sin embargo, su pasión por el arte extremo-oriental, en general, y por el japonés, en particular, del que llega a formar una interesante colección personal, hoy día instalada en el Museo de Zaragoza, bajo el patrocinio de la Fundación Fortún-Torralba. Sin duda, la pintura contemporánea fue el camino que le condujo al grabado japonés, pero en el caso de los *inro* hay que pensar en su gusto por las artes decorativas y por la belleza en general. Más crítico que documentalista, su legado ha sido positivo en el enfoque de los estudios de la Universidad de Zaragoza, habiendo impulsado investigaciones sobre las artes decorativas, como la dedicada a los tapices

por Carmen Rábanos Faci, o sobre arte japonés, como la tesis doctoral de Sergio Navarro Polo.

Por lo demás, el relevo en la cátedra de la Universidad de Zaragoza en el año 1972 puede calificarse de cambio tranquilo, ya que gracias a la generosa actitud intelectual del Dr. Torralba todos los «heredados», según su remoquete coloquial, con la única excepción del que suscribe, que me había doctorado en el año 1971 con una tesis sobre el mudéjar en los valles del Jalón-Jiloca, fueron perfeccionando bajo su dirección los estudios iniciados con Abbad, respetándoles a todos en sus respectivas orientaciones. Así, bajo la magnánima dirección de Federico Torralba, fueron defendiendo sus tesis doctorales en la Universidad de Zaragoza: María del Carmen Lacarra Ducay en 1973 sobre la pintura mural gótica en Navarra; María Isabel Álvaro Zamora y Juan Francisco Esteban Lorente en 1975 sobre la cerámica de Muel y sobre la orfebrería barroca zaragozana, respectivamente; José Gabriel Moya Valgañón, que ya era conservador de museos, en 1977 sobre la arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja Alta; y Fabián Mañas Ballestín, que ya era catedrático de instituto, en 1978 sobre la pintura gótica de la comarca de Calatayud.

La Historia del Arte en España en la actualidad (desde 1972 hasta hoy)

Este aire de cambio en la Historia del Arte en España, que se detectaba en el horizonte del año 1972, va a consolidarse a lo largo de las tres décadas amplias que transcurren entre el año 1978 y 2011, un periodo aquí esbozado tan solo en sus aspectos básicos, que van desde la creación de los nuevos departamentos universitarios de Historia del Arte y sus revistas de investigación, pasando por la creación del Comité Español de Historia del Arte

(CEHA) y sus congresos científicos, hasta los perfiles biográficos de varios historiadores del arte españoles de este último periodo, cuya mención responde a sus planteamientos metodológicos y temáticos.¹⁸

La implantación de la titulación en Historia del Arte en la mayoría de las universidades españolas a partir de la década de los setenta ha ido acompañada de cambios institucionales, como la extinción de las antiguas cátedras y la creación de los nuevos departamentos universitarios de Historia del Arte.

Los departamentos son en la actualidad las nuevas unidades de docencia e investigación de las universidades españolas, exigiéndose para su constitución un mínimo de profesores doctores, que se agrupan en diversos equipos de trabajo. Por lo que a la docencia se refiere, los nuevos planes de estudios de la licenciatura en Historia del Arte dan acogida a nuevas materias, entre las que destacan la fotografía, el cine y otros medios audiovisuales, además de las asignaturas del área de musicología. Y la investigación en Historia del Arte realizada desde la Universidad adquiere cada vez mayor peso, gracias a las tesis doctorales, a los proyectos de investigación personal o en equipo y a la edición de revistas científicas, estas últimas con anterioridad campo exclusivo de determinadas instituciones como el Consejo Superior de Investigaciones Científicas o la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En cuanto a las revistas especializadas, si prescindimos de los precedentes que por su rigor científico podrían

18 Puede seguirse un tratamiento más amplio de las metodologías y de los temas de la actual Historia del Arte española en Gonzalo M. Borrás Gualis, *Cómo y qué investigar en Historia del Arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.

citarse para fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, entre los que sobresalen el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (editado entre 1893 y 1954) y *Arte Español*, editado por la Sociedad Española de Amigos del Arte a partir de 1912, la primera revista científica moderna de la disciplina en España, como ya se ha dicho, es *Archivo Español de Arte y de Arqueología* (AEAA), fundada en el año 1925 en el seno del Centro de Estudios Históricos de Madrid por don Elías Tormo Monzó y por don Manuel Gómez-Moreno Martínez, que tras la Guerra Civil española, a partir de 1940, se divide en *Archivo Español de Arte* (AEA), por un lado, y *Archivo Español de Arqueología* (AEArq), por otro. *Archivo Español de Arte* es editada desde el año 1940 por el Instituto «Diego Velázquez», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid; tiene una periodicidad trimestral y sigue una línea editorial en la que priman los estudios de metodología positivista y atribucionista, tal como fuera concebida por sus fundadores y continuada bajo el magisterio de Diego Angulo Íñiguez durante muchos años.

La presencia en la Universidad Complutense de Madrid de la fuerte personalidad artística de José Camón Aznar a partir del año 1942, en que obtiene por oposición la cátedra de Historia del Arte Medieval, resulta determinante para la fundación de dos nuevas revistas, con enfoques muy diferentes a los de *Archivo Español de Arte*. Camón Aznar crea en el año 1943, asimismo dentro del seno del CSIC, la *Revista de Ideas Estéticas* (RIE), donde publica un importante texto sobre la estética del arte islámico, y en el año 1954 funda la revista *Goya*, órgano científico del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, del que Camón era director.

Algunas instituciones mantienen, asimismo, la edición de revistas o boletines científicos, que pueden ser consideradas de ámbito nacional; entre ellas cabe destacar

el *Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando* de Madrid, el *Boletín del Museo del Prado*, el *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* de Zaragoza, y los *Cuadernos de Arte de la Fundación Universitaria* (desde 1985).

A estas revistas, de ámbito nacional, hay que sumar otras de carácter más monográfico. Así para los estudios sobre arte andalusí en general es básica la revista *al-Ándalus*, editada por el CSIC sin interrupción entre 1933 y 1978, en cuyas páginas Leopoldo Torres Balbás mantuvo durante mucho tiempo una «Crónica arqueológica de la España musulmana». Ha sido continuada por la revista *al-Qantara*. Otras revistas más especializadas son *Cuadernos de la Alhambra*, dedicada al estudio del arte nazarí, editada por el Patronato de La Alhambra de Granada desde 1965, y *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, dedicada al estudio del arte cordobés, editada a partir de 1987. Para arte mudéjar puede consultarse desde su número 12 (1995) la revista *Sharq al-Ándalus*, dedicada a *Estudios mudéjares y moriscos* y editada por el Centro de Estudios Mudéjares, del Instituto de Estudios Turolenses. Para arte hispanoamericano, pueden consultarse los *Cuadernos de Arte Colonial*, editados por el Museo de América (desde 1986).

Un importante número de nuevas revistas son órganos de expresión científica de los diversos departamentos de Historia del Arte, en la mayor parte de los casos con un sello propio o un particular enfoque, que intentan reflejar la plural concepción de la Historia del Arte de sus miembros y con frecuencia superan por sus contenidos y por sus enfoques metodológicos el ámbito localista, constituyendo su mantenimiento un titánico esfuerzo científico y económico, no siempre reconocido. Pioneras en este sentido fueron las revistas *Boletín de estudios del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, y *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*.

A ellas se han sumado desde 1972 las siguientes: en Barcelona Central, *D'Art* (desde 1975); en Málaga, *Boletín de Arte* (desde 1980); en Oviedo, *Liño* (desde 1980 hasta 1991, renacida en una segunda fase desde 2005); en Extremadura (Cáceres), *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia* (desde 1980) y *Norba-Arte* (desde 1984); en Córdoba, *Apotheca* (desde 1981); en Zaragoza, *Artigrama* (desde 1984); en Murcia, *Imafronte* (desde 1985); en Sevilla, *Laboratorio de Arte* (desde 1988); en la UNED, *Espacio, Tiempo y Forma* (desde 1988); en los tres departamentos de arte (medieval, moderno y contemporáneo) de la Universidad Complutense de Madrid, *Anales de Historia del Arte* (desde 1989, con los núms. 1 al 12 disponibles en CD-ROM, formato PDF); en la Autónoma de Madrid, *Anuario Arte* (desde 1989); en Valencia, *Ars Longa. Cuadernos de Arte* (desde 1990); en la Autónoma de Barcelona, *Locus Amoenus* (a partir de 1995); en Santiago de Compostela, *Quintana* (desde 2002); y en la Universidad del País Vasco, *Ars bilduma* (desde 2011).

No es posible abordar desde estas páginas el papel, por otra parte discreto, que los historiadores del arte españoles han jugado en los diversos congresos organizados por el Comité Internacional de Historia del Arte (CIHA), algo más brillante en el XXIII Congreso (1973) al celebrarse en Granada y editarse las Actas por su Universidad, ni tampoco cabe aquí valorar los numerosos congresos y simposios de ámbito regional o autonómico promovidos durante las últimas décadas.

Será suficiente una mención sobre los congresos celebrados con carácter nacional, tras haberse constituido el Comité Español de Historia del Arte (CEHA) en su primer congreso fundacional, mantenido en el año 1978 en la ciudad de Trujillo (Cáceres), impulsado por el profesor Xavier de Salas. Los tres primeros congresos del CEHA se

celebraron con periodicidad anual, siguiendo al de Trujillo los de Valladolid en 1979 y Sevilla en 1980. A partir del cuarto congreso, celebrado en Zaragoza en 1982, se mantendrá ya una periodicidad bianual, siguiendo los de Barcelona (1984), Santiago de Compostela (1986), Murcia (1988), Cáceres (1990), León (1992), Madrid-UNED (1994), Valencia (1996), Oviedo (1998), Granada (2000), Málaga (2002), Palma de Mallorca (2004), Las Palmas de Gran Canaria (2006), de nuevo Barcelona (2008), de nuevo Santiago de Compostela (2010), estando previsto el próximo en Castellón (2012).

Las *Actas* constituyen el activo científico más importante de estos congresos, cada vez editadas con mayor esmero y puntualidad, mientras que los temas y enfoques de sus diversas secciones reflejan en buena medida las preocupaciones y la trayectoria de la Historia del Arte en España en estos últimos veinte años. Una mirada global sobre estos nos advierte de la decidida apuesta de la comunidad de los historiadores del arte españoles por deslindarse del lastre historiográfico del positivismo y del localismo, con el ánimo de romper el desfase histórico y de apuntar hacia nuevos objetivos de investigación y de estudio, en suma, hacia una búsqueda imaginativa de otros horizontes para la Historia del Arte.

Entre los historiadores españoles del arte en la actualidad cabe mencionar, en primer lugar, a Antonio Bonet Correa (La Coruña, 1925), el catedrático más joven de la tercera generación; licenciado por la Universidad de Santiago, completa su formación en París, introduciéndose en los estudios de historia del urbanismo con el profesor Pierre Lavedan. Catedrático de la Universidad de Murcia en 1965 y de la de Sevilla en 1967, se traslada en 1972 a la Universidad Complutense de Madrid, donde se jubila en 1991.

Su primera aportación personal, en la línea de la investigación de su tesis doctoral, se circunscribe al estudio de la arquitectura barroca, que nunca va separado del urbanismo. En especial deben subrayarse sus estudios monográficos sobre el barroco gallego (*La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, de 1965) y andaluz (*Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*, de 1978).

Desde la Universidad Complutense, Bonet ha ejercido una decisiva influencia en el desarrollo de la disciplina de la Historia del Arte en España en la década de los setenta, tanto desde la cátedra como desde la dirección editorial. Desde la cátedra fomenta la investigación universitaria sobre nuevos temas, entre los que destacan el estudio de las fuentes literarias y el de la historia del urbanismo, en los que se forman las nuevas generaciones de historiadores españoles del arte. Así, por lo que atañe a las fuentes literarias, siguiendo la tradición historiográfica española, creada por otro profesor gallego, Francisco Javier Sánchez Cantón, en el año 1976 Bonet nos ofrece en editorial Cátedra la versión española de *La literatura artística*, de Julius von Schlosser, revisada por Otto Kurtz, en una auténtica renovación de los estudios sobre las fuentes literarias, en los que sobresaldrá uno de los más brillantes discípulos de Bonet, el profesor Francisco Calvo Serraller.

Otra de sus constantes preocupaciones es la historia del urbanismo en España, en la estela del profesor francés Pierre Lavedan, con especial atención al urbanismo de Madrid, con estudios recogidos en un libro de 1978, con el título de *Morfología y ciudad*. En esta línea de investigación dirige numerosas tesinas y tesis dedicadas a ciudades españolas de todo tipo, pequeñas, medianas y grandes capitales. También en este tema merecen destacarse algunos discípulos, como María del Mar Lozano Barto-

lozzi¹⁹ con *El desarrollo urbano de Cáceres (siglos XVI-XIX)*, de 1980, o Clementina Díez de Baldeón con *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*, de 1986.

A comienzos de los noventa, Bonet nos ofrece dos maduras obras de síntesis, que son de referencia obligada: *El urbanismo en España e Hispanoamérica*, publicada en Cátedra en 1991, y *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, en Alianza en 1993.

Esta singular trayectoria académica no puede cerrarse sin una valoración muy positiva de su labor en editorial Cátedra a partir de los años setenta, como director de excelentes colecciones, entre las que destaca la de Manuales de Arte Cátedra, que en su conjunto constituyen una monumental Historia del Arte, en la que ha sabido conjugar la traducción de manuales extranjeros, pertenecientes a la famosa colección Pelikan History of Art, con la elaboración propia de manuales para el arte español.

Entre los historiadores de la siguiente generación, la cuarta, cabe destacar a Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Joaquín Yarza Luaces y Valeriano Bozal Fernández.

Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Cartagena, Murcia, 1935-Madrid, 2009), recientemente fallecido, ha sido el paradigma de la generación actual de historiadores españoles del arte y su más eminente representante,²⁰ a raíz de su condición de discípulo y colaborador de Diego Angulo Íñiguez. Pérez Sánchez, en la estela de la trayectoria profesional de su maestro, ha desarrollado como él su actividad de historiador del arte en tres institucio-

19 Véase su reciente y monumental *Historia del urbanismo en España II. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Grandes Temas Cátedra, Madrid, 2011.

20 Véase *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Museo Nacional del Prado / Fundación Focus-Abengoa, Madrid / Sevilla, 2007.

nes esenciales, la Universidad Complutense de Madrid, el Instituto «Diego Velázquez» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el Museo del Prado, alcanzando en todas ellas puestos de máxima responsabilidad como docente, investigador y director, respectivamente.

No es sorprendente que la revista *Anthropos* le presentase en su número monográfico de noviembre de 1982 como el paradigma del método formalista entre los historiadores españoles del arte. El método formalista considera una tarea esencial de la Historia del Arte el acopio y ordenación de los materiales, cuya tarea primordial es establecer corpus de artistas, repertorios de grabadores y grabados, catálogos monumentales y colecciones de documentos. La catalogación amplia, rigurosa y exhaustiva constituye un fundamento inexcusable para los estudios posteriores; sin embargo, hay que insistir en que Pérez Sánchez considera la investigación formalista como un trabajo previo, básico y necesario para el estudio y comprensión de las obras de arte, pero que nunca ha de entenderse como un trabajo finalista y suficiente. Estas son sus palabras: «Antes, pues, de cualquier especulación teórica que interprete, en otras claves, la actividad de los artistas y de los artesanos, las presiones de la clientela, las ideologías subyacentes, o la ordenación de los signos icónicos, se hace imprescindible la fijación de lo existente [es decir, de la obra de arte], su clasificación y ordenación primera, y la imprescindible investigación de archivo que supla, al menos con su noticia circunstanciada, lo desaparecido, suministrando todos los elementos *para esa investigación posterior*» (la cursiva es mía).

Su tesis doctoral, dedicada a la *Pintura italiana del siglo xvii en España* y publicada dos años más tarde, en 1965, conforma un libro de rasgos poco frecuentes en la investigación española al tratar un tema extranjero, que ha sido

durante mucho tiempo la admiración de los historiadores del arte italianos, y cuya larga estela ha servido de modelo para otras investigaciones posteriores, como las de Jesús Urrea sobre la pintura italiana del siglo XVIII en España, las de Enrique Valdivieso sobre la pintura holandesa del siglo XVII en España, o las de Juan J. Luna sobre la pintura francesa de los siglos XVII y XVIII en España.

A Pérez Sánchez le ha cabido el honor de llevar a cabo, en colaboración con su maestro Diego Angulo Íñiguez, dos proyectos de gran ambición y alcance: por un lado, el catálogo de la pintura española del siglo XVII, concebido como una continuación de la monumental historia de la pintura española de Post, del que se han editado tres volúmenes por el Instituto «Diego Velázquez» del CSIC (*Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, en 1969, *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*, en 1973, y *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, en 1983); y, por otro, el monumental corpus de los dibujos españoles, que con el título de *A Corpus of Spanish Drawings* ha sido publicado en tres volúmenes por la editorial londinense de Harvey Miller, entre 1975 y 1988. Tan intensa actividad investigadora ha convertido al profesor Pérez Sánchez en el máximo especialista en la pintura española del Siglo de Oro, de modo que su manual de editorial Cátedra, con el título de *Pintura barroca en España, 1600-1750*, publicado en 1992, se ha convertido en la obra de referencia obligada para todos los estudiosos.

El propio Pérez Sánchez ha generado una brillante escuela de discípulos y seguidores, como corrobora su dirección de la tesis doctoral a destacados profesores e historiadores del arte españoles: Virginia Tovar Martín en 1972, Manuela Mena Marqués y Jesús Urrea Fernández en 1976, Carmen Pena López y Fernando Marías Franco en 1978, Jaime Brihuega Sierra en 1980, Rosa López

Torrijos y Valeriano Bozal Fernández en 1981, Francisco Javier Pérez Rojas en 1984, Ismael Gutiérrez Pastor y Aurora Rabanal Yús en 1987. Sin interrupción el maestro ha seguido en la brecha con la dirección de doctorandos hasta el momento de su jubilación, datando de 1997 la de Benito Navarrete Prieto, uno de sus más estrechos colaboradores hasta su muerte.

Para cerrar este perfil académico de Pérez Sánchez resta una obligada referencia a su entusiasta actividad como comisario de exposiciones, desde la dedicada a la *Pintura italiana del siglo XVII* en el año 1970, montada en el Casón del Buen Retiro, de Madrid, pasando por la de *Caravaggio y el naturalismo español*, Sevilla, 1973, hasta las inolvidables de *Velázquez*, en el Museo del Prado, de 1990, y en colaboración con Nicola Spinosa, la de *Ribera* en 1992, mostrada en Castel Sant'Elmo de Nápoles, en el Museo del Prado de Madrid y en el Metropolitan de Nueva York.

Joaquín Yarza Luaces (El Ferrol, La Coruña, 1936) cursa sus estudios en la Universidad Complutense de Madrid con maestros como Santiago Montero, Diego Angulo y José María Azcárate, siendo condiscípulo de otros brillantes historiadores del arte como Víctor Nieto Alcaide y Pedro Navascués Palacio. Bajo la dirección de José María Azcárate realiza su tesis doctoral sobre *La miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII*, defendida en 1970 y publicada en extracto en 1973, un trabajo en el que se configura ya el historiador del arte medieval que va a dedicar una singular atención al estudio de las imágenes.

Tras su etapa de profesor adjunto contratado en la Universidad Autónoma de Madrid, entre 1968 y 1974, en este último año se incorpora por oposición a la Universidad Central de Barcelona, de la que se traslada a la Universidad Autónoma de la misma ciudad en 1981 como

catedrático; en esta última funda la revista *Locus amoenus* en 1994 y con motivo de su sesenta y cinco aniversario (2001) sus discípulos le han dedicado un señalado homenaje, con el título *Imágenes y promotores en el arte medieval*, jubilándose en el año 2006.

Su crédito científico como medievalista, en un paulatino desplazamiento de intereses desde los siglos del románico a los del gótico y a los inicios de la Edad Moderna, se ha fundamentado en sólidos trabajos de investigación y comisariado de exposiciones emblemáticas como las de Alejo de Vahía y Gil de Siloé, así como en la autoría de manuales universitarios de gran impacto. En efecto, en el año 1979 Cátedra publica en su prestigiosa colección de Manuales de Arte la obra de Joaquín Yarza sobre *Arte y arquitectura en España, 500-1250*, y solo un año después, en 1980, editorial Alhambra publica *La Edad Media*, tomo II de la *Historia del Arte Hispánico*.

Convencido de la importancia de las fuentes literarias para la Historia del Arte, en el año 1982 forma parte del equipo director de la editorial Gustavo Gili, que publica una colección en ocho volúmenes sobre *Fuentes y documentos para la Historia del Arte*, dirigiendo los equipos encargados de la selección y edición crítica de los textos medievales en dos volúmenes, el primero dedicado a la Alta Edad Media y el segundo al románico y gótico.

El año 1984 puede ser calificado de *mirabilis* en la trayectoria académica del profesor Yarza, al convertirse en el paradigma del método iconográfico en España. Por un lado, la conocida revista *Anthropos* le dedica con estricta justicia y merecimiento el número monográfico del mes de noviembre, el 43, destacándole como autor de estudios iconográficos, incluyendo una reveladora «Autobiografía», en la que expone con pormenor el problema del método. Por otro lado, en ese mismo año se edita bajo su

dirección y con una introducción suya una obra colectiva, los *Estudios de iconografía medieval española*, en la que se agrupan seis trabajos de investigación iconográfica, con una rica variedad de temas y de propuestas metodológicas, elaborados en el curso de doctorado impartido en la Universidad Autónoma de Barcelona y realizados por Lucrecia Herrero, Francesca Español, Jaime Barrachina, Rosa Alcoy, Josefina Planas y Rosa Fraxenet, con marca de «escuela».

Como resultaría prolijo destacar las principales aportaciones del profesor Yarza a los estudios sobre iconografía, valga aquí la mención a la excelente miscelánea de trabajos agrupados por él mismo con el título de *Formas artísticas de lo imaginario*, editado por Anthropos en 1987.

Insatisfecho con el remoquete de «especialista», en la citada «Autobiografía» afirma: «Yo no creo en el método de la Historia del Arte. Estoy convencido de que son buenas todas las aproximaciones a la obra. Los catálogos y los inventarios son previos a cualquier estudio. El expertizaje colabora a definir escuelas, maestros, procedencias, sistemas de trabajo. Lo formal permite un acercamiento a la obra de arte en tanto que tal. El estudio iconográfico obliga a tener en cuenta las intenciones de los clientes dentro de la mentalidad y la ideología de la época. La sociología integra obra y artista en su medio y colabora al mejor entendimiento de todos ellos. Y lo propio sucede con otros métodos».

Valeriano Bozal Fernández (Madrid, 1940), filósofo, crítico e historiador del arte, catedrático de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid, ha ejercido una profunda influencia sobre la Historia del Arte en la actualidad desde la dirección de la revista y de la colección La Balsa de Medusa, de editorial

Visor, destacando su dedicación a los estudios de teoría del arte y de las ideas estéticas.

Partiendo del concepto del arte como lenguaje, formula un sistema teórico de análisis de la imagen artística en una obra de juventud titulada *El lenguaje artístico*, publicada en 1970 por Península. Según Bozal, toda obra de arte puede ser abordada en tres niveles desde el punto de vista técnico: el soporte físico, es decir, los materiales de que está hecha y sus técnicas de trabajo; las formas artísticas, simples o complejas; y la imagen artística, propiamente dicha, o sistema visual resultante. A su vez, cada uno de estos tres niveles técnicos de la obra de arte puede ser analizado en un nivel informativo y en un nivel significativo, así como las interrelaciones entre todos ellos.

Más tarde va a desarrollar y perfeccionar este método en numerosos trabajos monográficos, de modo explícito en su tesis doctoral, dirigida por el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, y defendida en junio de 1981 en la Universidad Autónoma de Madrid, con el título de *Goya y la imagen popular del neoclasicismo al romanticismo*, de la que una parte reelaborada fue editada con el título de *Imagen de Goya* en el año 1983. Este trabajo sobre Goya se completa con una serie de artículos monográficos, agrupados en forma de libro en 1994, con el título de *Goya y el gusto moderno*. Parte de los planteamientos sobre Goya como hombre de su tiempo para diferenciar su sistema visual; la obra de Goya, por encima de las características del estilo en que se expresa —rococó, neoclásico o romántico—, queda sistematizada en tres grupos de imágenes: la imagen popular, costumbrista, utilizada en los cartones para tapices, dentro de la estela estética de lo pintoresco; la imagen caprichosa y crítica, que se mueve entre lo satírico y lo grotesco, utilizada en las estampas de *Los Caprichos*;

y la imagen patética, la versión negativa de lo sublime, utilizada en sus lienzos del 2 y del 3 de mayo de 1808 y en las estampas de *Los Desastres*.

Su pensamiento crítico sobre el arte español del siglo xx cristaliza en una monumental obra de conjunto, sistematizada en dos volúmenes, aparecidos en la colección Summa Artis de Espasa-Calpe, en 1992 y 1993, respectivamente, con los títulos de *Pintura y escultura españolas del siglo xx, 1900-1939* y *1939-1990*, en los que Bozal desarrolla y fundamenta su personal y depurada visión de la evolución de las vanguardias artísticas en España.

El mismo carácter de obra de referencia en los estudios universitarios españoles de Historia del Arte en el momento actual tiene la *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, publicada en 1999, obra de gran empeño, también sistematizada en dos volúmenes, dirigida por Valeriano Bozal, en la que los autores proceden tanto del campo de la Historia del Arte como de la estética. Convencido de que los historiadores y críticos de arte españoles se hallan a la altura científica de los colegas europeos y norteamericanos, no ha dudado en dirigir una colección para Historia 16 con el título de *El arte y sus creadores*, integrada por cuarenta monografías dedicadas a los artistas más universales, en la que los autores escogidos por Bozal son en su totalidad historiadores del arte españoles.

Concluyo este panorama actual de la Historia del Arte en España con una breve consideración sobre otra generación de historiadores del arte españoles, la quinta, la siguiente a la mía, formada ya en el seno de la nueva titulación universitaria de Historia del Arte, superadas las tradicionales lacras historiográficas del localismo y del formalismo. Con esta generación asistimos a la normalización de nuestra disciplina en el contexto europeo y

universal, y entre sus brillantes miembros deseo mencionar, de nuevo con carácter de ejemplo, en atención a las líneas de investigación cultivadas, a los profesores Jaime Brihuega, Francisco Calvo Serraller y Juan Antonio Ramírez.

Jaime Brihuega Sierra (Madrid, 1947) sobresale por sus estudios de historia social del arte,²¹ metodología poco frecuentada en nuestro país, de los que ha ofrecido una síntesis interpretativa en su libro *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, editada en 1981, al que habían precedido otros dos estudios básicos;²² en estas obras el análisis de la infraestructura de la producción artística española durante el primer tercio del siglo xx se sistematiza en una serie de «plataformas» o «mecanismos» de la ideología artística dominante, que para Brihuega son las exposiciones y las diversas actividades de exhibición artística, las agrupaciones de artistas, la crítica de arte, los museos de arte moderno, el mercado artístico y otros

21 La generación de Brihuega asiste a la primera recepción en nuestro país de los estudios de historia social del arte realizados por Frederick Antal, Arnold Hauser y Pierre Francastel, entre otros. A partir de la década de los setenta la historia social del arte se normaliza con las traducciones de autores como Francis Haskell, Michel Baxandall, Svetlana Alpers y Albert Boime, entre otros. En mi caso personal he contraído una deuda impagable en estos temas con el historiador italiano Enrico Castelnuovo, a partir de sus artículos de 1976 y 1977 sobre los métodos de la historia social del arte en la revista *Paragone*, recogidos en su obra de conjunto *Arte, Industria, Rivoluzioni. Temi de storia sociale dell'arte*, Einaudi, Turín, 1985, traducido en ediciones Península en 1988.

22 Véase Jaime Brihuega, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. (Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931)*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1979; *La Vanguardia y la República*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1982; y *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981.

sistemas de financiación artística como las pensiones y los concursos. Brihuega estudia en profundidad los procesos de relación entre las mencionadas plataformas y la producción artística, considerando el mercado artístico como las más determinante de todas.

Francisco Calvo Serraller (Madrid, 1948) destaca, entre otras actividades, por sus estudios críticos sobre las fuentes literarias, primarias y secundarias, así como por la práctica de la crítica de arte. Por lo que respecta a las fuentes primarias, han de subrayarse su edición crítica, con prólogo y notas, de los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, en 1979, y su estudio de conjunto sobre *La teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, en 1981, ambos en Cátedra. Por otra parte, la novela como fuente secundaria constituye el fundamento de su ensayo *La novela del artista*, editado por Taurus en 1990, que constituye un agudo análisis de la imagen del artista en el siglo XIX a partir de la novela francesa coetánea. Extraordinaria difusión e influencia alcanza su actividad como crítico de arte en el periódico *El País*, una tarea sobre la que ha reflexionado teóricamente en varias ocasiones y de modo especial en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, pronunciado el 11 de febrero de 2001, con el título *Naturaleza y misión de la crítica de arte*, donde profundiza en la condición de Jano bifronte del crítico de arte, que mantiene un diálogo con el artista pero actuando como portavoz del público.

Juan Antonio Ramírez Domínguez (Málaga, 1948-Madrid, 2009), además de sus brillantes reflexiones sobre el papel de la Historia del Arte en el momento actual, ya comentadas en los inicios de esta primera parte, ha sido pionero en su estudio sobre los medios icónicos de masas. Su obra madrugadora, con el título *Medios de masas e Historia del Arte*, publicada en 1976 en la colección Cua-

dernos Arte Cátedra, nos ofrece un análisis lingüístico de los principales medios icónicos de masas, como son la fotografía, el cartel, la historieta, la fotonovela, el cine y la televisión (excluyendo el periodismo y la radio). Aunque el tema ha sido objeto de numerosas e importantes aportaciones posteriores, en las que ha destacado el profesor de nuestra universidad Agustín Sánchez Vidal, sin embargo, sus consideraciones sobre cómo la inclusión de los medios icónicos de masas entre las obras de arte han afectado al concepto de *arte* y a la vez al de la *Historia del Arte* como disciplina siguen siendo básicas para entender la situación de la Historia del Arte en la actualidad.

HISTORIA DEL ARTE Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Los historiadores del arte españoles ante la problemática del patrimonio cultural

El profesor Alfredo J. Morales, historiador del arte y experto en patrimonio histórico-artístico,²³ nos ha recordado en varias ocasiones la trascendencia que el pensamiento del historiador del arte vienés Alois Riegl ha tenido en la formulación del concepto de *patrimonio histórico-artístico*. En un informe a la Comisión Imperial de Monumentos de Viena titulado *El culto moderno a los monumentos*, de obligada lectura para todos los estudiosos del tema, editado en Viena en 1903, y no traducido al español hasta 1987 (Visor), Riegl esclarecía: «Es verdaderamente importante tener presente que todo monumento artístico, sin excepción, es al mismo tiempo un monumento histórico, pues representa un determinado

23 Véase Alfredo J. Morales, *Patrimonio histórico-artístico*, Historia 16, Madrid, 1996 (Colección Conocer el Arte, n.º 13). Se trata de un manual sistemático y riguroso, con el que se han formado en los últimos quince años nuestros licenciados universitarios en Historia del Arte.

estadio de la evolución de las artes plásticas para el que, en sentido estricto, no se puede encontrar una sustitución equivalente». ²⁴ Todo el informe de Riegl constituye una honda reflexión sobre la valoración del legado histórico por parte de las sociedades contemporáneas y de modo específico sobre los valores que deben fundamentar las tareas de estudio y conservación de los monumentos.

A lo largo del siglo xx el concepto de *patrimonio histórico-artístico*, en el que primaban los valores de la historia y del arte, ha ido evolucionando en Europa hacia el concepto mucho más amplio de *patrimonio cultural*, ²⁵ acuñado en la Convención de La Haya de 1954 y en permanente incremento y matización por la Unesco hasta formar la amplia relación de los llamados bienes culturales, por lo que la tutela y la gestión del patrimonio cultural se ha convertido hoy en una tarea multidisciplinar. Un paso más en la ampliación del concepto se dio en la «Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural», celebrada por la Unesco en el año 1972 en París.

La preocupación de los historiadores del arte por la problemática del patrimonio cultural no es nueva, aunque sigue en pleno vigor. Las referencias en este sentido

24 Véase Alfredo J. Morales, *Patrimonio...*, ob. cit., «Ejercicio práctico», p. 14.

25 Véase María Pilar García Cuetos, *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2011. Este reciente manual universitario, al que deseo una larga vigencia académica, refleja ya en su título la evolución sufrida desde el anterior concepto de *patrimonio histórico-artístico*, del manual del profesor Alfredo J. Morales. Ambos manuales me permiten prescindir aquí de las cuestiones de carácter general sobre el patrimonio cultural, para abordar tan solo las específicas de la participación de los historiadores del arte en su gestión.

podrían remontarse hasta dos siglos atrás,²⁶ pero baste anotar aquí, a nivel internacional, la sección dedicada a «El papel de la Historia del Arte en la conservación del Patrimonio» en el XXVI Congreso del Comité Internacional de Historia del Arte (CIHA), celebrado en Washington en 1985, y a nivel nacional las memorables Jornadas que el Comité Español de Historia del Arte (CEHA), con la colaboración del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, organizó en la ciudad de Cádiz los días 17 al 19 de junio de 1992, bajo el título de *Historia del Arte y Bienes Culturales*,²⁷ cuyo objetivo fue abrir «un debate en torno a la presencia de los historiadores del arte en los proyectos de conservación del Patrimonio».

Los simposios, jornadas o congresos promovidos específicamente por los historiadores del arte sobre la pro-

26 Véase el tratamiento que bajo el epígrafe «El papel de los historiadores del arte en la conservación y restauración del patrimonio artístico en los últimos dos siglos» hace Ascensión Hernández Martínez en su artículo «¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este? (Algunas reflexiones acerca de la relación entre la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural)», *Artigrama*, 15 (2000), pp. 543-564, en especial las pp. 544-555.

27 A estas jornadas de Cádiz fui invitado por el profesor Alfredo Morales, de la Universidad de Sevilla, y participé con una ponencia sobre «Fundamentos para la profesionalización de la Historia del Arte en España». Las Actas tardaron seis años en publicarse con el título *Cuadernos. Historia del Arte y Bienes Culturales*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1998, pp. 50-55. Algunas de las reflexiones allí planteadas las he ido desgranando en varios artículos de la revista *Artigrama*, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza; véase al final «Publicaciones del Dr. Borrás sobre el tema». Por todo ello, resultan inevitables bastantes reiteraciones al volver sobre el mismo tema con carácter general, por lo que ruego disculpas a quienes ya estén familiarizados con mi pensamiento sobre la materia.

blemática actual del patrimonio han menudeado por doquier en los últimos años en las diferentes comunidades autónomas; así, por ejemplo, en tierras aragonesas se celebraba en Alcorisa (Teruel) durante los días 23 al 25 de septiembre de 1993 el *VIII Coloquio de Arte Aragonés*,²⁸ promovido por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, con la colaboración del Gobierno de Aragón, y dedicado a la problemática de las intervenciones en el patrimonio histórico-artístico de Aragón, cuyas *Actas* no se editaron.

Otro congreso, este de alcance nacional como el de Cádiz, y siguiendo su modelo de colaboración entre el CEHA y, en este caso, la dirección General del Patrimonio Histórico del Gobierno de Canarias, se celebró con notable provecho en la Universidad de La Laguna en Tenerife, durante los días 23 al 26 de mayo de 1994, con el título *Hacia una conciencia sobre el Patrimonio*,²⁹ dirigido por el profesor Alberto Darías Príncipe, una vez más sin edición de las *Actas*, aunque se alcanzase a firmar por todos los participantes una importante declaración institucional en los siguientes términos:

Es necesario que los historiadores del arte, en el actual momento de aplicación y desarrollo de los nuevos planes de estudio de la Licenciatura en Historia del Arte en las universidades españolas, sepamos dar una respuesta adecuada a la problemática social de la conservación del patrimonio cul-

28 En este VIII Coloquio de Arte Aragonés fui invitado a participar con una ponencia sobre «El papel de historiador del arte en la intervención en el patrimonio histórico-artístico».

29 A este Congreso de la Universidad de La Laguna fui invitado por el profesor Alberto Darías y participé con una ponencia sobre «La investigación operativa en Historia del Arte en relación con el patrimonio».

tural, de modo que tanto la docencia como la investigación universitarias en Historia del Arte se doten de una metodología operativa, que tenga como horizonte y fundamento ético de nuestra disciplina la conservación del patrimonio.

Y este creciente interés de los historiadores del arte ante la problemática actual del patrimonio se mantuvo vivo durante los años siguientes. Así, durante los días 10 y 11 de octubre de 1997, el CEHA dedicaba un Simposio a la figura del historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño, celebrado en la ciudad de Soria con la colaboración de Caja Duero y organizado por el que suscribe y por la profesora Lourdes Cerrillo Rubio. Una de las ponencias de este Simposio, cuyas *Actas* a diferencia de los casos anteriores han sido editadas, estuvo desarrollada por el profesor Alfredo J. Morales, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, de nuevo con el tema «El historiador del arte ante la actual problemática del patrimonio cultural».³⁰

Tras el Simposio de Soria, y sin cesura, durante los días 16 al 18 de octubre de 1997, la Dra. María del Mar Lozano Bartolozzi, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, coordinaba un seminario interdisciplinar sobre *Turismo, conservación y rehabilitación del patrimonio arquitectónico y artístico*, desarrollado en la ciudad de Cáceres.³¹ De nuevo fui invitado a participar

30 Véase *Actas. Simposio El historiador del Arte, hoy. 10 y 11 de octubre de 1997. Soria*. CEHA, Caja Duero, [1998], pp. 119-126. Estas *Actas* fueron presentadas durante el Simposio del CEHA sobre «José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo», celebrado en Zaragoza los días 17 y 18 de abril de 1998.

31 Véase *Vivir las ciudades históricas. Seminario. Turismo, conservación y rehabilitación del patrimonio arquitectónico y artístico*. Cáceres, 16, 17 y 18 de octubre de 1997, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 1998, pp. 39-45.

con una ponencia sobre «El papel del historiador del arte en la intervención en el patrimonio».

Y como broche a esta prolija relación pueden mencionarse las *Jornadas sobre Patrimonio Cultural: un enfoque interdisciplinar*, organizadas por el Departamento de Educación y Cultura de la Diputación General de Aragón, celebradas en Zaragoza, los días 11 al 13 de mayo de 1998, en las que defendí la ponencia «Patrimonio cultural y arte» y cuyas *Actas* han permanecido inéditas hasta hoy.

Se trata, pues, de un asunto de acuciante actualidad en la década de los noventa del pasado siglo y bastante recurrente, no solo en las reuniones científicas promovidas por los historiadores del arte, sino en todo tipo de simposios de carácter interdisciplinar, en los que cada vez ha sido más notable por fortuna la presencia, participación y defensa de los puntos de vista de los historiadores del arte.

De una débil profesionalización a las tentaciones del bienismo cultural

Como consecuencia de la evolución conceptual operada en Europa a lo largo del siglo xx, desde las categorías de legado histórico hasta las de patrimonio histórico-artístico, patrimonio cultural y bienes culturales, como se ha dicho, el historiador del arte se ha encontrado ante un valor añadido a las obras de arte, consistente en su calificación de bienes culturales, una nueva dimensión que ha de tenerse en cuenta y a la que la sociedad está prestando una atención prioritaria.

Hasta tal punto se ha incrementado socialmente la sensibilidad por los bienes culturales que la Historia del Arte ha tenido que superar una difícil encrucijada generada por la problemática del patrimonio cultural, en la

que los estudios universitarios de Historia del Arte han corrido un serio peligro de desnaturalización. En efecto, por un lado resultaba necesario y urgente que los nuevos planes de estudio universitarios de la licenciatura en Historia del Arte contemplasen todo un conjunto de materias orientadas a la mayor profesionalización del historiador del arte y a la vez diesen una respuesta a este creciente demanda social. Así se han ido incorporando a los estudios universitarios todo un grupo de materias de carácter más profesional y próximas a la gestión, que van desde las más genéricas como las Técnicas artísticas y la Catalogación, hasta las más específicas como la Museología, la Conservación y Restauración de obras de arte y la Legislación sobre Patrimonio Cultural. Pero, por otro lado, en este caldo general de cultivo era lógico que se gestasen no pocos intentos de nuevas diplomaturas y licenciaturas en Patrimonio y Bienes Culturales.

En primer lugar, hay que exponer que es lógico que la Historia del Arte en España no haya querido perder de nuevo otra oportunidad —tal vez la última— de obtener la salida profesional que nos corresponde por formación y por titulación, teniendo en cuenta que ya se han malogrado demasiadas oportunidades profesionales en el inmediato pasado. En efecto, ha transcurrido ya cuatro décadas largas desde la introducción y desarrollo de una titulación específica de licenciatura en Historia del Arte en la Universidad española, sin que se requiera dicha titulación específica para ejercer la docencia de Historia del Arte en la enseñanza media, un vacío legislativo que constituye el principal talón de Aquiles en las salidas profesionales de los historiadores del arte.

En efecto, los licenciados en Geografía y en Historia nos han aventajado a la hora de preparar los temarios de oposiciones a plazas de profesores de enseñanza media

para la docencia de la Geografía, de la Historia y de la Historia del Arte, al agruparse las tres materias en una sola oposición, en la que los temas de Geografía e Historia se han llevado siempre la parte del león en todas las convocatorias. Tampoco la situación ha mejorado mucho con la opción artística del bachillerato actual, para cuyas plazas docentes el perfil de la licenciatura en Bellas Artes se ha revelado muy competitivo.

Otra salida profesional malograda en buena parte ha sido la del Cuerpo Técnico Facultativo de Museos; debido a la vinculación legal de los conservadores de museos en la época franquista a las excavaciones arqueológicas provinciales, nos ganaron esta vez la mano los así autodenominados arqueólogos, situación que se ha arrastrado durante demasiado tiempo con evidente injusticia para los fondos artísticos de los museos provinciales,³² y de la que se está saliendo paulatinamente.

Otra posible salida profesional, la del expertizaje artístico reglado, no fue más allá de los buenos propósitos de Javier Tusell durante su mandato de director general de Bellas Artes. Fallidas, pues, tantas opciones de salida profesional en el inmediato pasado, resultan lógicos la preocupación y el interés actuales de los historiadores del arte por la demanda en conservación y restauración de

32 Muy diferente ha sido la práctica en las grandes pinacotecas nacionales, donde los historiadores del arte han acaparado la nómina de directores casi ininterrumpidamente. Así, en el Museo del Prado anotamos en los últimos cincuenta años a Francisco Javier Sánchez Cantón, Diego Angulo Íñiguez, Xavier de Salas, José Manuel Pita Andrade, Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Felipe V. Garín Llompart, Francisco Calvo Serraller y Fernando Checa Cremades; y en el Museo Nacional de Arte de Cataluña se han sucedido correlativamente Juan Ainaud de Lasarte, Joan Sureda Pons, Xavier Barral i Altet y Eduard Carbonell Esteller, todos asimismo historiadores del arte.

bienes culturales e incluso desde esta sentida necesidad de profesionalización se podría propiciar un abrazo precipitado del «bienismo» cultural.

Antes de exponer mis reticencias en relación con el «bienismo» cultural y para que no se malinterpreten mis puntos de vista en esta cuestión, deseo proclamar que siempre he estimado irrenunciable el compromiso de la Universidad con la sociedad de su tiempo. Es más, pienso que una Historia del Arte, que no sea capaz de dar respuesta adecuada a las exigencias sociales de cada momento, ha de considerarse caduca. La demanda editorial de nuestra disciplina —en su mayor parte de obras de síntesis y divulgación— ha constituido una buena piedra de toque en las últimas décadas; muchos de nosotros hemos dado una decidida respuesta de estrecha colaboración con el mercado editorial sin preocuparnos en exceso del descrédito académico que para muchos conlleva este tipo de trabajo.

Pero un compromiso ético con la sociedad no debe desnaturalizar el papel específico de cada disciplina universitaria, antes al contrario, esta debe proyectar un foco de luz propia sobre la realidad circundante. En definitiva, lo que la sociedad necesita y puede exigir a un historiador del arte es que este se comporte como tal. En este contexto de pensamiento se inscribe mi posición sobre el papel que le corresponde al historiador del arte en relación con la actual demanda social de conservación y restauración de bienes culturales, para la que se han ensayado proyectos de una nueva licenciatura universitaria, que daría acceso al título de «bienista».

He mantenido una opinión beligerante y adversa al proyecto de una licenciatura universitaria en bienismo cultural. Estimo que, en función de cada bien de interés cultural a preservar, deben exigirse con carácter previo

licenciaturas en Historia, Historia del Arte, Arquitectura, Bellas Artes, u otras, si queremos evitar una titulación vacía de contenido, puramente mecánica, desconocedora de todo lo relativo al objeto que perpetra manipular. ¿Ha pensado alguien en qué devendrían unas titulaciones médicas —en Cirugía, Ginecología, Pediatría, u otras— para las que previamente no se exigiese una licenciatura en Medicina? ¿Nadie ha reparado en la vacuidad de unos técnicos de la información carentes de cualquier conocimiento sobre el qué informar al público?

Una titulación en «Bienes Culturales» o mejor en «Gestión del Patrimonio Cultural», si no se quiere desvirtuar, ha de plantearse con carácter de máster para posgraduados universitarios, que ya hayan obtenido una titulación universitaria relacionada con el conocimiento y estudio de cualquiera de los innumerables bienes culturales, y a los que se dé una formación específica de gestión, tarea formadora en la que deben implicarse conjuntamente los Gobiernos autónomos y las universidades respectivas.

Interrelación entre los procesos de la investigación y los procesos de la tutela del patrimonio cultural

En la gestión del patrimonio cultural, el historiador del arte concurre con numerosos profesionales de muy diversa formación, por lo que resulta necesario iniciar esta reflexión afirmando que el historiador del arte no pretende una vana e inútil competencia con ninguna otra disciplina, sino que quiere atenerse estrictamente a su función como historiador del arte, ofreciendo planteamientos específicos sobre el tema, que son aquellos que hay que considerar aquí prioritariamente, ya que legitiman desde el punto de vista científico nuestro curso.

Desde la ponencia del *Coloquio* de Alcorisa en 1993, ya mencionada, he mantenido dos conceptos básicos para configurar el papel del historiador del arte en la intervención en el patrimonio cultural. El primero de estos conceptos ha sido el uso de la categoría metodológica de «investigación operativa», enfoque que ha llamado la atención de los investigadores en general y que en nuestro caso defiende que la investigación histórico-artística no constituye un fin en sí misma, y que su función social no concluye con la presentación de los resultados, sino que impele al investigador al compromiso personal y a la intervención en los diferentes procesos de la tutela del patrimonio; es decir, que la investigación se considera como una antesala de la tutela. Por ello todo cuanto se afirma sobre el papel de los historiadores del arte en relación con la tutela del patrimonio debe entenderse siempre referido a quienes ejercen la tarea de investigadores histórico-artísticos y no de meros transmisores de conocimientos.

Tan solo, pues, el trabajo previo investigador legitima la reivindicación de un papel específico en los procesos de intervención en el patrimonio cultural. Quede bien sentado que desde el punto de vista de la acreditación profesional, le será preciso al historiador del arte estar en posesión al menos del diploma de suficiencia investigadora que otorga la Universidad, siendo por supuesto más deseable el título de doctor.

El segundo concepto, expuesto también en Alcorisa en 1993, es consecuencia del anterior y fruto de un estudio comparado de los procesos de la investigación y de la tutela. En la consideración de los procesos básicos de la tutela del patrimonio, que se han concretado en tres niveles de actuación, como son el examen, la preservación y la restauración, se constata que los tres tienen su

correlato previo en la investigación y que ninguno de ellos es realizable sin que se haya dado con anterioridad el correspondiente proceso en la investigación.

Así, en el primer peldaño de la tutela del patrimonio, en el examen de un bien, cualquier actuación resultará fallida si no se tiene en cuenta su correlato previo en el terreno de la investigación pura; solo está capacitado para realizar con garantía el examen de un bien cultural aquel experto que haya investigado en ese campo. Cuán decisiva resulta la presencia del especialista, en este caso, del historiador del arte, en la primera inspección ocular de un bien cultural expectante, ya que la mirada y la formación profesional pueden detectar valores que no van a ser captados por otros especialistas y que pueden perderse desde este primer momento. Cuántas veces se recurre tarde y mal al historiador del arte en la tutela del patrimonio. Reivindicamos nuestra presencia especializada desde este primer nivel de la visita de inspección y de examen.

Para el segundo nivel de la tutela, el de la preservación, está universalmente reconocido que cualquier actuación de preservación y conservación requiere estar precedida por la elaboración de los correspondientes inventarios y catálogos de bienes culturales.³³ En esta tarea catalogadora han tenido y siguen teniendo los historiadores del arte un amplio campo de trabajo, siendo su competencia profesional unánimemente reconocida y su participación

33 Siempre he tenido conciencia de la trascendencia de la tarea catalogadora. Véase Gonzalo M. Borrás Gualis, *Catálogos e inventarios artísticos de Aragón. Estado actual y propuesta de acción coordinada*, Institución «Fernando el Católico», Diputación Provincial, Zaragoza, 1984. Puede seguirse una visión de conjunto para toda España en Alfredo J. Morales, «Los instrumentos de protección del Patrimonio Histórico Español. Inventarios y Catálogos», en *Patrimonio...*, ob. cit., pp. 55-63.

habitualmente requerida. Baste recordar en los últimos tiempos, tras la promulgación de la Ley del Patrimonio Histórico Español, los convenios firmados entre el Ministerio de Cultura, las comunidades autónomas, las Universidades y la Iglesia católica para la realización de los inventarios de bienes muebles de la Iglesia. Por ello no es necesario redundar en los requerimientos de presencia y participación en este nivel.

Sin embargo, es conveniente recordar a las instituciones públicas responsables que las tareas de Inventario y Catalogación, además de que no están concluidas,³⁴ nunca podrán darse por cerradas, ya que estos instrumentos tan eficaces para la preservación y la conservación requieren de una permanente puesta al día, por lo que conforman una tarea cultural siempre abierta.

El tercer peldaño en la tutela patrimonial, el de la restauración, nos interesa en esta lección de modo especial. En efecto, es en la elaboración de los proyectos de restauración de carácter interdisciplinar, requeridos por ley y cuyos requisitos se establecen reglamentariamente, y también en el seguimiento y ejecución de los trabajos, donde reivindicamos de modo específico la concurrencia de los historiadores del arte y su participación mediante la elaboración y suscripción de los preceptivos informes que sean de carácter histórico-artístico y, asimismo, el seguimiento en la ejecución como técnicos especializados.

34 Constituye una destacable excepción la finalización del *Catálogo monumental de Navarra*, sistematizado por merindades y editado en nueve volúmenes, entre 1980 y 1998, realizado bajo la dirección de María Concepción García Gaínza. Véase el epígrafe dedicado a este tema en Gonzalo M. Borrás Gualis, *Cómo y qué investigar en Historia del Arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001, pp. 74-75.

Consciente de la trascendencia de esta reivindicación y de su absoluta necesidad para la preservación de los valores histórico-artísticos en las intervenciones de restauración, se dedica el epígrafe siguiente a los requisitos y características que convienen al informe histórico-artístico, al margen de la exigible suscripción de los mismos por un historiador del arte.

El informe histórico-artístico en los proyectos de restauración

Aunque pueda parecer una vacua redundancia, hay que comenzar diciendo que el informe histórico-artístico es aquella parte necesaria del proyecto de restauración que corresponde elaborar y suscribir a un historiador del arte. Se trata, pues, de establecer aquí con precisión los requisitos de este informe, y de modo especial los juicios de valor de su contenido, para con ello fundamentar científicamente su necesidad en el proyecto.

Admitamos de entrada que, con demasiada frecuencia, algunos historiadores del arte han elaborado informes histórico-artísticos, cuyos contenidos no responden a su cometido y fundamento, que es el de establecer con nitidez los valores histórico-artísticos del bien que se va a intervenir para que queden expresamente preservados en el proyecto de actuación.

Desde nuestra disciplina siempre hemos sido muy críticos con determinado tipo y tenor de informes que solo acarrearán descrédito profesional. En el *Simposio* de Soria de 1997, ya mencionado, el profesor Alfredo J. Morales denunciaba esta mala práctica en los siguientes términos: «[...] habría que preguntarse si los historiadores del arte en general, y salvando cuantas excepciones se quieran hacer, están capacitados para llevar a cabo ese cometido

[se refiere a la elaboración del informe previo a la actuación sobre un bien cultural]. Dicho trabajo no se resuelve con la preparación de un texto más o menos extenso donde se hilvanan, de la mejor manera posible, un conjunto de noticias y datos eruditos, por mucho que estos pudieran ser incluso inéditos». ³⁵

El informe histórico-artístico debe alejarse, pues, de los datos y fárragos eruditos, de carácter innecesario, para centrarse en los juicios de valor histórico-artístico que corresponden al bien cultural. Su cometido debe ser el de establecer y definir con claridad y precisión estos valores histórico-artísticos, incluyendo un dictamen preciso de su preservación.

Corresponde al máster de gestión en Patrimonio Cultural formar a sus titulados en la elaboración de este tipo de informes, que deben constituir un bloque de prácticas de obligada superación.

Con este informe el historiador del arte entra en diálogo con el conjunto de profesionales que intervienen en la elaboración del proyecto de intervención de carácter interdisciplinar. Los juicios de valor histórico-artístico, bien definidos y fundamentados, deben contener propuestas de actuación que faciliten la toma de decisiones en todos los ámbitos de la gestión, políticos, administrativos y técnicos.

A lo largo de mi intensa dedicación a los problemas de la tutela patrimonial, especialmente durante las décadas en las que he participado como vocal en la Comisión Provincial de Patrimonio de Zaragoza, tanto en representación municipal, primero, y universitaria, después, como

35 Véase Alfredo J. Morales, «El historiador del arte...», art. cit., en *Actas... Soria*, ob. cit., p. 122.

a título personal, he tenido la oportunidad de elaborar varios informes y de emitir abundantes juicios de valor en asesoramientos de todo carácter, tanto en el seno de la Comisión como fuera de ella. Siempre he procurado establecer un diálogo abierto con otros profesionales, entre los que han destacado los arquitectos, los arqueólogos y los juristas, aunque no solo.

En este diálogo interdisciplinar he intentado actuar desde el punto de vista del historiador del arte, de modo que todos entendieran cuáles eran los valores histórico-artísticos de la defensa del patrimonio. Por ello he querido adjuntar en esta lección, a título de ejemplo, y para su uso en clases prácticas dos textos de elaboración personal, un informe y un asesoramiento, que se incluyen en el apéndice documental,³⁶ relacionados respectivamente con dos proyectos de intervención en la catedral de la Seo y en el Pilar, de la ciudad de Zaragoza.

El informe histórico-artístico no puede ser por más tiempo un inane acarreo de datos, carentes de valoración y de interpretación. Es básico que el historiador del arte no pierda nunca de vista cuál es su auténtico papel, una función que ningún otro profesional va a realizar en su lugar: la de poner de relieve los valores artísticos y, por tanto, históricos del bien cultural a preservar, su interpretación cultural, emitiendo juicios de valor sobre el mismo y un dictamen en el que se fundamenten los criterios a adoptar en los diferentes proyectos de intervención cultural. Se trata de una tarea de carácter profesional que solo puede realizar y suscribir un historiador del arte.

Si el historiador del arte se atiene a dichas actividades específicas de investigación, catalogación e interpretación,

36 Véase el apéndice documental.

previas y necesarias para los tres niveles operativos de intervención en el patrimonio, no solo nuestra colaboración será respetada y requerida por los demás profesionales, sino que difícilmente nuestro quehacer podrá entrar en colisión con ninguno.

Del posgrado en Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad de Zaragoza al actual máster

El desarrollo académico de la primera edición del posgrado en Gestión del Patrimonio Cultural, realizado en la Universidad de Zaragoza, tuvo lugar durante los meses de febrero a noviembre de 1999 y culminó con la edición de los proyectos de gestión elaborados por los posgraduados.

La génesis del posgrado arranca de una entrevista personal con el Excmo. Sr. Vicerrector de Ordenación Académica, Dr. D. Manuel López, mantenida en el mes de noviembre del año 1997, en la que le expuse mi preocupación e inquietud ante determinadas carencias atávicas de nuestra alma máter, como eran la inexistencia de licenciaturas en Bellas Artes y en Arquitectura, planteándole la sentida necesidad de que tales estudios, así como un máster sobre Gestión de Patrimonio Cultural, fueran tenidos en cuenta e introducidos con prioridad en el plan de nuevas enseñanzas, que se hallaba promoviendo en aquel momento el equipo rectoral.

En dicha entrevista tratamos ampliamente la problemática del patrimonio cultural, en particular en nuestra comunidad autónoma, constatando que, si bien existían ya acreditados profesionales en el campo de la conservación y de la restauración de bienes culturales, sin embargo, era muy evidente la carencia de gestores del patrimonio cultural en su triple dimensión política, económica

y administrativa. Por ello, y conociendo que el impulso futuro de las mencionadas licenciaturas³⁷ dependería en buena medida del Gobierno de la Comunidad Autónoma de Aragón, una vez transferidas las correspondientes competencias, el vicerrector D. Manuel López me animó a promover algo más modesto, pero que sí se hallaba entonces al alcance de nuestra Universidad, como era un curso de posgrado sobre Gestión del Patrimonio Cultural, dirigido a licenciados en Historia, Historia del Arte, Bellas Artes, Arquitectura y Derecho, principalmente, es decir, a alumnos que ya contaban con una formación y con una titulación suficiente en relación con alguno de los bienes culturales, y a los que se iba a formar como gestores del patrimonio cultural, tal como habíamos estado tratando, encomendándome la preparación inmediata del proyecto.

El diseño de este posgrado de Gestión del Patrimonio Cultural así como los trámites para su correspondiente aprobación por la Junta de Gobierno y por el Consejo Social de la Universidad de Zaragoza, se realizaron durante el curso académico 1997-1998, no sin tener que afrontar algunas dificultades inesperadas, para cuya superación nunca faltó el firme apoyo del vicerrector D. Manuel López.

Es evidente que un curso de posgrado, como el diseñado e impartido, no podía llevarse a cabo con los exclusivos recursos académicos y económicos de la Universidad de Zaragoza y aún menos con los del Departamento de Historia del Arte, desde el que se ha asumido su coor-

37 Aunque con un vergonzante retraso con respecto a otras universidades españolas, la de Zaragoza ha introducido al fin la licenciatura en Bellas Artes, que se imparte en el campus de Teruel desde el curso 2006-2007 y la licenciatura en Arquitectura, que se imparte en el campus politécnico del ACTUR de Zaragoza desde el curso 2008-2009.

dinación. Por ello, para la configuración y desarrollo de este curso ha habido que contar con la inestimable ayuda y atención de numerosas instituciones y personas.

Por lo que se refiere al ámbito estrictamente académico del curso, la Universidad de Zaragoza pudo aportar íntegra la enseñanza del módulo de «Legislación del Patrimonio Cultural» (5 créditos) a través del excelente profesorado de la Facultad de Derecho, bajo la dirección del Dr. D. Fernando López Ramón, catedrático de Derecho Administrativo, profesor responsable de la dirección de dicho módulo. Asimismo, recayó sobre dos profesoras del Departamento de Historia del Arte de nuestra Universidad, las Dras. Ascensión Hernández Martínez y Concepción Lomba Serrano, la responsabilidad de la dirección académica de los módulos de «Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural» (5 créditos) y de «Difusión y Comunicación del Patrimonio Cultural» (5 créditos), respectivamente. Si bien en estos dos módulos fue necesario recurrir a una importante colaboración académica fuera de nuestra Universidad, destacando en especial para el módulo de «Conservación y Restauración» la decisiva participación del Instituto del Patrimonio Histórico Español del Ministerio de Cultura. Además, ambas profesoras fueron junto conmigo responsables de la coordinación general del posgrado.

Un módulo de capital importancia, por su contenido y desarrollo, fue el de «Gestión del Patrimonio Cultural» (10 créditos, divididos en dos módulos de 5 créditos cada uno), cuya responsabilidad recayó en el Dr. D. Eduard Carbonell i Esteller, catedrático de Patrimonio de la Universidad de Gerona y entonces director del Museo Nacional de Arte de Cataluña, quien propuso y coordinó un complejo equipo de profesores y profesionales de la gestión, perteneciente a ámbitos tanto universitarios como

institucionales de la vecina comunidad autónoma de Cataluña. A nadie se le oculta la decisiva trascendencia de esta colaboración del Dr. Carbonell, quien dictó, además, las conferencias inaugural y de clausura de esta primera edición.

Asimismo, de fuera de nuestra Universidad, como en el caso anterior, procedía la dirección y responsabilidad del módulo de «Documentación y Catálogo del Patrimonio Cultural» (5 créditos), a cargo del Dr. D. Alfredo Morales Martínez, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, que contó con una estrecha colaboración técnica del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, institución pionera en nuestro país en los sistemas de informatización del Catálogo del Patrimonio Cultural.

Si la ayuda académica exterior ha sido ya matizada y reconocida en los párrafos precedentes, ahora corresponde el turno a la financiación económica recibida del Departamento de Cultura de la Diputación General de Aragón, en el marco de un convenio para este posgrado suscrito por el Excmo. Sr. Rector, D. Juan José Badiola, y por el Excmo. Sr. Consejero de Cultura y Educación, D. Vicente Bielza de Ory. La contribución económica del Gobierno de Aragón permitió subvenir a algunas partidas del presupuesto del curso, de modo muy especial a las prácticas externas, a la dotación bibliográfica y a los premios en metálico para cinco de los proyectos realizados por los alumnos, partidas presupuestarias que no hubieran podido cubrirse a través de la cuota de la matrícula. Es de estricta justicia subrayar, además, que la ayuda económica tan solo comportaba un aspecto de la colaboración prestada, quedando bien manifiesto en el texto del convenio suscrito el interés institucional que el Gobierno de Aragón puso en este curso de posgrado mediante la atención concedida al mismo por los directores generales

del Patrimonio Cultural D. Domingo Buesa y D. Antonio Mostalac.

La secretaría administrativa de este curso de posgrado fue asumida y desempeñada con su habitual eficacia por Gloria Brosed, secretaria administrativa del Departamento de Historia del Arte, sin cuyo desvelo y constante dedicación, por encima de sus obligaciones, no habría sido posible resolver los innumerables problemas del día a día, desde la apertura de la matrícula hasta el cierre del curso con la presentación de la Memoria.

Tras la impartición de las clases teóricas y prácticas del curso, desde comienzos de febrero hasta la primera semana de julio de 1999, durante los meses de septiembre a noviembre los alumnos culminaron la elaboración del proyecto de gestión (10 créditos), realizado bien individualmente, bien en equipo, presentando un resumen en quince folios, de formato libre. Estos resúmenes de los proyectos de gestión fueron editados, precedidos del currículum de sus autores, con el deseo de que su difusión constituyese tan solo el primer paso para el desarrollo de dichos proyectos.

A esta primera edición del posgrado siguieron dos más con el mismo formato y con carácter trienal, desarrolladas en los años 2002 y 2005, transformándose posteriormente en el actual título de máster en Gestión del Patrimonio Cultural.

CRÍTICA DE LA GESTIÓN ACTUAL
DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ARAGÓN:
LUCES Y SOMBRAS

**De la crítica de autenticidad de las obras de arte
a la crítica de la gestión del patrimonio cultural**

Para el historiador del arte el estudio de una obra de arte comienza siempre por la crítica de autenticidad, de modo que la primera operación ante cualquier obra de arte ha de consistir en establecer en qué medida la que ha llegado hasta nosotros es la obra original, anotando todas las modificaciones que el tiempo y las intervenciones humanas han producido sobre ella. Solo una vez concluida esta crítica de autenticidad, es decir, la historia de la obra de arte desde su creación hasta el momento actual, se puede realizar con garantía el análisis de su lenguaje artístico y emitir el juicio de valor histórico-artístico.

A lo largo de la historia, debido tanto a cambios del gusto como a nuevas necesidades funcionales, el hombre ha intervenido siempre sobre las obras de arte, ejecutando operaciones que se escalonan desde una modificación de mayor o menor grado de aquellas hasta la sustitución total. El historiador del arte documenta todas estas alteraciones producidas a lo largo del tiempo con el objeto de aproximarse al estado original de la obra para desvelar así su significado histórico-cultural.

De modo especial, cuando se trata de una obra arquitectónica, la crítica de autenticidad, es decir, la historia del monumento con especial atención a sus transformaciones a lo largo del tiempo, es particularmente obligada, si no se quiere incurrir en análisis y valoraciones erróneos por anacrónicos. Pero en las intervenciones monumentales de los dos últimos siglos, además de factores estéticos y funcionales, han pesado otros historicistas, cuyo estudio ha dado lugar a una línea de trabajo especializada como es la historia de la restauración monumental, a la que día a día se suman nuevos grupos de historiadores del arte en nuestro país.³⁸

A medida que la crítica de autenticidad de las obras de arte se va aproximando en su recorrido histórico a nuestros días, la crítica de la restauración monumental cede el paso a la de la gestión actual del patrimonio cultural. Por ello ha de entenderse que el origen y los principios que rigen esta actividad de los historiadores del arte no son de carácter político-cultural, sino de carácter científico-cultural. En consecuencia, las valoraciones que se ofrecen en esta parte de la lección no se adscriben a la crítica de la política cultural de la comunidad autónoma de Aragón, por otra parte legítima y necesaria en todo sistema político democrático, sino que corresponden a la tarea científica de los historiadores del arte.

Hay que tomar conciencia de que los procesos de la gestión del patrimonio cultural ni son inocuos ni se cir-

38 Véase, por ejemplo, María Pilar García Cuetos, María Esther Almarcha Núñez-Herrador y Asunción Hernández Martínez (coords.), *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de la posguerra*, Ediciones Trea, Gijón, 2010. Asimismo, María Pilar Moggollón Cano-Cortés, *La restauración monumental durante la posguerra en Extremadura y la Dirección General de Bellas Artes, 1940-1958*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2011.

cunscriben exclusivamente al ámbito de la política cultural, sino que afectan en todos los casos a las obras de arte, al menos en su dimensión patrimonial, y las modifican, es decir, aumentan, disminuyen e, incluso, invierten y/o destruyen sus valores patrimoniales.

Desde este punto de vista científico el profesorado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza viene ejerciendo desde hace varias décadas la crítica de la gestión del patrimonio cultural de Aragón, una línea de trabajo que en el año 1994 adquiere carácter institucional al introducir en el número 10 (1993) de la revista *Artígrama*, órgano de expresión académica del Departamento, una sección fija dedicada a «Patrimonio artístico» con notables contribuciones, que se ha mantenido con viva participación hasta el año 2002 incluido, en el que se edita el número 16 (2001).³⁹

Ya en el citado número 10 de *Artígrama* se incluyeron temas de la vibrante actualidad del patrimonio cultural; así, un amplio estudio de Carmen Gómez Urdáñez en el que se denuncia la restauración monumental ejecutada en el llamado palacio de Armijo, sito en la calle Don Juan de Aragón, número 7, de Zaragoza, para sede de la oficina del Justicia de Aragón, que debería haber sido ejemplar, por tratarse de dicha institución pública, y, sin embargo, se llevó a cabo vaciando todo el interior del

39 Habitualmente la revista *Artígrama*, de periodicidad anual, se edita en el mes de junio del año siguiente al que corresponde cada número. Véase *Artígrama. Revista del Departamento de Historia del Arte* [Zaragoza], 10 (1993), «II. Patrimonio artístico», pp. 523-571; 11 (1994-1995), «II. Patrimonio artístico», pp. 493-520; 12 (1996-1997), «II. Patrimonio artístico», pp. 661-697; 13 (1998), «II. Patrimonio artístico», pp. 365-435; 14 (1999), «II. Patrimonio artístico», pp. 449-471; 15 (2000), «II. Patrimonio», pp. 517-564; y 16 (2001), «II. Patrimonio», pp. 519-582.

inmueble; asimismo, se consideraban otras «pérdidas» de arquitectura civil zaragozana de los siglos xv y xvi, como las actuaciones realizadas en la casa del prior Ortal, en la techumbre de la casa de Gabriel Sánchez, que fue reparada como «Cuartos de Ajusticiado», y en la casa de la Caballería (c/ Cinegio, 5, esquina a Estébanes, 18); o la propuesta de conservación integral del Teatro Fleta, en atención a su interés tipológico como teatro y cine a la vez, con artículos de Agustín Sánchez Vidal y Amparo Martínez Herranz.

A lo largo de los siete números mencionados se publicaron 36 artículos, cuyos contenidos se reparten entre la reflexión teórica, la crítica de las restauraciones llevadas a cabo, la denuncia de obras de arte desaparecidas o destruidas, y las propuestas de conservación de obras en peligro de desaparición, entre otros contenidos críticos. Nunca se han obviado temas de trascendencia en la gestión del patrimonio cultural de Aragón durante estos años, ya que se ha entendido como una tarea profesional al servicio del Departamento de Cultura del Gobierno de Aragón, que por lo demás ha subvencionado en parte la edición de la revista desde su primer número (1984).

Asimismo, deseo destacar a lo largo de estos números de *Artígrama* la irrupción de un activo grupo de jóvenes profesoras que desde entonces han defendido siempre con ardor la tutela y conservación del patrimonio cultural de Aragón, convencidas de que la investigación tenía que ser operativa, elaborando críticas sobre la gestión cultural de sus respectivos objetos de estudio, es decir, sobre los edificios para cine y teatro por parte de Amparo Martínez Herranz, sobre aspectos teóricos de la restauración arquitectónica por Ascensión Hernández Martínez, sobre la arquitectura modernista por María Pilar Poblador Muga, sobre el patrimonio arquitectónico industrial por

Pilar Biel Ibáñez, y sobre el urbanismo contemporáneo por Isabel Yeste Navarro.

En esta línea de trabajo constituye un texto ejemplar la ponencia de la profesora María Isabel Álvaro Zamora, que con el título «La cerámica mudéjar: investigación y tutela», presentó en el *X Coloquio de Arte Aragonés*, celebrado en Zaragoza del 9 al 11 de mayo del año 2002.⁴⁰ En ella se ofrece un informe histórico-artístico de carácter crítico sobre el tratamiento dado a la cerámica en la restauración de la arquitectura mudéjar aragonesa, con una exposición previa de los criterios generales de la comunidad internacional a seguir en dichas actuaciones, a la vez que se denuncian con pormenor algunas actuaciones en las que se destruyeron piezas cerámicas de la decoración arquitectónica (torres-campanario mudéjares de Terror y de Villamayor), argumentando sobre la reposición innecesaria de piezas cerámicas, al hilo de la actuación en la Seo de Zaragoza, criterios también vulnerados en la posterior intervención en la torre mudéjar de Utebo.

Este extenso exordio para contextualizar esta parte de la lección pretende poner de relieve que la reflexión crítica sobre la gestión actual del patrimonio cultural de Aragón ha sido una actividad permanente de los profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza en las últimas décadas, ya que no concebimos un papel del historiador del arte alejado de esta problemática. La investigación y la tutela del patrimonio cultural andan estrechamente imbricadas.

40 Véase María Isabel Álvaro Zamora, «La cerámica mudéjar: investigación y tutela», en Jesús Criado Mainar (coord.), *Arte Mudéjar Aragonés. Patrimonio de la Humanidad. Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*. Institución «Fernando el Católico», Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2002, pp. 21-84.

Por todo ello, las consideraciones que siguen no responden a un oportunismo descortés, sino que son consustanciales a la reflexión universitaria. Por eficacia docente voy a evitar una prolija relación de actuaciones de la gestión del patrimonio cultural en Aragón, presentando una selección personal a modo de paradigmas de carácter escolar. Unas actuaciones merecen un juicio de valor positivo, bajo la manida metáfora cultural de las luces; entre ellas se apuntan los parques culturales de la comunidad autónoma de Aragón; la recuperación del patrimonio por la Diputación de Zaragoza; los convenios de colaboración institucional para la restauración de Caja Inmaculada; el programa «Mudéjar abierto» en la Comarca Comunidad de Calatayud; y la actual recuperación de la casa mudéjar de Benedicto XIII en Daroca por la Fundación Comarca de Daroca. En cada caso se explicitan los criterios de esta valoración positiva y la faceta ejemplarizante de la actuación.

Otras actuaciones, sin embargo, quedan remitidas al mundo de las sombras; esta denuncia se concreta en varias carencias institucionales y normativas, como la inexistencia en Aragón de un Instituto del Patrimonio Cultural o la falta de una normativa reglamentaria sobre la obligatoriedad del informe histórico-artístico con carácter previo en todos los proyectos multidisciplinares de actuación sobre el patrimonio, y a estas carencias se añade el requerimiento de una mayor exigencia institucional por parte de la gestión política y administrativa en el cumplimiento de los deberes patrimoniales de la propiedad privada. En todo caso, no se trata de actuaciones antinómicas, que puedan adscribirse de modo apodíctico al mundo de las luces o de las sombras, ya que lo más frecuente en la gestión del patrimonio cultural es transitar por territorios de claroscuro.

Los parques culturales de la comunidad autónoma de Aragón⁴¹

La figura de los parques culturales, tanto en su definición jurídico-administrativa como en su gestión concreta, que une por vez primera en uno solo los conceptos de *patrimonio y territorio*, constituye la aportación más singular de la comunidad autónoma de Aragón a la gestión del patrimonio cultural, y de este modo ha sido reconocida y valorada por las demás comunidades autónomas.

Su regulación por la Ley 12/1997, de 3 de diciembre de Parques Culturales de Aragón se adelantó en más de un año a la promulgación de la Ley 3/1999, de 10 de marzo, del Patrimonio Cultural Aragonés, circunstancia que indica con rotundidad el interés y la importancia concedidos por el Gobierno de Aragón a esta figura de los parques culturales.

La definición y los objetivos del parque cultural se abordan en el capítulo primero de la ley; así, mientras el artículo primero define el parque cultural como «un territorio, que contiene elementos relevantes del patrimonio cultural, integrados en un marco físico de valor paisajístico y/o ecológico singular», en el artículo segundo se redanda en que el parque cultural es «un espacio singular de integración de los diversos tipos de patrimonio, tanto material-mobiliario e inmobiliario como inmaterial», de acuerdo con los criterios del Consejo de Europa y de la Unesco.

41 Véase Vicente Bielza de Ory, «Desarrollo sostenible, turismo rural y parques culturales», *Cuadernos de Investigación Geográfica*, tomo xxv, Universidad de la Rioja, Logroño, 1999, pp. 125-137; y Pedro Luis Hernando Sebastián, «Los parques culturales de Aragón», *Her&Mus*, 8 [vol. III, n.º 3] (septiembre-octubre, 2011), pp. 88-95, con prospectiva y bibliografía sobre el tema.

Los objetivos de los parques culturales son la protección, conservación y difusión del patrimonio cultural, el estímulo de las actividades culturales, la ordenación del territorio con la corrección de los desequilibrios económicos y el fomento del desarrollo rural sostenible. Por ello, los parques culturales han de ser objeto de una gestión integrada, en la que «deberán coordinarse las políticas territoriales con las sectoriales, especialmente las de patrimonio cultural y natural, fomento de la actividad económica, turismo rural, infraestructuras y equipamientos». En la Ley se establece asimismo el procedimiento de declaración de parque cultural (desarrollado por Decreto 223/1998, de diciembre, del Gobierno de Aragón), concediéndose una particular atención a la planificación integral del parque cultural, mediante la figura del Plan de Parque, así como a su gestión.

Impulsor infatigable e ideólogo de los parques culturales ha sido el profesor Antonio Beltrán Martínez,⁴² siempre a la búsqueda de un eficaz instrumento de gestión para la protección y conservación del arte rupestre aragonés, tanto pictórico como grabado, cuyas numerosas cuevas y abrigos se agrupan en unas zonas concretas del territorio aragonés, como son la sierra de Albarracín y la cuenca del río Martín, en la provincia de Teruel, y la cuenca del río Vero, en la provincia de Huesca, zonas que comparten

42 De esta faceta del profesor Beltrán, relacionada con el impulso de los parques culturales, se han ocupado Miguel Beltrán Lloris y Guillermo Fatás Cabeza, respectivamente, en *Antonio Beltrán, 1916-2006. Vir bonus, magister optimus, Caesaraugusta*, 79, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2008, pp. 177-180 y 193-194, respectivamente. Esta figura de los parques culturales ha sido caracterizada por Antonio Beltrán Martínez en «Los Parques Culturales y el Arte Rupestre en Aragón», *Jornadas sobre Parques con Arte Rupestre* (Zaragoza, 1989), Consejería de Educación y Cultura, DGA, Zaragoza, 1990, pp. 13-59.

idénticos problemas de despoblación, ruralidad, escasez de recursos y carencia de infraestructuras. Como paradigma puede proponerse el Parque Cultural del Río Martín,⁴³ cuyo centro museístico en Ariño, debido al buen hacer de su gerente José Royo, entrañable amigo y estrecho colaborador, y de su equipo lleva en reconocimiento de este impulso permanente el nombre de Antonio Beltrán.

Otras zonas, como el Maestrazgo y San Juan de la Peña, con problemáticas especiales, se incorporan, asimismo, a esta idea de gestión de los parques culturales, ordenándose en la primera mitad del mes de julio de 1998 la incoación de los expedientes de los cinco primeros parques culturales de Aragón: del río Vero, el día 3; del río Martín, el día 6; de San Juan de la Peña, el día 10; y de Albarra-cín y del Maestrazgo, el día 13. Con posterioridad se ha incorporado al grupo inicial de los cinco Sierra Menera, en torno al patrimonio industrial de las minas de carbón de Ojos Negros y su entorno.

La recuperación del patrimonio por el Servicio de Restauración de la Diputación de Zaragoza (1981-2011)

El impulso dedicado por parte de la Diputación de Zaragoza a la recuperación del patrimonio a través de su Servicio de Restauración, con actuaciones que han comprendido desde la restauración monumental y de bienes muebles de uso religioso, por un lado, hasta la adquisición y rehabilitación de edificios de carácter institucional, por otro, siempre en el ámbito territorial de la provincia de Zaragoza, ha sido permanente y ejemplar desde el año

43 Véase Antonio Beltrán Martínez *et alii*, *Guía del Parque Cultural del río Martín*, Prames, Zaragoza, 1997. En la introducción se aborda este nuevo concepto de *parque cultural*.

1981 hasta hoy, y merece ser destacado de modo especial por tratarse de una institución pública sin competencias específicas en la materia.

En efecto, desde 1981 el Servicio de Restauraciones dependiente de la Comisión de Cultura de la Diputación de Zaragoza, dirigido por el arquitecto José María Valero Suárez, venía desarrollando una intensa labor en la conservación, restauración y recuperación del patrimonio monumental y de bienes muebles, sobre todo religiosos, de la provincia de Zaragoza, que recibió un fuerte incremento presupuestario a partir de 1985. Por todo ello, se decidió dar a conocer al público esta ingente labor llevada a cabo a lo largo de siete años en una magna exposición que, con el título *Recuperación de un Patrimonio*, tuvo lugar del 11 de mayo al 7 de junio de 1987 en las Salas del Palacio de Sástago de Zaragoza, asimismo restaurado.⁴⁴ En la muestra se incluyó documentación gráfica sobre las actuaciones realizadas en sesenta monumentos arquitectónicos, en su mayoría religiosos, exponiéndose además nueve piezas de escultura, nueve retablos de pintura y nueve piezas de orfebrería, junto a otros bienes muebles.

El 11 de abril de 1990 la Diputación de Zaragoza reforma la estructura orgánico-administrativa de la institución, creándose el Servicio de Restauración,⁴⁵ como

44 Véase *Recuperación de un patrimonio. Restauraciones de la provincia. Diputación de Zaragoza*. Del 11 de mayo al 7 de junio de 1987. Salas del Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza. Catálogo de la exposición. Coordinadores José María Valero Suárez e Isabela de Rentería. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1987, 260 pp.

45 El organigrama actual del Servicio de Restauración de la Diputación de Zaragoza es el siguiente: jefe del Servicio (arquitecto superior): jefe de la Sección de Estudios y Proyectos (arquitecto técnico): jefe de la Sección de Gestión de Obras (arquitecto técnico); jefe de la Sección de Bienes Muebles (historiador del arte); técnico

unidad técnica que atiende a las necesidades de conservación y restauración de los bienes culturales de naturaleza artística y monumental en el ámbito de la provincia de Zaragoza.

Desde el año 1996 se establecen los convenios para la financiación compartida de las restauraciones, en implantación progresiva, un sistema que se ha consolidado de la siguiente manera: *a)* Planes bienales de restauración de bienes inmuebles y bienes muebles histórico-artísticos de titularidad eclesiástica de la provincia de Zaragoza, en los que la DPZ aporta el 60 %, el Ayuntamiento el 20 % y la Iglesia católica el 20 %; *b)* Planes de restauración de órganos musicales de la Provincia de Zaragoza, en los que la DPZ aporta el 60 %, la Iglesia católica el 30 % y el Ayuntamiento el 10 %; y *c)* Planes bienales de restauración de bienes inmuebles y bienes muebles de titularidad municipal en la provincia de Zaragoza, en los que la DPZ aporta el 70 % y el Ayuntamiento el 30 %.

Además, el Servicio de Restauración se ocupa del mantenimiento de los edificios históricos pertenecientes a la institución provincial, como son el Palacio de los Condes de Sástago y la Real Capilla de Santa Isabel de Aragón, ambos en la ciudad de Zaragoza, el monasterio de Santa María de Veruela, el Palacio de Eguarás en Tarazona y el castillo de Navardún, y asimismo de las colecciones artísticas de la institución, con un catálogo-inventario actualizado, consultable a través de la web (*Ars Catalogi*). A ello se suma el importante asesoramiento técnico a los municipios provinciales en materia de patrimonio cultural y otras funciones.

conservadora-restauradora, delineante, jefe de grupo administrativo, tres administrativas y una becaria informática.

Por otra parte, la exposición del año 1987 fue el germen de las que posteriormente y con el título común de *Joyas de un Patrimonio* se han venido celebrando en el mismo Palacio de Sástago, respectivamente en los años 1990, 1999 para el periodo 1995-1999, 2003 para el periodo 1999-2003 y 2011 para el periodo 2003-2011, dedicadas al arte mueble, en su mayoría religioso, restaurado por la Diputación de Zaragoza. Todas estas exposiciones se han caracterizado por la edición de unos *Catálogos*⁴⁶ de carácter ejemplar, en los que se incluyen siempre tanto los informes histórico-artísticos como los informes de restauración de las piezas restauradas y expuestas. Por mi parte deseo destacar los comisariados de María del Carmen Lacarra Ducay, de Carmen Morte García y de José M.^a Valero Suárez para la muestra de 1990, de María del Carmen Lacarra Ducay, de Carmen Morte García y de José Ignacio Calvo Ruata para la muestra de 1999, y el de este

46 Véase *Joyas de un Patrimonio*. Exposición realizada en el Palacio de Sástago, del 28 de diciembre de 1990 al 3 de marzo de 1991/Diputación de Zaragoza, Obispado de Tarazona, Arzobispado de Zaragoza. Catálogo de la exposición. Comisariado de María del Carmen Lacarra Ducay, Carmen Morte García y José María Valero Suárez. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1990, 257 pp.; *Joyas de un Patrimonio. Restauraciones de arte mueble en la provincia de Zaragoza. 1995-1999*. Palacio de Sástago, Zaragoza, 17 de mayo-18 de julio de 1999. Catálogo de la exposición. Comisariado de María del Carmen Lacarra Ducay, Carmen Morte García y José Ignacio Calvo Ruata. Diputación de Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, Obispado de Tarazona, 1999, 276 pp.; *Joyas de un Patrimonio III. Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*. Real Capilla de Santa Isabel de Aragón, Zaragoza, 8 de mayo-13 de julio de 2003. Catálogo de la exposición. Comisariado de José Ignacio Calvo Ruata, Diputación de Zaragoza, 2003, 613 pp.; y *Joyas de un Patrimonio. Restauraciones de la Diputación Provincial de Zaragoza (2003-2011)*. Palacio de Sástago, del 17 de marzo al 22 de mayo de 2011. Catálogo de la exposición. Comisariado científico de José Ignacio Calvo Ruata, Diputación de Zaragoza, 2011, 141 pp.

último para las muestras de 2003 y 2011, así como los textos de carácter científico y excelente contenido. La estructura y contenidos científicos de estos Catálogos deberían haber constituido un espejo y modelo a seguir en la, por otra parte, ya tardía edición de las actuaciones en restauración del patrimonio monumental y arte mueble impulsadas por el Gobierno de Aragón en 2011.

Por lo que hace a las restauraciones del patrimonio arquitectónico, desde el Servicio de Restauración de la Diputación de Zaragoza, en el año 2003, y coordinada por el arquitecto jefe de dicho servicio Pedro Joaquín Navarro Trallero, se ofreció una monografía de notable interés, en la que se reúnen las actuaciones llevadas a cabo en restauración del patrimonio arquitectónico de la provincia en el periodo 1999-2003,⁴⁷ sobre todo religioso, con breves textos y abundante aparato gráfico y fotográfico.

Por otro lado, la Diputación de Zaragoza creaba además en octubre de 1984 el Servicio de Rehabilitación [sic], de corta duración, una idea del presidente Florencio Repollés para mejorar las infraestructuras institucionales y culturales de la provincia, concretada en el convenio de colaboración con el Departamento de Obras Públicas y Urbanismo del Gobierno de Aragón de 17 de enero de 1985. El desarrollo de este convenio en tres planes anuales, ejecutados a lo largo de los años 1985 y 1986, generó una actuación intensa de rehabilitación de ciento once edificios para uso de casas consistoriales (setenta), casas de cultura y museos en municipios de la provincia de Zaragoza. En 1987 se editó, con abundante aparato gráfico y

47 Véase *Restauración del patrimonio histórico de la provincia de Zaragoza (1999-2003)*. Coordinación de Pedro Joaquín Navarro Trallero. Diputación de Zaragoza, 2003, 443 pp.

fotográfico, una memoria parcial en la que se seleccionaron treinta y cuatro de las actuaciones realizadas.⁴⁸

Los convenios de colaboración institucional para la restauración, de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón

La Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, como otras instituciones de crédito similares, ha dedicado a lo largo de las últimas décadas importantes inversiones a la conservación y restauración del patrimonio cultural aragonés, entre las que cabe mencionar la continuada atención al estudio, conservación, restauración y difusión de los tapices de la Seo.⁴⁹

Pero la selección de esta institución no responde a sus actuaciones de mecenazgo artístico, compartidas por otras instituciones financieras, sino a los planteamientos previos y al ejercicio de su colaboración institucional, que pueden ejemplificarse en los tres convenios de colaboración entre el Ministerio de Cultura, la Diputación General de Aragón, la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón y los correspondientes Cabildos catedrales de Huesca, de Teruel y del Pilar de Zaragoza en cada caso, firmados con carácter definitivo el 30 de diciembre de

48 Véase *Rehabilitación de edificios públicos en la provincia de Zaragoza. Obras y proyectos (1985-86)*. Por Fernando Aguerri Martínez, Roberto Benedicto Salas, Carlos Bressel Echeverría, Javier Ibargüen Soler y Joaquín Soro López; coordinación de Carlos Bressel Echeverría y Miguel Caballú Albiac. Diputación Provincial de Zaragoza, 1987, 278 pp.

49 Véase la obra monumental de Eduardo Torra de Arana, Antero Hombría Tortajada y Tomás Domingo Pérez, *Los Tapices de La Seo de Zaragoza*, con un prólogo de Juan José Junquera y Mato, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1985.

1995,⁵⁰ y que por su naturaleza y fines, así como por su desarrollo posterior, se proponen aquí como paradigma de un programa concreto en conservación y restauración del patrimonio cultural.

En estos tres convenios mencionados, la participación de la Caja de Ahorros de la Inmaculada tiene como objetivo servir de acicate y aportar un sólido respaldo a las instituciones competentes y obligadas en la gestión patrimonial, velando porque su aportación económica tuviera siempre una correspondencia equivalente por parte de las mencionadas instituciones públicas responsables en la conservación y restauración del patrimonio, es decir, por parte del Ministerio de Cultura y de la Diputación General de Aragón. Por ello, en estos tres convenios se acordó que la aportación económica de la CAI sería del 50 % de la inversión estimada, la del Ministerio de Cultura del 30 %, y la de la Diputación General de Aragón, del 20 %. La propuesta consistía en actuar en tres destacados bienes de interés cultural necesitados de intervención, respectivamente en las catedrales de Huesca y de Teruel y en el Pilar de Zaragoza, para lo que hubo que contar también con el acuerdo y autorización de las respectivos Cabildos catedrales, que se sumaban al convenio sin carga económica.

50 Firmaron en representación de las instituciones, la ministra de Cultura, Carmen Alborch, el consejero de Educación y Cultura, Vicente Bielza de Ory, el presidente del Consejo de Administración de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Manuel Solá Sánchez de Rojas, y, respectivamente, el presidente del Cabildo de la catedral de Huesca, Damián Peñart Peñart, el de la catedral de Teruel, Jesús Sancho Bielsa y el deán del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, Antero Hombría Tortajada. Caja Inmaculada sigue desarrollando en la actualidad este modo de entender su presencia institucional en los convenios de colaboración en la gestión del patrimonio cultural de Aragón.

Asesorados atinadamente por el profesor Guillermo Fatás Cabeza, se propuso, respectivamente, la restauración del retablo mayor de la catedral de Huesca, obra del escultor Damián Forment, de la techumbre mudéjar de la nave central de la catedral de Teruel, y de la decoración pictórica de la cúpula sobre la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza, obra de Antonio González Velázquez. Estas tres obras elegidas eran a su vez de naturaleza bien diversa, tanto por su estilo artístico (renacentista, mudéjar y barroco) como por los materiales utilizados (alabastro, madera policromada y pintura mural al fresco).

Los estudios previos, la redacción de los proyectos y el nombramiento de los directores de los trabajos de restauración corrían a cargo del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, en la actualidad Instituto del Patrimonio Histórico Español, con la asistencia en las labores de supervisión de un técnico representante de cada una de las tres instituciones restantes, mientras que la CAI se hacía cargo de la contratación de los trabajos y de todas las actuaciones necesarias para la restauración. Para cada convenio se nombró además una comisión de control y seguimiento integrada por dos miembros representantes de cada institución firmante.

Los trabajos de restauración fueron realizados de acuerdo con lo previsto en los tres convenios; el retablo mayor de la catedral de Huesca, de enero a diciembre de 1996; la cúpula de González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar en Zaragoza, iniciada en marzo de 1996 y finalizada en julio de 1998; y la techumbre de la catedral de Teruel, iniciada en marzo de 1996 y finalizada en febrero de 1999. En los tres casos, a la finalización de cada restauración se editaron por las cuatro instituciones firmantes las correspondientes monografías con los estu-

dios históricos y artísticos y los informes técnicos de la restauración realizada.⁵¹

El programa de difusión y de visitas culturales «Mudéjar abierto» en la Comarca Comunidad de Calatayud⁵²

La Comarca Comunidad de Calatayud, con un total de sesenta y siete localidades, atesora un patrimonio histórico artístico en el que destaca entre otros numerosos bienes de interés cultural su arquitectura mudéjar hasta un total de setenta monumentos de los que en el año 2001 la Unesco, al ampliar la declaración de la arquitectura mudéjar turolense a la arquitectura mudéjar de Aragón, incluyó en su listado del Patrimonio Mundial la torre, ábside y claustro de la colegiata de Santa María de Calatayud, la iglesia de Santa Tecla de Cervera de la Cañada y la iglesia de Santa María de Tobed.

51 Véase *El Retablo Mayor de la Catedral de Huesca. Restauración. 1996*, Zaragoza, 1996. «La Historia», por María Teresa Cardesa, pp. 11-78 y «La Restauración», por Olga Cantos, Marta Fernández de Córdoba y Carlos Jiménez, pp. 79-109, con un encarte final desplegable de «Fotogrametría»; *La cúpula de González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar. Restauración. 1998*, Zaragoza, 1998. «Apuntes históricos», por Tomás Domingo Pérez, pp. 11-41, «Estudio artístico», por Arturo Ansón Navarro, pp. 43-114, «Restauración», por Juan Ruiz Pardo, pp. 115-154, y «Anexo documental» sobre restauraciones anteriores, por María Jesús Sánchez Beltrán, pp. 155-157; y *La techumbre de la catedral de Teruel. Restauración. 1999*, Zaragoza, 1999. «Estudio histórico», por Gonzalo M. Borrás Gualis, pp. 11-76, «Restauración», por Instituto del Patrimonio Histórico Español, pp. 81-117, y «Anexo de documentación» con xiv láminas.

52 Ofreció un desarrollo amplio de este tema José Luis Cortés Perruca, técnico de actividades de la Comarca Comunidad de Calatayud con el título «Campana de divulgación del patrimonio artístico de la Comarca de la Comunidad de Calatayud. Mudéjar abierto», en el Seminario celebrado en Tobed.

A estos tres monumentos mudéjares mencionados hay que sumar al menos otros de idéntico interés artístico como la torre e iglesia de San Andrés, las caballerizas y el claustro de la colegiata del Santo Sepulcro y la iglesia de San Pedro de los Francos, todos en la ciudad de Calatayud, la torre y hastial de la iglesia de la Virgen del Castillo de Aniñón, la iglesia de San Félix de Torralba de Ribota, las iglesias de Santa María y de Santas Justa y Rufina de Maluenda, la torre e iglesia de la Asunción de Ateca y la iglesia de San Martín de Tours de Morata de Jiloca.

Como este importante legado cultural aparece disperso a lo largo de la geografía de la Comarca Comunidad de Calatayud y, sobre todo, se encuentra localizado en localidades pequeñas, ha sido siempre difícil la accesibilidad al interior de dichos edificios por parte de los visitantes, salvo que se tuviese fortuna en la localización de los párrocos o de los alcaldes para que se las abriesen, por lo que con frecuencia la visita quedaba en intento frustrado.

Para difundir este patrimonio y hacerlo accesible a los visitantes desde la Comarca Comunidad de Calatayud se negoció un convenio de colaboración con la Diócesis de Tarazona, a cuya jurisdicción eclesiástica pertenecen los monumentos religiosos mencionados, firmado el 17 de febrero del año 2006, por el que de mutuo acuerdo entre las partes se han hecho posibles las visitas a estos monumentos, *concertando previa cita a través de un único número de teléfono que será atendido por personal de la Institución Comarcal*. Las visitas se coordinan, pues, a través del teléfono del programa en la oficina de la comarca, que gestiona la aportación económica de aquellas así como la edición de los trípticos de difusión cultural, mientras que los párrocos se han responsabilizado de facilitar la accesibilidad en los horarios convenidos de mutuo acuerdo. Se trata de un convenio anual renovable, que ha sido ob-

jeto de ajustes de gestión y que felizmente ha cumplido un quinquenio.

El importante patrimonio mudéjar concentrado en esta comarca, avenida por los ríos Jalón-Jiloca con sus afluentes, a la que Francisco Íñiguez Almech otorgara el título de «cuenca mudéjar por antonomasia», provocó que a este ejemplar proyecto de difusión y de visitas culturales de la Comarca Comunidad de Calatayud se le diese el nombre de «Mudéjar abierto», aunque atiende a todo el patrimonio cultural de la comarca.

Tras una primera fase de difusión cultural, en la que se elaboraron y difundieron los trípticos,⁵³ y ateniéndose al criterio básico de que el turismo cultural de calidad debe iniciarse por los propios habitantes, se diseñó una campaña de promoción entre todos los de la comarca, realizada en dos partes, la primera en los meses de octubre y noviembre de 2006 bajo el lema «Otoño Mudéjar» y la segunda durante los meses de marzo, abril y mayo de 2007 bajo el lema «Primavera Mudéjar». Para su desarrollo se contó con la colaboración de los profesores y alumnos del ciclo formativo superior de Turismo del IES Miguel Primo de Rivera, en la actualidad IES Leonardo de Chabacier, de Calatayud, quienes ejercieron de guías, para realizar estas dos campañas de puesta en valor del patrimonio artístico, organizando una serie de excursiones en las que se visitaban las iglesias más significativas antes mencionadas.

53 Esta campaña «Mudéjar abierto» fue diseñada por el técnico de actividades de la comarca, quien contó con la colaboración de D. Gonzalo M. Borrás Gualis, D. Fabián Mañas Ballestín, D. Agustín Sanmiguel Mateo, D. José Galindo Antón y D. Wifredo Rincón Pérez en la elaboración de los textos de los trípticos explicativos de las iglesias mencionadas, así como con la colaboración del fotógrafo Jorge Miret para las imágenes de los carteles y los trípticos.

Gracias a este programa cualquier ciudadano puede en la actualidad acceder sin traba alguna a la visita de la arquitectura mudéjar en la Comunidad de Calatayud, cuyo interés primordial radica en la decoración interior original que se ha conservado hasta nuestros días en varias de las iglesias mencionadas. El Gobierno de Aragón, bien consciente de ello, ha intervenido en fechas recientes en los interiores de la iglesia de Santa Tecla en Cervera de la Cañada y de la de Santas Justa y Rufina en Maluenda, con el objeto de recuperar el esplendor de su ornamentación original.

La recuperación de la casa mudéjar de Benedicto XIII de Daroca por la Fundación Campo de Daroca

Habiendo desaparecido las casas mudéjares de la Diputación del Reino en la ciudad de Zaragoza, la casa de Benedicto XIII, que también ha sido llamada de don Juan José de Austria y de los Luna, situada en la calle Mayor de Daroca, es la más notable muestra de arquitectura civil mudéjar de Aragón, edificada en la primera década del 1400. Por fortuna la casa ha mantenido su disposición primitiva hasta nuestros días, lo que constituye un caso excepcional, aunque se halla dividida desde 1853 en dos propiedades desiguales (números 77 y 79).

Desde hace cuatro décadas he venido proponiendo a todas las instituciones públicas y privadas a las que he tenido acceso la adquisición, consolidación y restauración de esta casa, por su extraordinario interés histórico-artístico, sin obtener el menor éxito, y a la vez durante este tiempo cada año nuestros alumnos del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza han podido conocerla y estudiarla en visitas organizadas y amablemente autorizadas por la propiedad.

Por ello, puede suponerse la gratísima y monumental sorpresa que me causó la noticia de que la Fundación Campo de Daroca⁵⁴ había obtenido financiación del Gobierno de Aragón para adquirir en enero de 2010 la propiedad principal de la casa (número 77) para su consolidación y restauración monumental, iniciándose las obras de intervención en el mismo año bajo la dirección del arquitecto redactor del proyecto Javier Ibargüen Soler, ejecutadas en dos fases durante los años 2010 y 2011, para las que la fundación han conseguido una vez más financiación del Gobierno de Aragón y también de la obra social de IberCaja.

Las actuaciones llevadas a cabo hasta el momento han consistido básicamente en la realización de excavaciones arqueológicas y catas arquitectónicas para un mejor conocimiento de los elementos ocultos del inmueble, por un lado, y en la restauración de cubiertas y de forjados, por otro, como actividades urgentes para detener su deterioro. En la actualidad, el proyecto de la tercera fase está en espera de obtener financiación.

Agradezco vivamente a la Fundación y al equipo técnico de restauración tanto la consulta que nos han hecho como la información y la accesibilidad que nos han proporcionado en todo momento a lo largo de estas dos fases al doctor Fabián Mañas Ballestín y al que suscribe.

54 La Fundación Campo de Daroca es una fundación privada de iniciativa pública creada por el Gobierno de Aragón; fue constituida en julio de 2004 para la «promoción, apoyo y participación en toda clase de iniciativas dirigidas al fomento del desarrollo económico y social de la Comarca Campo de Daroca». En el momento de adquisición de la casa mudéjar de Benedicto XIII era su presidente Javier Callizo Soneiro y su vicepresidente Miguel García Cortés; este último es en la actualidad alcalde de Daroca y presidente de la Fundación. El director-gerente de la Fundación es David Sebastián Franco.

Queda mucho trabajo por hacer en la recuperación de esta importante tipología de casa mudéjar aragonesa y no solo en las tareas de restauración monumental, sino en la gestión para la adquisición de la restante propiedad del conjunto monumental (número 79). Pero cabe confiar en la capacidad de gestión de la Fundación Campo de Daroca para afrontar el reto de su total recuperación, atendida las excelentes tareas de gestión que ha realizado hasta el momento.

El nonato Instituto del Patrimonio Cultural de Aragón (IPCA)

Entre las carencias de la gestión del Patrimonio Cultural de Aragón, a las que quiero referirme a continuación, que pueblan la zona de sombras, siempre he manifestado que la primera y de mayor trascendencia ha sido la negativa permanente del Gobierno de Aragón a lo largo de los doce últimos años a regular «por una ley específica la creación, constitución, distribución de competencias y funcionamiento del Instituto de la Cultura y del Patrimonio de Aragón», según está previsto en la disposición final tercera de la Ley 3/1999, de 10 de marzo, del Patrimonio Cultural Aragonés. Nunca he alcanzado a vislumbrar las razones de esta renuencia.

Un observador atento podrá constatar que la Administración cultural aragonesa ha venido realizando hasta hoy un considerable número de actuaciones sobre el patrimonio cultural, para el que ha recurrido al concurso de profesionales libres, de departamentos universitarios y de laboratorios y empresas especializadas, un modelo de gestión que ha dificultado notablemente la definición de criterios propios, viéndose abocada a la creación de dependencias administrativas para adaptarse a los rit-

mos de otros organismos, de acuerdo con prioridades e intereses que no eran los suyos y que han generado las lógicas disfunciones.⁵⁵

Tampoco se le oculta a este virtual observador que a un Instituto de Patrimonio no solo le cabría asumir ese papel de mediador entre las instancias políticas de la Administración Patrimonial y los agentes sociales y profesionales que concurren en estas actuaciones, sino el de intermediario entre el Departamento de Cultura y otros departamentos de la Administración autonómica, como Urbanismo, Trabajo, Turismo y Medio Ambiente, y, asimismo, con la Administración local. En definitiva, la tutela y conservación del patrimonio cultural ha de integrarse en los complejos procesos de toda la actividad socioeconómica a fin de obtener una mayor eficacia y rentabilidad social.

Es sabido que existen en España dos modelos-tipo de Instituto de Patrimonio. El primer modelo-tipo es el representado por el Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE), organismo dependiente de la Administración General del Estado, que desarrolla un trabajo técnico altamente especializado en las tareas de conservación y restauración de bienes culturales, y que ha sido el más

55 He tomado esta valoración, incluso con sus expresiones casi literales, del análisis que mi buen amigo el profesor Miguel Ángel Castillo Oreja, exdirector general de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, ofrecía sobre la situación de la Administración andaluza con anterioridad a la creación del Instituto del Patrimonio Histórico de Andalucía en su importante trabajo «Los institutos de Patrimonio Histórico como organismos dependientes de las Administraciones Públicas», presentado en las *Jornadas sobre los institutos de patrimonio y su papel en el próximo milenio*, mantenidas en el IAPH en Sevilla entre el 12 y el 14 de abril de 2000. Publicadas las Actas de estas Jornadas en el *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, PH*, 37 (diciembre 2001), pp. 40-79.

seguido por las Administraciones autonómicas. El segundo modelo-tipo es el representado por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), de más amplio alcance en su estructura y fines que el anterior, un modelo que siempre he defendido para Aragón.

En efecto, como ha propuesto Javier Rivera Blanco, en el horizonte político y cultural del siglo XXI los Institutos de Patrimonio están concebidos como instrumentos para la política cultural y el desarrollo sostenible, por lo que no pueden configurarse como «meras oficinas de burocracia informativa o simples talleres de ejecución de algunas actividades», sino que «deben ser creadores de nuevas capacidades de gestión».⁵⁶ La irrenunciable labor de un Instituto de Patrimonio de este segundo modelo-tipo queda reflejada en su estructura departamental, agrupable en cuatro áreas de trabajo: 1) Investigación y difusión; 2) Prevención y protección; 3) Conservación y restauración; y 4) Formación, asesoramiento y cooperación. Aunque las tres primeras áreas se corresponden exactamente con la nueva denominación adoptada en la reestructuración de los servicios de la Dirección General del Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, sin embargo, su naturaleza, fines y funciones no se solapan ni se superponen con la práctica diaria de la gestión administrativa.

Durante estas dos últimas décadas, antes y después de la promulgación de la Ley de Patrimonio Cultural Aragonés de 1999, he reivindicado sin éxito la creación de un Instituto del Patrimonio Cultural de Aragón cuya naturaleza y fines he perfilado con pormenor en artículos de

56 Véase Javier Rivera Blanco, «Instrumentos para la política cultural y el desarrollo sostenible: el IAPH y otros centros de patrimonio en España», en *Jornadas sobre los institutos de patrimonio...*, ob. cit., p. 171.

prensa, en numerosas lecciones y en varias ponencias en simposios, congresos y jornadas científicas.

Durante este tiempo he constatado que no ha existido una voluntad política de crear el ICPA, por utilizar las siglas de la Ley. Personalmente prefiero las siglas IPCA, es decir, Instituto del Patrimonio Cultural de Aragón, que no es lo mismo, ya que la Cultura cuenta en Aragón con los Institutos culturales dependientes de las tres Diputaciones Provinciales (IFC, IEA e IET), para los que por otro lado tampoco ha habido voluntad política de que constituyan un Instituto Aragonés de la Cultura (IAC).

La argumentación técnica de los sucesivos gobiernos aragoneses para eludir la creación de un Instituto del Patrimonio Cultural es que dejaría sin contenidos al Departamento de Cultura del Gobierno de Aragón. Por ello se ha seguido el camino inverso, es decir, el que más aleja de la posible creación del Instituto, incrementando los «servicios técnicos» del Patrimonio Cultural mediante dependencias específicas en dicho Departamento. Sin embargo, un Instituto del Patrimonio Cultural no vacía de contenidos la acción política y, por supuesto, no duplica funciones de la gestión administrativa, que no le son propias, ya que por naturaleza se dedica a la investigación, al estudio y a la catalogación del patrimonio, a su difusión y a la formación de los profesionales en la gestión.

Un Instituto del Patrimonio Cultural de Aragón tiene ante sí una ingente labor por realizar, que va desde la elaboración de planes de investigación, que han de ser coordinados con los programas de I+D+i del Estado y de la comunidad autónoma, hasta la formación y actualización de conocimientos de sus profesionales, pasando por el asesoramiento público y privado y por la cooperación con otras instituciones y organismos afines, públicos y privados, nacionales e internacionales. No me cansaré de

denunciar una y otra vez esta carencia básica, que ensombrece nuestra gestión patrimonial.

El informe profesional del historiador del arte en los proyectos de intervención en el patrimonio cultural

Entre las carencias en la gestión actual del patrimonio cultural en la Comunidad de Aragón me parece de capital importancia subsanar cuanto antes la laguna reglamentaria sobre los informes suscritos por profesionales cualificados en los proyectos de intervención en el patrimonio, que deben responder a criterios multidisciplinares.

No me refiero ahora a los informes que deben emitir el Consejo Aragonés del Patrimonio Cultural o las Comisiones Provinciales del Patrimonio Cultural, ni tampoco a aquellos que corresponden a las instituciones consultivas, como la Universidad de Zaragoza y la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, previstos en la ley aragonesa y desarrollados reglamentariamente.

Se trata aquí de reclamar una normativa específica para todos los proyectos de conservación, restauración y rehabilitación de los bienes culturales, en la que se desarrollen los requisitos del proyecto de conservación, restauración y rehabilitación, con criterios multidisciplinares, tal como se establece en otras leyes autonómicas.

Así, el artículo 38 de la Ley 8/95, de 30 de octubre, de Patrimonio Cultural de Galicia, establece en su párrafo primero que «Cualquier proyecto de intervención en un bien inmueble declarado bien de interés cultural habrá de incorporar un informe sobre su importancia artística, histórica y/o arqueológica, elaborado por técnico competente en cada una de las materias».

Por su parte el artículo 21 de la Ley 14/ 2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía, esta-

blece que «La realización de intervenciones de conservación, restauración y rehabilitación sobre bienes inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz exigirá la elaboración de un proyecto de conservación con arreglo a lo previsto en el artículo 22». En el mencionado artículo 22 se desarrollan los requisitos del proyecto de conservación con el siguiente tenor: «1. Los proyectos de conservación, que responderán a criterios multidisciplinares, se ajustarán al contenido que reglamentariamente se determine, incluyendo, como mínimo, el estudio del bien y sus valores culturales, la diagnosis de su estado, la descripción de la metodología a utilizar, la propuesta de actuación desde el punto de vista teórico, técnico y económico y la incidencia sobre los valores protegidos, así como un programa de mantenimiento. 2. Los proyectos de conservación irán suscritos por personal técnico competente en cada una de las materias».

Desafortunadamente estos artículos de las leyes gallega y andaluza no han sido objeto hasta el momento de desarrollo reglamentario por lo que se refiere al personal técnico competente en cada una de las materias, aunque en la práctica cotidiana la participación de los historiadores del arte en la elaboración de estos informes sea bastante satisfactoria, debido a la voluntad política de la administración cultural.⁵⁷

57 No es objetivo de esta lección profundizar en el estado actual de los informes histórico-artísticos en las diferentes comunidades autónomas. No obstante, quiero agradecer la inestimable ayuda y asesoramiento que he recibido en esta cuestión por parte de mis colegas andaluces, catalanes, vascos y gallegos, a quienes he importunado con numerosas consultas. Merecen un reconocimiento especial Alfredo J. Morales, José Castillo, Eduard Carbonell, Iñaki Díaz y Begoña Fernández.

La ley autonómica aragonesa, que siguiendo a la estatal ofrece un desarrollo extraordinario y prolijo en relación con algunos bienes concretos de interés cultural, como sucede cuando dedica todo el título tercero, artículos 65 a 71, de modo específico al patrimonio paleontológico y arqueológico, llegando a precisarse incluso la obligatoriedad de presentar «un estudio de la incidencia de la obra o actuación en los restos arqueológicos o paleontológicos, elaborado por un arqueólogo o un paleontólogo» (art. 68.2.^a), sin embargo, utiliza una terminología tan genérica como la de «conveniente» al referirse a los «informes y documentación convenientes para describir el bien» (art. 18.3) o bien a los «informes, documentación y la planimetría convenientes» (art. 18.4), en los casos de declaración.

Tan solo en una ocasión, a la que hay que remitirse por analogía, al tratar de la creación del órgano específico de estudio de propuesta y tutela, que se exige a los municipios monumentales, la ley aragonesa establece que este órgano deberá estar integrado por «profesionales cualificados en el campo de la arquitectura y el urbanismo, la arqueología, la historia y el arte, con las lógicas condiciones de formación y/o titulación» (art. 82.6).

Se solicita, pues, un desarrollo reglamentario de la Ley del Patrimonio Cultural Aragonés en el que se establezcan los requisitos para los proyectos de conservación, restauración y rehabilitación de bienes culturales y se determinen los profesionales cualificados que deben suscribir los mencionados proyectos de carácter interdisciplinar, incluyendo de modo específico el informe previo de carácter histórico-artístico suscrito por un historiador del arte.

Un desarrollo reglamentario de estas características redundará en mejora de la gestión, a la vez que fomenta-

rá, sin duda, la profesionalización de los historiadores del arte así como la deseable proyección de los conocimientos profesionales específicos de los historiadores del arte en la gestión actual del patrimonio cultural de Aragón.

Obviamente, la tarea del historiador del arte no debe quedar reducida a este informe histórico-artístico, sino que debe estar presente en todos los procesos relativos a la tutela de los bienes culturales, así como en el asesoramiento en las adquisiciones de obras de arte. La investigación siempre precede a la tutela y debe ser capaz de aportar propuestas, de facilitar la toma de decisiones y de establecer un diálogo permanente con cuantos intervinieran en los procesos relativos al patrimonio.

Sobre el cumplimiento de los deberes de visita pública por parte de los propietarios y titulares del patrimonio cultural

La Ley del Patrimonio Cultural Aragonés recoge en su artículo 5 el derecho de todas las personas a disfrutar del Patrimonio Cultural Aragonés, y como contrapartida legal en su artículo 6 establece el deber de todas las personas de conservar el Patrimonio Cultural Aragonés, lo que conlleva que todas las personas pueden poner en conocimiento de la administración competente cualquier situación de peligro o deterioro de los bienes culturales (art. 6.2), estableciendo de modo específico la colaboración de las asociaciones culturales aragonesas registradas legalmente (art. 6.3).

Pero, además de estos deberes genéricos que afectan individualmente a todas las personas, están regulados en el art. 33 de la ley los deberes de los propietarios y titulares de derechos sobre los Bienes de Interés Cultural, mencionándose de modo específico, siguiendo la ley estatal,

cuatro de estos deberes: el de conservar adecuadamente el bien, el de facilitar el ejercicio de las funciones de inspección administrativa, así como el acceso de investigadores y la visita pública, al menos cuatro días al mes. La responsabilidad de exigir el cumplimiento de los deberes anteriormente mencionados recae institucionalmente en el director general de Patrimonio Cultural, que de este modo se convierte en la figura clave de la tutela patrimonial.

No se trata ahora de ofrecer una reseña crítica de cómo han ejercido esta responsabilidad legal los sucesivos directores generales de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón desde que se transfirieron las competencias de Cultura por parte del Estado en 1984, un tema que algún investigador abordará a no tardar, sino de requerir genéricamente un mayor rigor y exigencia en el cumplimiento de estos deberes por parte de quien tiene la atribución legal para ello.

En efecto, al menos entre los historiadores del arte predomina la opinión de que numerosos problemas relacionados con el patrimonio cultural quedarían resueltos con el mero cumplimiento de las leyes. Así lo recordaba el profesor Alfredo J. Morales, especialista en patrimonio histórico-artístico, en el Simposio sobre *El historiador del arte, hoy*, celebrado en Soria los días 10 y 11 de octubre de 1997: «Otro grave problema que actualmente se cierne sobre los bienes culturales es el insuficiente cumplimiento de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Ello se debe, por una parte, al desconocimiento o escasa atención que se presta a la misma, incluso por la propia Administración, fundamentalmente la de régimen local. En otras muchas ocasiones, aunque se pretende ponerla en práctica, son los reducidos medios personales destinados a velar por el cumplimiento de la ley lo que hace imposible desarrollar eficazmente el

trabajo encomendado. De hecho, la acumulación de tareas y los complicados entresijos burocráticos dilatan los procesos y la toma de decisiones, siendo frecuente que cuando estas se producen carezcan ya de valor».

Por ello, reclamamos desde aquí mayores medios personales para ejercer la inspección administrativa del patrimonio cultural, un instrumento imprescindible para exigir el cumplimiento de la ley, sobre todo en relación con el primer deber por parte de los propietarios y titulares de derechos, es decir, el de conservar adecuadamente el bien. Es exigible una actuación urgente de las Administraciones competentes ante cualquier situación de peligro o deterioro del patrimonio cultural y para ello constituye un instrumento básico una inspección administrativa ágil y eficaz, que permita fundamentar las decisiones. Por otra parte, una sociedad democrática y avanzada socialmente no puede aceptar un estado prolongado de deterioro en los bienes de interés cultural, como sucede con algunos bienes culturales de Aragón.

En este amplio apartado de incumplimiento de los deberes de la propiedad privada, deseo llamar la atención sobre un tema que puede parecer menor, pero que resulta trascendente para la puesta en valor y difusión del patrimonio cultural aragonés. Me refiero a la obligación de los propietarios de facilitar las visitas públicas, al menos cuatro días al mes, que afecta en buena medida, pero no solo, a la Iglesia católica.

En la mente de todos está el incumplimiento de este deber en el régimen de visita pública a las pinturas murales de Goya en la Cartuja de Aula Dei, que quedó concertado en un solo día al mes, el último sábado de cada mes. Por el contrario, desde fechas recientes, la comunidad del convento de Canonisas del Santo Sepulcro de Zaragoza facilita la visita pública a la iglesia y al monasterio un

día por semana. Por otra parte, varias entidades privadas mantienen sin visita pública conocidos inmuebles y colecciones de interés cultural, sin que nadie les exija el cumplimiento legal de este deber. Por todo ello, se ha propuesto como ejemplar el programa «Mudéjar abierto» de acceso de visitas en la Comarca Comunidad de Calatayud.

Por lo que se refiere a los monumentos de carácter religioso, cuya titularidad corresponde a la Iglesia católica de Aragón, entre los que cabe destacar las catedrales, en particular la de la Seo de Zaragoza, espejo de las aragonesas, las colegiatas y las iglesias de carácter monumental, es necesario que se establezca por convenio un régimen de visitas públicas de carácter general, fijando unos horarios adecuados que no se vean incumplidos de modo arbitrario, alegando que necesidades «imprevistas» de culto o acontecimientos «excepcionales» de carácter religioso lo impiden, convirtiendo en habitual lo excepcional. Nada produce mayor frustración en un visitante cultural que los cierres no previstos, por supuesto en cualquier horario de visitas, cualesquiera que sean las instituciones responsables, públicas o privadas, laicas o religiosas, que gestionen las visitas, cualesquiera que sean las razones que se aduzcan para el cierre imprevisto o temporal. Si todas las personas tienen derecho al disfrute (o sea, al conocimiento) del patrimonio cultural, debe garantizarse el acceso normalizado de aquellas a dicho disfrute.

Informe sobre la propuesta de restauración interior de la cabecera de La Seo,

emitido por Gonzalo M. Borrás Gualis, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, a solicitud del Director General de Patrimonio Cultural y Educación de la Diputación General de Aragón

Conocida la propuesta de restauración interior de la cabecera de La Seo en su formulación gráfica y documental, para cuyo mejor análisis he contado con la colaboración inestimable e informaciones complementarias del arquitecto autor de la propuesta, D. Ignacio Gracia, y visitado el monumento para una valoración más contrastada de dicha propuesta, visita realizada en compañía del arquitecto ya citado y del Jefe del Servicio, D. José Félix Sáenz, el dictamen sobre la misma resulta contrario a su ejecución, de acuerdo con las siguientes

*Consideraciones históricas,
que fundamentan la desestimación de la propuesta*

Desde un punto de vista artístico, la pieza fundamental del interior del ábside de La Seo es su retablo mayor, de alabastro, realizado entre 1434 y 1475, conociéndose documentalmente tanto el escultor del banco, el catalán Pere Johan, como el del cuerpo del retablo, el alemán maestre Ans. Puede valorarse

como el mejor retablo de escultura del siglo xv en España, y en Aragón pronto se erigió en el modelo a imitar por los retablos mayores de El Pilar de Zaragoza y de la catedral de Huesca.

Por ello no es de extrañar que todas las obras de transformación realizadas en la cabecera de La Seo con posterioridad a la conclusión del retablo mayor hayan tenido históricamente por objeto principal potenciar la contemplación del retablo, constituyendo un marco para el mismo.

La última etapa del retablo mayor, con sus esbeltos doseletes, agudos pináculos y amplio guardapolvo, obra contratada con el maestro Ans a partir de 1473, ocultó con su culminación una parte de los anteriores ventanales del ábside (los que en el momento actual se hallan decapados y vistos).

Cabe suponer que las razones funcionales y estéticas que condujeron al cierre y condena u ocultamiento de estos ventanales y de los óculos, es decir, de toda la iluminación de la cabecera, remodelando además su sistema de abovedamiento, fueron plurales y complejas, y no respondieron solamente a esta circunstancia del parcial ocultamiento de los ventanales.

Entre las posibles razones, acordes con la estructura mental de la época, podrían enumerarse las siguientes: *a*) eliminar un sistema de iluminación que funcionaba en abierta contradicción con el nuevo retablo, a contraluz, por lo que se cierra y se compensa, a partir de 1520, por el foco luminoso, mucho más potenciado, del nuevo cimborrio; *b*) eliminar un sistema formal —ventanales, óculos y bóveda, con toda su decoración—, que había quedado anticuado en relación con el nuevo sistema espacial —*hallenkirche*— resultante de las obras de ampliación de La Seo a cinco naves, iniciadas a partir de 1490, consiguiendo de este modo una mayor unidad interior; *c*) engrandecer el retablo mayor, cubriéndolo con una bóveda ligeramente más baja que la anterior; esta bóveda, que por su forma enlaza con los nuevos abovedamientos de la *hallenkirche*, unificando el espacio, por la reducción de su altura y por la eliminación de las luces anteriores potencia notablemente la masa plástica del retablo, magnificándolo.

Como conclusión a estas consideraciones históricas previas, puede decirse que esta transformación de la cabecera de La Seo

constituyó, como sucede en tantas ocasiones, un punto de no retorno con respecto al pasado, porque con ella se logró toda una nueva serie de valores artísticos, que quedarían destruidos con la recuperación del anterior sistema de iluminación.

Incidencia de la posible ejecución de la propuesta en la destrucción de valores histórico-artísticos

Interesa particularmente extenderse en valorar la incidencia que la posible ejecución de la propuesta tendría en la destrucción de determinados valores histórico-artísticos, sobre todo porque, desde un punto de vista material, la propuesta es en apariencia una intervención mínima (sobre todo si se tiene en cuenta que los ventanales ya están decapados y vistos).

Esta incidencia negativa afecta, de un lado, a la valoración del retablo mayor y, de otro, a valoración de la unidad espacial de todo el monumento.

Por lo que se refiere al retablo mayor, que consideramos como un *unicum*, todos los valores conseguidos con la reforma del xvi y ya enunciados en las consideraciones históricas, quedarían destruidos. Es decir, de un lado, los antiguos ventanales y óculos entrarían en competencia visual, no solo lumínica, con el retablo, destruyendo la neutralidad actual; de otro, la luz, en la base de la bóveda que se propone respetar (salvo en la plemenería bajo terceletes), dejaría a esta «flotando», eliminando su función de marco para el retablo. Se introduce entre el retablo y su marco espacial un elemento fuertemente distorsionador tanto desde un punto de vista formal como lumínico. El resultado es que se destruye el tratamiento de valoración del retablo.

Por lo que se refiere al resto del monumento, esta recuperación de los ventanales y óculos, con su entorno ornamental, no solamente rompe la unidad formal, lo que de por sí ya constituiría argumentación suficiente, sino la unidad espacial, ya que altera profundamente la concepción de cabecera de la *hallenkirche* moderna.

Dictamen desestimando la propuesta

En atención a todos estos valores histórico-artísticos que, a mi juicio, destruye la propuesta de restauración de la cabecera de La Seo, se propone su desestimación, procediendo en cambio, como única solución, el sellado de los ventanales decapados y la restitución completa del estado anterior, una vez tomada la documentación precedente.

La solución alternativa de mantener los ventanales vistos, eliminando totalmente la entrada de luz, aun sin romper la plentería bajo terceletes, seguiría conculcando buena parte de los valores histórico-artísticos, en particular la neutralidad espacial para el marco del retablo, y la unidad formal del interior de la *hallenkirche*.

Pero, además, atendidas las características históricas de la fábrica de La Seo, en la que se han sucedido tantas etapas constructivas y se han superpuesto, sin destruir lo subyacente, tantos estilos artísticos, esta solución alternativa o cualquier otra, que proponga mantener vistos los restos monumentales decapados, sean estos fruto de un hallazgo casual, o de prospecciones sistemáticas, en opinión del informante no pueden conducir, sino a una espiral de lectura arqueológica, que nos aleja cada vez más de aquellos valores que han pervivido a lo largo del tiempo hasta el momento actual.

Manténgase La Seo tal como nos ha sido legada por el proceso de la historia, con la única excepción de los imperativos litúrgicos actuales: es decir, una bellísima catedral, que ya tiene bastantes lecturas con lo que se conserva visto, en la que la única tarea de rehabilitación responsable debe ser, al margen de fantasías arqueologizantes, la consolidación, el saneamiento y la limpieza para una urgente apertura al culto cristiano y a las visitas culturales.

Zaragoza, a 20 de abril de 1992.

Fdo.: Gonzalo M. Borrás Gualis
Catedrático de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza

**Asesoramiento sobre la decoración de la cúpula
«Reina de la Paz» en el templo del Pilar de Zaragoza,**
emitido por Gonzalo M. Borrás Gualis
a solicitud de Eduardo Torra de Arana para uso interno
del Excmo. Cabildo Metropolitano
y del Excmo. y Rvdmo. Sr. Arzobispo

Zaragoza, 19 de febrero de 1996
D. Eduardo Torra de Arana
Ciudad

Querido Eduardo:

A mi regreso de Ciudad Real, donde he estado la semana pasada impartiendo un curso de Doctorado sobre «Mudéjar toledano» en la Universidad de Castilla-La Mancha, me encuentro en el correo atrasado con tu carta del día 9 de los corrientes, solicitándome para uso interno del Excmo. Cabildo Metropolitano, así como del Excmo. y Rvdmo. Sr. Arzobispo mi parecer sobre la decoración de la cúpula «Reina de la Paz» que ha de realizar en el templo del Pilar de Zaragoza el pintor Jorge Gay, como resultado del concurso restringido convocado a tal efecto, obra patrocinada por el *Heraldo de Aragón* con motivo de su centenario.

Con sumo gusto, pues conoces la gran estima y aprecio en que os tengo tanto a ti personalmente como a las instituciones religiosas que me mencionas, paso a manifestarte mi opinión sobre el tema, que tal vez ayude poco a vuestra reflexión, aunque desde luego podéis hacer uso de la misma no solo privado, sino también público, si llegado el caso lo estimaseis conveniente.

Pienso que el problema no radica de entrada en pronunciarse sobre la calidad artística del boceto de Jorge Gay, cuestión siempre muy relativa, y que por mi parte es afirmativa, sino en aportar una reflexión general sobre la oportunidad o inconveniencia de seguir incorporando al templo del Pilar nuevas dotaciones artísticas en el momento actual, aportando argumentos en pro y en contra, con los que podáis fundamentar vuestro criterio y decisión capitular.

En efecto, a mi entender, cabe adoptar dos posiciones, estimo que igualmente legítimas, en relación con un monumento tan singular como es El Pilar de Zaragoza: una, la de considerarlo como una obra ya cerrada desde el punto de vista artístico, perteneciente a la historia, con un patrimonio artístico de incalculable valor y, por tanto, como un legado histórico sobre el que debe prevalecer el criterio exclusivo de su conservación, para no desnaturalizarlo; otra, la de entenderlo como una obra abierta, que sigue permitiendo su posible acrecentamiento artístico, tanto en la actualidad como en el futuro, obviamente teniendo siempre en cuenta que «nobleza obliga», por decirlo con una frase castiza.

Pero quiero advertir que en ambas posiciones se trata tan solo de adoptar una resolución meramente estética, ya que parto del principio que desde un punto de vista funcional y litúrgico todos consideramos al Pilar como un templo vivo y, por tanto, abierto al presente y al futuro. Conviene separar en El Pilar función artística y función religiosa.

Así las cosas, estimo que es defendible asumir cualquiera de las dos posiciones. Apostar por la mera conservación del patrimonio artístico del Pilar ya es por sí mismo un noble reto al que atender permanentemente y una gran carga social cotidiana. Por el contrario, el acrecentamiento artístico es muy deseable, pero implica siempre un notable riesgo en la elección.

En el caso que nos ocupa se añade la circunstancia especial de que la obra a incorporar no puede considerarse como «arte mueble», ya que de ser así no plantearía tantos dilemas. En efecto, y a pesar de que no se trate en sentido estricto de una decoración mural al fresco, sí lo es en el sentido funcional, es decir, va a incorporarse a la decoración monumental del templo, y, por tanto, en determinada medida va a contribuir a su transformación de un modo más sensible que lo haría cualquier obra de arte mueble, circunstancia que justifica la honda preocupación de los capitulares. Por esta razón yo que, personalmente, soy partidario de la posición de considerar El Pilar como una obra artística abierta, así como de seguir incrementando su patrimonio con el arte de nuestro tiempo, mantengo,

sin embargo, bastantes reticencias acerca de la conveniencia de incrementar su decoración monumental.

En definitiva, será el Cabildo quien tome la decisión y ello resultará en todo caso muy relevante para la historia de los encargos artísticos y para la historia del gusto de nuestro tiempo. Solo deseo que estas reflexiones mías no contribuyan a enredar más la madeja.

Transmite mis respetos tanto al Excmo. Cabildo Metropolitano como al Excmo. y Rvdmo. Sr. Arzobispo y recibe un fuerte abrazo de tu buen amigo,

Fdo.: Gonzalo M. Borrás Gualis
Catedrático de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza

PUBLICACIONES DEL DR. BORRÁS
SOBRE EL TEMA

- «Una semblanza incompleta y casi otoñal» y «Bibliografía», en *Homenaje a don Federico Torralba en su jubilación del profesorado*, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1983, pp. 13-23 y 25-33.
- Catálogos e inventarios artísticos de Aragón. Estado actual y propuesta de acción coordinada*, Institución «Fernando el Católico», Diputación Provincial, Zaragoza, 1984.
- «La Historia del Arte, hoy», *A la memoria de Enrique Lafuente Ferrari*, *Artígrama*, 2 (1985), pp. 213-238.
- «Aproximación al comentario didáctico de la obra artística», en A. Ubieto *et alii*, *Aspectos didácticos de la Historia. 1, Bachillerato*, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Zaragoza, 1985, pp. 97-113.
- «A modo de presentación: El papel del historiador del arte en la conservación y restauración de monumentos y obras artísticas», *Artígrama*, 6-7 (1989-1990), pp. 7-12.
- «A modo de Presentación: El Museo, una asignatura pendiente para los historiadores del arte», *Artígrama*, 8-9 (1991-1992), pp. 7-11.
- «La Historia del Arte en la encrucijada», *Artígrama*, 10 (1993), pp. 45-53.
- «Gaya Nuño, historiador y crítico de arte», en *Catálogo del legado pictórico de Juan Antonio Gaya Nuño*, Caja Salamanca y Soria, 1994, pp. 29-43.

- «Santiago Sebastián, semblanza de una pasión artística», *Xiloca*, 16 (diciembre de 1995), pp. 9-18.
- Teoría del arte I. Las obras de arte*, Historia 16, Madrid, 1996.
- «El papel del historiador del arte en la intervención en el patrimonio», en *Vivir las ciudades históricas. Seminario. Turismo, conservación y rehabilitación del patrimonio arquitectónico y artístico*. Cáceres, 18, 17 y 18 de octubre de 1997, Institución Cultural El Brocense, 1998, pp. 39-45.
- «Fundamentos para la profesionalización de la Historia del Arte en España», en *Cuadernos. Historia del Arte y Bienes Culturales*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1998, pp. 50-55.
- «La dimensión de don José Camón Aznar (1898-1979) como historiador del arte», en *Camón Aznar contemporáneo. Catálogo de la Exposición*, Museo e Instituto «Camón Aznar», Zaragoza, 1998, pp. 11-16.
- «Revisión crítica de los estudios de don José Camón Aznar (1898-1979) sobre arte musulmán y mudéjar, arte mozárabe y arte del Renacimiento», en *Actas del Simposio don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo, Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXXII, 1998, pp. 89-98.
- Cómo y qué investigar en Historia del Arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001.
- «Fortuna crítica de Ernst H. Gombrich en la historiografía española del arte», en Paula Lizárraga (ed.), *E. H. Gombrich. In memoriam*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2003, pp. 47-67.
- Diccionario de historiadores españoles del arte*, Grandes Temas Cátedra, Madrid, 2006. En especial, «A modo de introducción: Cien años de Historia del Arte en España», pp. 13-34. [En colaboración con Ana Reyes Pacios Lozano].
- «La Historia del Arte», en Francisco Rico, Jordi Gracia y Antonio Bonet (eds.), *Literatura y Bellas Artes*, volumen v de *España Siglo XXI*, Instituto de España, Fundación Sistema, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, pp. 601-620.

- «La construcción de la Historia de la Arquitectura hispanomusulmana: la figura de Leopoldo Torres Balbás», en María Pilar Biel Ibáñez y Ascensión Hernández Martínez (coords.), *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2011, pp. 159-167.
- «Art History in Spain», en *Art History and Visual Studies in Europe: A handbook*, Brill, Leiden (Holanda), en prensa.

ÍNDICE

1. La Historia del Arte, hoy.....	9
2. Historia del Arte y gestión del patrimonio cultural	57
3. Crítica de la gestión actual del patrimonio cultural de Aragón: luces y sombras	79
4. Apéndice documental.....	111
5. Publicaciones del Dr. Borrás sobre el tema	119

Esta obra se terminó de imprimir
el 29 de febrero de 2012
en los talleres gráficos de Tipolínea, S.A.,
de Zaragoza

