

XILOCA 12
págs. 105-127
1993
ISSN: 0214-1175

PINTURAS MURALES EN UN SOLANAR DE SAN MARTÍN DEL RÍO

Jaime Angel Cañellas*

Resumen.— La insólita ubicación de unas pinturas al fresco en un solanar de San Martín del Río han dado pie a este estudio que pretende contribuir a conservar la memoria de un pueblo. Sin firmar ni datar, han exigido un análisis técnico, de conservación, iconográfico, descriptivo y analógico para fijar la realización en torno al último tercio del siglo XVIII. El asunto de autorías obliga a un somero repaso de la pintura aragonesa del momento, los métodos de transmisión de conocimientos técnicos y gustos estéticos por si algo pudiera atisbarse en las pinturas de San Martín. Los sistemas de composición, el modo de señalar contornos y dintornos a punta de pincel, la caligrafía de la pincelada al distribuir el color y la ausencia de visión de conjunto inducen a concluir se trata de una o varias manos procedentes de un taller de cerámica muy bien informado sobre la indumentaria de la época.

Abstract.— The Starting point of this study about some frescos found at a sunny place from San Martín del Río was their unusual location. Our main aim is to contribute somehow to jog this village memory. These paintings are neither signed nor dated, therefore some technical, iconographic, preservational, descriptive and analogical analyses have been necessary to set them about Sixteenth Century last third. Dealing about their authorship, some revisions on that time painting in Aragón, technical knowledge translation and aesthetic tastes are to be done just in case there could be any relationship with that frescos from San Martín. Composition systems, the way edges and insides are marked by brush tipping, the touch caligraphy and its colour distribution, besides a partial conception of the whole make us conclude that the work is done by one or more artists from a ceramics workshop who were deeply informed about that time costume.

* Doctor en Historia del Arte, Catedrático de Historia del Arte. Crítico de Arte.

Es preocupante el olvido sistemático de lo nuestro, como si quisiéramos desasirnos de la memoria y el pasado para aprender a no ser nada; como si nos preparásemos colectivamente para morir¹

El azar, como tantas otras veces, hizo coincidir el alerta de Francisco Serrano acerca de unas pinturas murales en San Martín del Río con la reflexión del que esto escribe sobre palabras de Darío Vidal a propósito del abandono de costumbres y ritos ancestrales en la zona sudoriental de Teruel. De este modo tan especial se inició este trabajo que pretende contribuir a rescatar la historia para no tener que inventarla por pérdida de memoria.

Las pinturas no son especialmente singulares desde un punto de vista estético, si se utiliza por modelo la tabla que la historia del arte acostumbra a utilizar para valorar a los artistas del XVIII en general y a los fresquistas en particular. La historia, habitualmente, se ocupa de los grandes acontecimientos y margina, obvia y hasta infravalora los pequeños. Se olvida del arte como vehículo de lenguaje y de comunicación y que ésta se establece desde los grandes y los pequeños eventos.

Entendido el arte así, no como portador de elementos plásticos exclusivamente, el autor de los frescos rescatados en San Martín del Río legó a la posteridad datos singulares por el lugar donde ubicó las pinturas, por la técnica utilizada y la iconografía manejada. Todo ello podría situar en las pistas de la formación e influencias del autor o autores inidentificados por el momento. La autoría de las pinturas está por determinar pero no ocurre de igual modo con las fechas en que fueron realizadas pues existe una fecha *ante quam* situada el 13 de marzo de 1773 digna de todo crédito.

UBICACIÓN

Las pinturas se hallaban en el número 18 (16 antes de la renumeración de 1992) de la calle de Enmedio de San Martín del Río Jiloca.

Decoraban dos lienzos de pared y parte de los pilares que configuraban un *solanar*, en terminología de la zona, o terraza en forma de L que en el último estado medía 700 x 600 cm. de longitud. La solería estaba cubierta con baldosa (23 x 23 cm.) de terracota aragonesa en la zona central y ladrillo macizo (34 x 17,5 cm) en los bordes que vertían al exterior.

Este *solanar* ocupaba la parte alta del edificio a nivel del segundo piso. Cerrado con barandilla de madera de pino con 22 barrotes por tramo, orientaba el lado menor al SW y mayor al SE. La cubierta se cerraba con tejado a una sola vertiente. El lado SW conservaba, todavía, la tablazón original de madera de pino sobre la que apoyaban las tejas.² El resto debió perderla en tiempo reciente y fue restablecida con cañizo. Las vigas pares remataban en sencillos canetes labrados según costumbre de la zona; además de soportar este extraordinario tablazón conformaban el alero. La solera, también de pino, descansaba los extremos en pilares de ladrillo macizo y se

1. VIDAL, D.: *Cabo de año*, ABC Aragón, 31-12-1992, pág. 39.

2. Una de las tejas, como nota curiosa, que conforma la canal del tejado tiene una inscripción, realizada antes de la cocción, que dice: *esta para San Francisco*.

reforzó en la zona media con una zapata cuya decoración seguía las trazas de los canetes citados. Esta última contribuía a dividir la barandilla visualmente en dos paños en cada uno de los tramos. Mientras la tablazón y los canetes reforzaban la unión con clavos forjados, el barandado lo hacía a las zapatas a caja y espiga.

La fachadas de las casas que se extienden hacia el NE, contiguas a las que contienen las pinturas, muestran idéntica estructura y decoración sobre todo los aleros con ladrillos dispuestos a esquina. Esta continuidad se aprecia también en los pilares que se reiteran de modo constante por la parte posterior de las viviendas. Tras la demolición de aquella parte del edificio que ocupaban las pinturas, aparecieron vanos ciegos en las paredes medianiles con las dimensiones de una puerta, que comunicaron, en otro tiempo, las viviendas entre sí. Todo obliga a pensar en un edificio unitario, en origen, troceado en la actualidad como resultado de particiones de herencia u otras causas desconocidas. De ser así, hecho bastante probable, cabría la hipótesis de un gran solar con más de 20 metros de longitud en el lado mayor y un conjunto pictórico, desaparecido en su mayor parte, sin precedentes en la zona.

La casa se inscribe en un medio rural y como tal a él responde. Sigue las directrices emanadas de la tradición en cuanto a distribución de espacios y función de los mismos a fin de cubrir las necesidades agrícolas que el medio exige. Los materiales de construcción son autóctonos, ladrillos y adoba, y las vigas-soporte de madera de pino labrada. Este tipo arquitectónico se acomoda al paisaje pero sobre todo a la climatología y sólo responde a necesidades funcionales. Por eso llama tanto la atención el *dispendio* o *alarde*, no se sabe muy bien, de decorar con pinturas las paredes del solar que servía para cubrir necesidades perentorias de secado de productos agrícolas.



Foto. I. El muro n.º. 2 es el mejor por calidad y cantidad de cuanto se exhibe.

TÉCNICA

*Viniendo pues a su ejecución: de todos los modos que los pintores usan, el pintar en la pared a fresco es más magistral, de mayor destreza y expedición.....Es la pintura más varonil y más eterna y, así, a los que la ejercitan bien se les debe mayor reverencia y estima, como a mayores maestros*³. Sin llegar a una afirmación tan admirativa hacia quienes practican la técnica al fresco como Pacheco, sorprende hallar una casa rural, utilizada como vivienda habitual, decorada con pinturas al fresco no en el interior sino en la zona de la vivienda abierta al exterior.

Los muros soporte de las pinturas muestran fábrica bien distinta: ladrillo macizo el muro n.º 1 y de adoba o adobe el n.º 2. Ambos han sido igualados por enfoscado de cal y tierra cribada con agujero grueso para permitir el paso de piedrecillas, conseguir mayor consistencia, enrasar y tapar irregularidades. Sobre este primer revestimiento se extendió una segunda capa de yeso y recubrieron esta última con otra, más delgada que constituye el enlucido definitivo repasado con agua y brocha a tenor de las huellas dejadas sobre la superficie.

Las distintas capas de preparación se iniciaban con regularidad en muros y pilares a 74 cms. del suelo y cubrían en la parte más alta hasta las vigas de madera.

Técnicamente se trata de un fresco en parte propiamente al fresco y en parte al seco. El dibujo, a pincel, se depositó sobre el muro cuando estaba relativamente húmedo y no tanto por lo que al color respecta. Cuando el pintor o pintores no se apoyan en el dibujo utilizan los rasguños sobre el enlucido a modo de boceto previo, sobre todo en los contornos, señalados con punzón antes de depositar el pigmento.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Si se confirma de modo inequívoco la unidad del conjunto arquitectónico dividido con posterioridad para obtener tres viviendas, idea inicial aportada como hipótesis, se podría concluir que cuanto queda es una mínima parte de cuanto fue y no necesariamente la mejor, pues ocupaba la parte menos visible del solar.

Doscientos años al aire libre, en un entorno climatológico adverso, con el tejado por única protección dan idea del estado de conservación de las pinturas.

Las últimas reformas afectan a la remodelación de la casa señalada con el número 18. La apertura de una puerta para acceder del solar a la falsa mutiló parte del mural mayor. Indicios, confirmados más tarde por el último propietario,⁴ indicaban la anulación del muro n.º 3, que también contenía pinturas, para levantar un tabique, ampliar ligeramente la habitación y abrir una ventana.

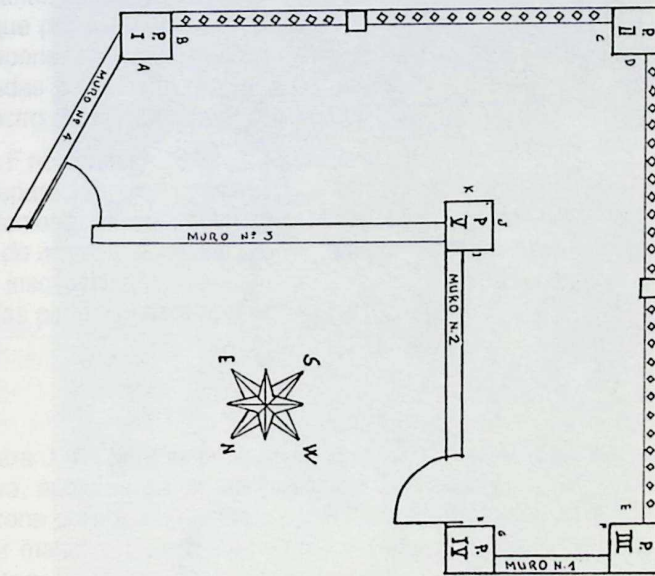
La pintura de pilares y muros muestra desconchados notables en la capa de preparación. También ha sido muy nocivo el polvo depositado durante años a causa de la ubicación y los arrastres de barro filtrados a través de las grietas de tejado. Exfoliaciones únicamente se aprecian en la filacteria ubicada junto al soldado.

3. PACHECO, F.: pág. 464.

4. Camilo Obón Bello uno de los últimos propietarios me confirmó las reformas que aquí se indican.

Consideración distinta deben recibir los dibujos a lápiz sobre la capa de enlu-

Respecto al estado actual, es de justicia señalar el esfuerzo ímprobo de José Luis



DESCRIPCIÓN

Se inicia por los pilares y sigue la ordenación establecida en el plano para describir la totalidad.

PILARES

La *solana* estaba soportada, antes del derribo, por seis pilares, numerados correlativamente en este trabajo por cuestión metodológica y expositiva con números romanos del I al VI. Van precedidos de la letra P(ilar) y las caras interiores, las decoradas, se señalan en el plano con letras mayúsculas.

De todos, los números II-III y V conservan pinturas. El número IV ha sufrido la mayor intervención pues una de las caras ha sido recortada y está cubierta por una capa de yeso como consecuencia de haber practicado un hueco en el muro para realizar una puerta de acceso a la falsa. El resto únicamente soporta la preparación del último enlucido.



Foto. II. Gaitero. ¿ Responde el instrumento a características autóctonas ?.

Pilar n.º II

En el lado C persisten restos de color muy difusos, sin continuidad y sin línea por eso no es posible identificar iconografía alguna pero los indicios son suficientemente explícitos para confirmar la presencia de pinturas. Como se halla próximo a la parte exterior del solanar ha sufrido deterioros propios de la acción de la intemperie.

La capa de enlucido del lado D tiene levantamientos por zonas. Ha desaparecido el colorido pero no el dibujo que perfila, como en el resto, en tono morado. Este siluetea la figura de un gaitero con cornamusa de doble bordón sin que se pueda discernir si se trata específicamente de una gaita aragonesa.⁶ El rostro se sitúa de frente al espectador, sin modelar, con las mejillas ligeramente hinchadas para insuflar aire en el instrumento musical. El cabello rizado cae en media melena sobre las orejas, elemento común con el resto de las representaciones masculinas. Las manos, dibujadas a pincel, sujetan la caña de la gaita. Mientras el músico expresa su melodía, apoya una de las piernas sobre un taburete. Bajo él se insinúa, a lápiz, una jarra silueteada, sin modelar. El personaje emerge de un paisaje obtenido por franjas de color pero con el que no guarda ningún tipo de relación, como si el pintor se viese en la obligación convencional de apoyar la figura. Aunque el tratamiento general es muy rápido, se aprecia gran seguridad de ejecución.

Pilar n.º III

La cara E ha sufrido deterioros recientes lamentables pues el enfoscado de la finca colindante, extendido por descuido hasta la cara de este pilar, oculta fragmentos pictóricos que por estar situados en la parte interior de la solana, más resguardados de la intemperie, debían mantener mejor estado de conservación. Entre los restos, hay pinceladas que configuran un árbol en ocre, morados y turquesas. Bajo él se intuye el rostro de un personaje como si estuviese recostado o descansando.

La cara F no contiene pinturas, hecho excepcional en el conjunto a pesar de haber recibido preparación para recibirlas. La parte sobresaliente del muro es, además, considerablemente más estrecha que el resto. Una inscripción dice textualmente: *AÑO 1773 A 13 de marzo estuvieron Joseph Catalan y Gracia Alba y Juaquina ximeno en el sol.* Esta inscripción ha sido elemento determinante, con el estudio técnico e iconográfico de las pinturas, para aproximar una fecha en torno a la cual pudo elaborarse el conjunto.

Pilar n.º V

En la cara J, un personaje masculino, en actitud de tomar unos frutos, trepa por una escalera, apoyada en un árbol bastante frondoso no identificable con la vegetación de la zona cuyo tronco, en tonos violáceos oscuros y las hojas, en verdes, están tratados por mancha. La escena se origina sobre una base de paisaje insinuado. El cuerpo del cosechero con deterioros notables impiden determinar con precisión el tipo

6. MIR, Pedro; VERGARA, A.: 1984, en pág. 136 se preguntan sobre la posibilidad de una gaita autóctona. Ellos mismos responden que al no tratarse de un instrumento culto *cada cual lo hace a su medida, según sus propias posibilidades, su propia creatividad y su imaginación.*

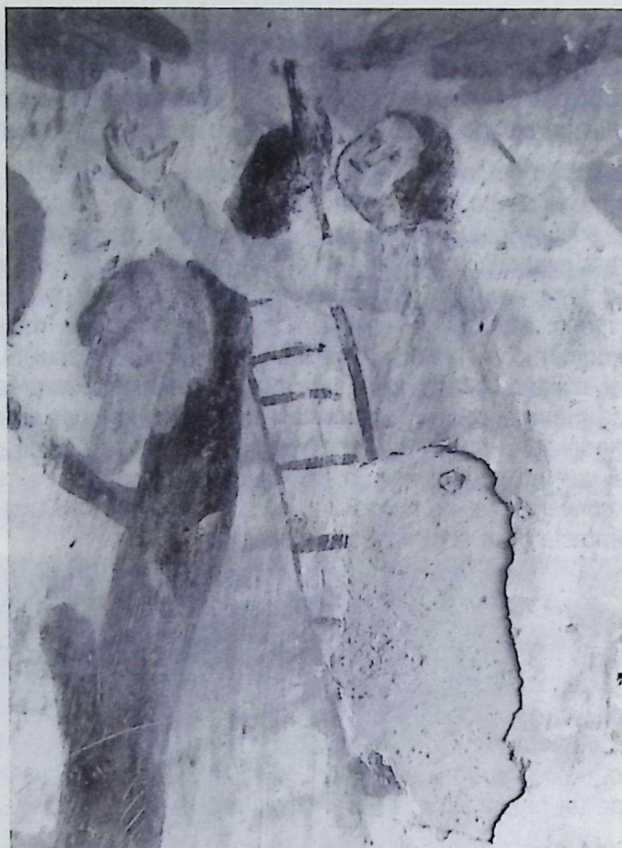


Foto III. Recolector. La vegetación no refleja la del Valle del Jiloca, zona donde se ubicaron las pinturas.

de indumentaria que viste. Este ha sido elaborado fundamentalmente con mancha y de igual modo el cabello. La precisión del dibujo se reserva para la mano izquierda, mientras el rostro se vuelve tres cuartos hacia el espectador. El punto de vista del pintor es bajo para reforzar la sensación de altura del protagonista. Es ésta una de las pinturas donde mejor se aprecia el uso de distintos gruesos de pincel. La vegetación muestra, además, un gusto especial en el tratamiento del color y una soltura extrema a la hora de distribuirlo.

La cara contigua, letra K del plano, vierte al interior de la solana. Apareció al exterior por puro azar tras someterla a un cuidadoso lavado de esponja para retirar la capa de pintura a la cal, de color azul, que la recubría. Bajo ella emergió la figura de un soldado con un mostacho considerable, tocado con gorro alto en forma de tiara por cuyos laterales asoma media melena rizada. El soldado cruza sobre sí un fusil de caño metálico sujeto a la caja de madera por medio de abrazaderas. El fusil



Foto. IV. Fusilero. La Compañía de Fusileros de Aragón fue creada en torno a 1766.

muestra analogía por longitud total, caja, abrazaderas y llaves con los modelos innovados en 1757 cuyo uso se prolongó hasta 1791. El uniforme no conserva color sino en una banda estrecha que cruza el pecho desde el hombro izquierdo al lado contrario de la cadera. Salvo esta banda de color amarillo, el resto del color lo asumen los tonos morados que sirvieron de base a otros colores desaparecidos o sirven para perfilar el dibujo en contornos y dintornos. La parte inferior de esta pintura se halla muy deteriorada y no aporta más datos ni tampoco una filacteria que debió contener una leyenda ilegible de la que únicamente parecen intuirse dos letras en amarillo sobre verde.

Sabido es que Daroca, uno de los 13 corregimientos en que se dividió el reino de Aragón, participó en los motines de 1766. La preocupación por el orden público - dice Armillas - aceleró la puesta en marcha de una unidad militar prevista desde 1762 y que iba a estar destinada a propiciar la seguridad en el campo y en los

caminos: La Compañía Suelta de Fusileros de Aragón, integrada exclusivamente por aragoneses⁷. No se puede precisar si este fusilero pertenece a la Compañía citada pues la pintura no ofrece datos suficientes para poder concluir de este modo, pero aquí queda el dato como aproximación al hecho.

PINTURA SOBRE LOS MUROS

Es conveniente, antes de entrar en cuestión, advertir que la solana se cerraba por cuatro paños de muro entre pilares, desiguales entre sí por orientación y tamaño. En el plano adjunto, por cuestiones metodológicas se identifican con numeración arábica. De los cuatro, sólo dos han conservado pinturas.

Muro n.º 1

Es el menor. Una línea gruesa, irregular, trazada a mano alzada, acota el espacio a pintar simulando un marco. Marco que posteriormente no se respeta pues es trasgredido por la vegetación, como si el arrepentimiento del autor hubiera transformado la línea límite en línea de horizonte para depositar los motivos arquitectónicos o permitir a los animales desplazarse libremente por ella.

El interior describe un paisaje dispuesto acusadamente por términos. La luz no incide sobre las figuras o los objetos, por eso no ofrecen sensación de volumen. Se trata de figuras planas, recortadas sobre el fondo, sin interrelación directa sino en la idea general que preside el mural. De este modo, las posibles concomitancias entre las figuras las establece el espectador, pues el pintor no llega a definir una idea compleja en ningún momento porque el conjunto se articula en torno a ideas simples yuxtapuestas.

Inmerso en este discurso, referencia un cazador silueteado en un solo color y varios animales: una zorra, dos asnos, un buey, un caballo, aves volando y diversos perros. Las alusiones arquitectónicas, más próximas al espectador son frontales, sin perspectiva, como el resto, y muy ingenuas, las más alejadas describen habitáculos inexistentes en la zona con cubiertas semiesféricas de inspiración oriental. La iglesia está mejor definida, pero a pesar de disponer de un punto de vista privilegiado desde el propio lugar que se decoraba para copiar la de San Martín, no se puede decir, aunque la imaginación supla el remate final de la torre mudéjar, desmontado pero existente en el XVIII, que los edificios, real y pintado sean comunes, más bien, como el resto de la pintura, proceden de la imaginación del pintor o de otra zona. El paramento preparado para recibir la pintura se inscribe en un trapecio irregular de 130 cms. de anchura por 180 cms. en el lado más bajo y 226 en el derecho que es más alto.

Muro n.º 2

Es sin duda lo más apreciable de cuanto se ha descrito, por tamaño y por calidad de cuanto exhibe, pero resulta tan desconcertante como el resto de lo pintado pues

7. ARMILLAS, V.: *De los decretos de Nueva Planta a la Guerra de la independencia*, en *Historia de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.



Foto. V . Las pinturas del muro n.º. 1 se sitúan en las coordenadas del arte ingenuo.

conjuga hallazgos plásticos derivados de una sólida formación frente a ingenuidades propias de un principiante.

El mural no tiene tratamiento unitario. Sólo el paisaje, con una excelente disposición de colores que contribuyen a la creación de planos, sirve de elemento unificador. La pérdida del azul identificativo del río, los ocre amarillentos, los verdes, turquesas y rojos intensos utilizados dan idea de la policromía que debió presidir el mural.

La composición no jerarquiza, pero en el conjunto destaca la figura de un noble enmarcado entre dos árboles y acompañado por un perro. Esta disposición obliga a realizar la lectura de modo poco natural, a partir del lugar donde él se ubica, es decir, de derecha a izquierda. El noble está tocado con tricornio y viste casaca atravesada por una banda de color amarillo. Lleva calzas y del lado izquierdo cae un largo y amplio manto que, recogido parcialmente con la mano izquierda, se prolonga hasta el suelo. En la mano derecha, muy bien tratada, exhibe una bengala. Es, sin duda, el personaje más majestuoso y singular de todo el conjunto.

Un perro blanco con manchas marrones, sentado sobre los cuartos traseros, complementa la escena.

Cuanto antecede nada tiene que ver con dos personajes situados a la izquierda de lo descrito. Situados frente a frente muestran actitudes opuestas: sumisión y agresividad. La primera corresponde a quien recibe el castigo, la segunda a quien golpea

con un palo. Ambos conservan restos de color ocre y donde existe línea se observa trazo seguro y avezado para delimitar los cuerpos.

En la parte más alta, donde el paisaje se aleja y finaliza, es decir, al otro lado del río, el pintor ha situado dos nuevas escenas sin relación entre sí ni con el resto. A la derecha una figura femenina, la única en la totalidad del conjunto, limpia, arrodillada junto al río, objetos cerámicos bien perfilados porque seguramente el pintor utilizó modelos del natural. A la izquierda de ella, convenientemente separados, un personaje muy singular, armado con una lanza, se vuelve tres cuartos hacia la izquierda para incitar a pasar a un perro, muy deficientemente representado, situado tras él. Estas dos últimas figuras contrastan enormemente en aciertos y errores. Mientras la figura humana está dotada del rostro más expresivo de cuantos el autor ha reflejado y se mueve guiado por mano experta, el animal, un simple perfil, pone de manifiesto errores inconcebibles para resultar propios del mismo autor a no ser que los convencionalismos a los que está habituado profesionalmente le lleven a tomar tales decisiones.



Foto. VI. El pintor trasluce buena información sobre la indumentaria de la nobleza a fines del siglo XVIII.

DATACIÓN

El conjunto pictórico no ofrece firmas ni está datado, pero inscripciones, a modo de graffitis, ofrecen pistas suficientes para situar una fecha *antes de la cual* las pinturas pudieron ser realizadas.

Desde un punto de vista puramente técnico no existen datos relevantes para poder aproximar una fecha. Por otro lado, el carácter popular de las pinturas a pesar del grado de información culta que delata al autor y más adelante se examina, no permite aventurar autorías ni escuelas pues no ha lugar a analogías en la zona.

La indumentaria, peinados y tocados de civiles y militares, según los casos, responden con fidelidad documental a personajes del siglo XVIII pero no son propios del medio rural donde se ubican las pinturas. El único civil que cubre su cabeza lo hace con tricornio y no sombrero de ala ancha. Puede ser detalle menor, pero indicativo de la generalización de las reformas de Esquilache dictadas en 1766 respecto al uso de sombrero y capa.

Las aproximaciones más fiables en cuanto a la data provienen de los graffitis espontáneos depositados sobre el fresco del muro n.º1. Una leyenda esgrafiada sobre la pintura relata acontecimientos acaecidos en los años iniciales del siglo XIX:

*AÑO 1808 sucedio la desgracia
M.^a Catalan le cayó una
..... de la chimenea y la mató.*

El contenido de la primera línea aparece otra vez sobre el mismo lienzo, ligeramente más arriba.

Pero la datación más antigua se encuentra sobre el preparado del pilar n.º III, cara F. La leyenda está rotulada con excelente caligrafía. La ortografía, aunque incorrecta, es acorde con la fecha que la inscripción referencia. La impronta de la rotulación indica la utilización de un instrumento de corte afilado y puntiagudo para llevarla a cabo, pues las incisiones resultan muy penetrantes. Los leves descascarillados laterales de los surcos advierten de la realización sobre el enlucido cuando éste había fraguado abundantemente.

Trascrito, reza:

*AÑO 1773 A 13 de
marzo estubieron Joseph
Catalan y Gracia Alba y
Juaquina Ximeno en el sol.*

La cara del pilar ocupada por esta inscripción es la más estrecha de las visibles.

Joseph Catalán y Gracia Alba protagonistas de este acontecimiento en apariencia intrascendente, lo son también en el muro n.º 2 donde repiten sus nombres ligeramente separados; el último sobre la fecha de 1779.

De todas las fechas manejadas, 1779 es la más antigua de las que ofrecen seguridad absoluta sobre la realización de las pinturas pues ésta y los nombres que la acompañan están esgrafiados sobre los pigmentos.

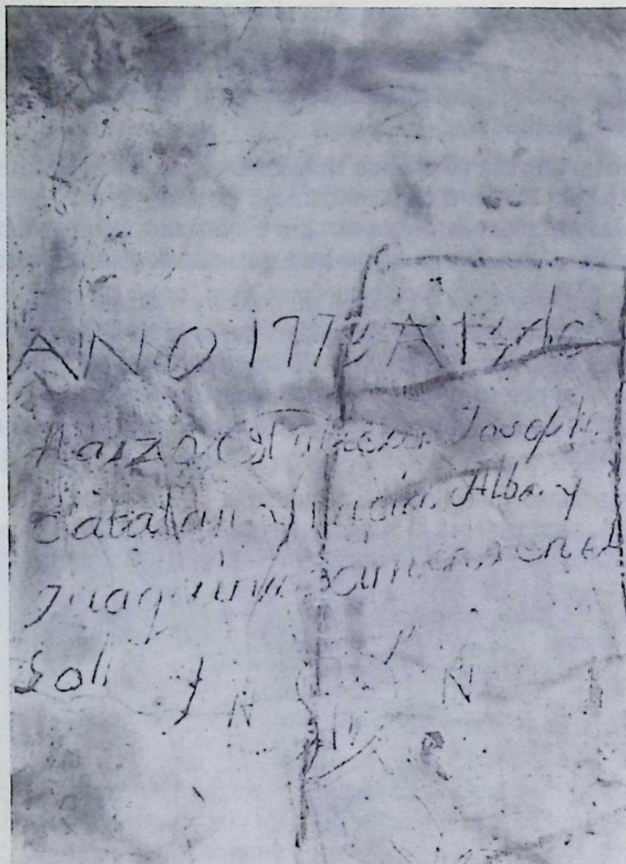


Foto. VII. Año 1773 a 13 de marzo estuvieron José Catalán y Gracia Alba y Joaquín Jimeno en el sol.

Junto al año 1773, data ofrecida sobre la capa de preparación de yeso para recibir las pinturas, se repiten si no todos los nombres, parte, de los que figuran en 1779. Entre ambas fechas media un sexenio y las dos ofrecen seguridades: en 1773 la preparación de la pared ya está realizada y seca, en 1779 las pinturas. A juzgar por estos datos, los únicos objetivos, las pinturas, con seguridad se realizan entre una y otra fecha. En todo caso pueden ser anteriores pero no posteriores a ellas.

Con independencia de valoraciones estéticas, en un orden normal de actuación, se puede pensar en el aprecio del dueño, al menos en los años iniciales, para no permitir rotular las pinturas por tratarse de un conjunto estimable por la superficie pintada y con exigencias técnicas especiales de soporte. Nadie rotula una pared cuando el trabajo se está realizando por respeto al artista y a la propia obra, sólo el paso del tiempo permite el deterioro. Al tratarse de un domicilio particular⁸ sólo la familia tenía acceso a las pinturas, por tanto los rótulos tuvieron que esperar algún

tiempo para hacer su aparición, salvo la inscripción de 1773. Esta se sitúa discretamente en un lugar que no daña las pinturas y probablemente se realiza cuando están recién finalizadas con el deseo expreso de trascender un hecho intrascendente como tomar el sol.

Si estas suposiciones son ciertas, la fecha ante quam, puede establecerse con bastante seguridad, en el año 1773 y gracias a la precisión de quien intuyó dejar un dato para la historia, el día 13 de marzo. Todo, por otra parte, como se ha dicho, indumentaria y complementos del vestido especialmente, contribuye a corroborar la datación.

HIPÓTESIS SOBRE LA AUTORÍA DE LOS FRESCOS

No resulta fácil determinar la autoría de las pinturas. Los nombres rotulados o esgrafiados sobre el enlucido o la pintura nada indican. En todo caso parecen señalar al propietario, familiares y/o allegados a la familia.

El pilar n.º III, soporte de la mejor inscripción de cuantas aparecen en el conjunto, señala tres nombres: José Catalán, Gracia Alba y Joaquina Jimeno. Este último no se vuelve a referenciar, pero los dos primeros aparecen esgrafiados sobre el lienzo mayor, espaciados prudentemente y junto a una nueva datación que reza 1779.

El apellido Catalán, común en San Martín del Río, protagoniza un nuevo graffiti fechado en 1808. Es parte de una leyenda depositada en el lienzo n.º 1 que narra la desgracia ocurrida a María Catalán a quien cayó un elemento⁹ de la chimenea y la mató. Los Catalán han dejado su impronta sobre la pared en acontecimientos entre los que median 35 años, con una clara intención de transmitirlos, con mayor o menor conciencia, a la posteridad, pues todo está realizado con una excelente caligrafía y de modo cuidadoso. Este apellido parece ligado a la propiedad del edificio y, en principio, aún pudiendo coincidir, no existen indicios que lleven a pensar en el autor o autores de las pinturas, entre otras razones porque de ser así hubiera bastado con estampar la firma y no esgrafiar con tanta anarquía.¹⁰

Más datos, o de otra índole, pudo aportar la filacteria que se hallaba sobre el soldado del pilar n.º V cara i pero por desgracia el mal estado de conservación no ha permitido extraer más información.

8. Para acceder a la solana era necesario atravesar toda la casa y subir al segundo piso.

9. Ha resultado imposible descifrar de qué elemento se trata pues la grafía resulta ilegible.

10. Uno de los últimos propietarios Camilo Obón Bello de 90 años de edad, me relató que la casa pertenecía a su mujer Isabel García Granada cuya madre se apellidaba Catalán: Marcelina Granada Catalán. Hubiera sido muy interesante reseguir el apellido Catalán para determinar cuando se realizó la división de la propiedad. Pero en Aragón persiste la costumbre de detentar propiedades sin escriturar todavía hoy.

Si Marcelina Granada Catalán, última propietaria de la casa con este apellido continuaba, en línea ascendente, hasta los autores de las inscripciones sobre las pinturas, es claro que el apellido se pierde por vía materna.

Por otro lado los testimonios orales se agotan en Gloria Obón García nieta de Marcelina Granada Catalán pues el resto de los Catalán, familia de Marcelina, según testimonio de Camilo Obón, salieron de San Martín del Río para no regresar ni ocasionalmente.

El resto de los nombres son recientes y realizados con lápiz grafito. Los esgrafados o rotulados directamente sobre la capa de pintura, distan mucho en grafía de la seguridad y delicadeza de mano que guió las leyendas datadas en el siglo XVIII o las que provienen del XIX.

Si no existe razón para asociar los nombres escritos con el autor de las pinturas, tampoco se puede aventurar que éstas procedan de un solo artista, aunque estén realizados en un espacio temporal relativamente próximo o al unísono. Del análisis comparativo entre ellas se deducen globalmente dos manos que proceden de dos formaciones estéticas distintas con bagajes culturales también distintos. Los pilares y el lienzo n.º 2 poseen, sin duda, una unidad de dicción que inducen a pensar en una misma mano pero las diferencias observadas entre los muros son notorias, a pesar de ciertas analogías que revelan con certeza la intervención de uno en otro.

Analogías y diferencias analizadas ofrecen los siguientes resultados:

1.- El autor del lienzo n.º 2 tiene un sentido más monumental y es notoriamente más culto o está mejor informado sobre la vestimenta al uso entre la nobleza y el ejército, pues de ambos recoge acertadamente indumentaria y talante.

El lienzo n.º 1 responde a una concepción y lenguaje más ingenuo propio de un pintor en las coordenadas de cuanto se ha definido como arte popular o en el ámbito de la pintura ingenua.

2.- Sobre el muro n.º 2 se desarrollan ideas complejas que no afectan a la totalidad pero sí a las partes, mientras el n.º 1 es sólo una yuxtaposición de ideas simples.

3.- El pintor del muro n.º 2 dibuja contornos y dintornos delimitados por trazos finos, en ocasiones a punta de pincel para marcar detalles de mayor precisión. El n.º 1 no usa la línea sino para delimitar la arquitectura. El resto son siluetas rellenas de color uniforme.

4.- El lienzo n.º 2 modela las figuras, el n.º 1 utiliza planimetría y obvia el tratamiento lumínico.

5.- Las figuras del lienzo n.º 2 son polícromas, las del n.º 1 monocromas.

6.- Difieren en la forma de tratar el paisaje, mientras el lienzo n.º 2 estructura el paisaje por medio del color, el otro lo hace por franjas y términos.

7.- En el lienzo n.º 2 el protagonismo corresponde a la figura humana, en el n.º 1 corresponde a los animales.

8.- El pintor del muro n.º 2 domina los escorzos, tres cuartos y perfiles, en tanto que el del n.º 1 se apoya únicamente en perfiles.

Estas diferencias, a pesar de las analogías, apuntan a la posibilidad de más de una mano por concepción general, diferencias en el lenguaje plástico y tratamiento iconográfico. Con independencia, como ya se ha dicho, de que el autor del muro n.º 2 intervenga en el otro para abocetar y retocar alguna zona.

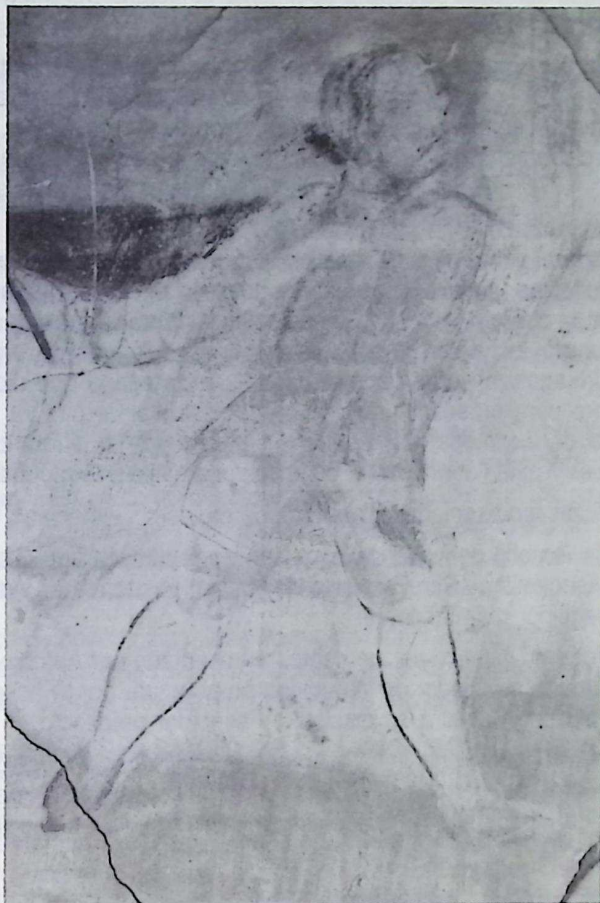


Foto. IX. El pincel perfila la pierna derecha con la seguridad de una mano avezada a dibujar.

PINTURA CULTA, PINTURA POPULAR

Si hasta el momento el análisis de los frescos de San Martín del Río, por razones obvias, han seguido un método inductivo conviene ahora, por cuestión de perspectiva histórica, situarlos en el contexto de la pintura del XVIII en general y de la aragonesa en particular, por si de algún dato se pudieran colegir concomitancias individuales o de escuela.

Los años iniciales del XVIII en España pasan por superar las consecuencias de la Guerra de Sucesión y aceptar las nuevas disposiciones emanadas de la mentalidad centralista de la nueva dinastía borbónica. Especial incidencia tienen los Decretos de

Nueva Planta pues con ellos termina *propiamente la historia del reino de Aragón*¹¹ al derogar los fueros en 1707.

Si en lo político y administrativo el momento no es el más floreciente para Aragón, en lo artístico el XVIII coincide con una de las coyunturas más favorables para esta tierra, pues Zaragoza se convierte, en consideración de Arturo Ansón, en el segundo centro artístico de España después del foco madrileño potenciado por la corte entre los años 1750 a 1775¹². Años inmediatamente anteriores a las fechas referenciadas para la realización de los frescos de San Martín del Río.

Aragón, desde el punto de vista artístico, está desde mediados de siglo en punto de mira de arquitectos, pintores y escultores pues no en vano el templo de Nuestra Señora del Pilar da cobijo a las innovaciones estéticas más progresistas del momento. Por otro lado, una buena parte de pintores aragoneses ligados generacional y hasta familiarmente protagonizan gran parte de la pintura cortesana que dicta el gusto del fin de siglo. Pero para ordenar lo que se ha dado en llamar pintura culta, ligada al entorno general de los monarcas, es conveniente seguir el itinerario señalado por José Luis Morales¹³ quien afirma hallar en la centuria hasta tres modos de entenderla:

A.- La tradición representada por el tardobarroquismo veneciano de Tiepolo

B.- Corriente Rococó derivada de las enseñanzas de Conrado Giaquinto, italiano, director de la Academia de San Fernando de Madrid. Encuentra en Antonio González Velázquez al seguidor más ferviente.

C.- El progresismo estético del momento, representado por Antonio Rafael Mengs, pintor clasicista buen asimilador de la doctrina propugnada por Winckelmann, tiene en el aragonés Francisco Bayeu a su discípulo y seguidor predilecto.

De los ecos de Tiepolo sólo llega a Aragón la confrontación ideológica y estética entre los defensores del barroquismo conservador y los partidarios de las innovaciones clasicistas de Mengs con la Academia de San Fernando como foro de pugilato dialéctico

La influencia clasicista de Mengs es asimilada por los pinceles de Francisco Bayeu trasladado a la Corte en 1763. Cuando la influencia del maestro se deje sentir en el discípulo y éste la traslade a sus paisanos en las cúpulas del Pilar, los frescos de San Martín del Río ya decorarán los muros dos años por lo menos.

La corriente rococó llega a Aragón a través de González Velázquez y José Luzán y se divulga en la academia de dibujo.

Las corrientes apuntadas se reflejarán de modo directo en el Pilar desde la colocación de la primera piedra en 1681. Durante el XVIII, en mayor medida, centró el interés artístico aragonés. Desde la perspectiva de la pintura, punto de vista que a este trabajo incumbe, sólo la decoración de la cúpula y las pechinas de la Santa Capilla concluidas en 1753 por Antonio González Velázquez interesan, pues el resto es posterior a lo de San Martín del Río. Esta cúpula es decisiva para dar a conocer

11. LACARRA, J.M.: *Aragón en el pasado*, Espasa- Calpe, Colección Austral, Madrid, 1972, pág. 202.

12. ANSON, A: pág. 23.

13. Así lo expresa en los *Prolegómenos a El Arte de los Bayeu* págs. 14 y siguientes.

y expandir de manera decisiva la estética de Giaquinto entre los aragoneses y españoles del tercer cuarto del siglo XVIII.

La enseñanza del dibujo como factor de difusión del rococó, se torna en elemento decisivo en la formación de los futuros artistas aragoneses. Contribuyó a iniciar la ruptura con la metodología docente impuesta por la tradición artesanal, renovó los métodos de aprendizaje y cooperó a innovar otra estética en Aragón además de colocar las bases para la futura Academia de Bellas Artes de San Luis. Hasta la creación de la Escuela de dibujo en 1784 convertida en 1793 en Academia de Bellas Artes, funcionaron en Aragón como precedentes, dice Angel Azpeitia, *la Pítima contra la ociosidad* a finales del siglo XVII. También hay que contar con la academia de Juan Ramírez que funcionó de 1714 a 1740 y que más tarde continuaría su hijo José Ramírez Benavides,¹⁴ acompañado de José Luzán con quien coopera en numerosos proyectos.

Las vicisitudes de la Escuela de Dibujo auspiciada en 1777 por la Real Sociedad Económica de Amigos del País y ubicada en el palacio de conde de Fuentes con Luzán, Merklein y Eraso como directores de la sección de pintura, así como la elevación definitiva de ésta a Real Academia de Bellas Artes en 1793, no interesan a este estudio pues supera los objetivos previstos para determinar las posibles influencias, directas o indirectas, estos maestros en las pinturas de San Martín del Río.

La didáctica de José Luzán, José Ramírez y Juan Andrés Merklein, éste en menor medida, posibilitó discípulos tan aventajados como los hermanos Francisco, Ramón y Manuel Bayeu y Francisco de Goya entre los más destacados.

Es impensable que San Martín del Río, apartado geográficamente 90 Kms. de Zaragoza e integrado en el XVIII en el corregimiento de Daroca, no esté inmerso en el área de influencia pictórica de la capital de Aragón cuando ya en el siglo XVI recurre a Juan Miguel Orliens, escultor afincado en Zaragoza, para realizar el retablo mayor de la iglesia. Costumbre esta de recurrir a Zaragoza frecuente en la zona pues *en aquellos casos en que la empresa artística alcanza cierta envergadura la clientela no duda en recabar los servicios de los escultores establecidos en centros como Calatayud y Zaragoza.*¹⁵

Por ello, como primera aproximación, parecía procedente analizar las posibles influencias de este momento tan esplendoroso de la pintura aragonesa que el fresquista de San Martín prefiere obviar o ignora.

Si nada se puede detectar del influjo de la pintura culta aragonesa, tampoco la composición ofrece atisbos de seguir pautas de alguno de los grandes maestros tomada, según costumbre del momento, de grabados o libros ilustrados importados por los viajeros. Este sistema de conocimiento indirecto de las obras, afirman Bar-

14. AZPEITIA, A.: *La creación de la Academia de San Luis y sus precedentes*, en *El dibujo, Belleza, Razón Orden y Artificio*, Zaragoza, Diputación, 1992. págs. 269 y siguientes. Por lo que afecta a la creación de la Escuela de Artes Aplicadas de Zaragoza en la que tendrá continuidad puede consultarse ANGEL CAÑELLAS, J.: *Origen de las Escuelas de Artes*, págs. 293-315, en la misma obra general.

15. ARCE, E.: nota 10 en la pág. 128. Xiloca-11.

boza y Grasa, es pieza clave para el desarrollo de los grandes temas aquí en Aragón desde el siglo XVI¹⁶.

La transcendencia de cuanto en el hecho artístico aragonés acontece, incluida la pintura, hace difícil pensar en la posibilidad de un pintor inhibido de cuanto aquí se realiza. No existió profesional capaz de sustraerse a la influencia de los frescos de González Velázquez o a las enseñanzas de las escuelas de dibujo o en última instancia a los dictados de una enseñanza gremial residual como parece ocurrir con las pinturas de San Martín del Río.

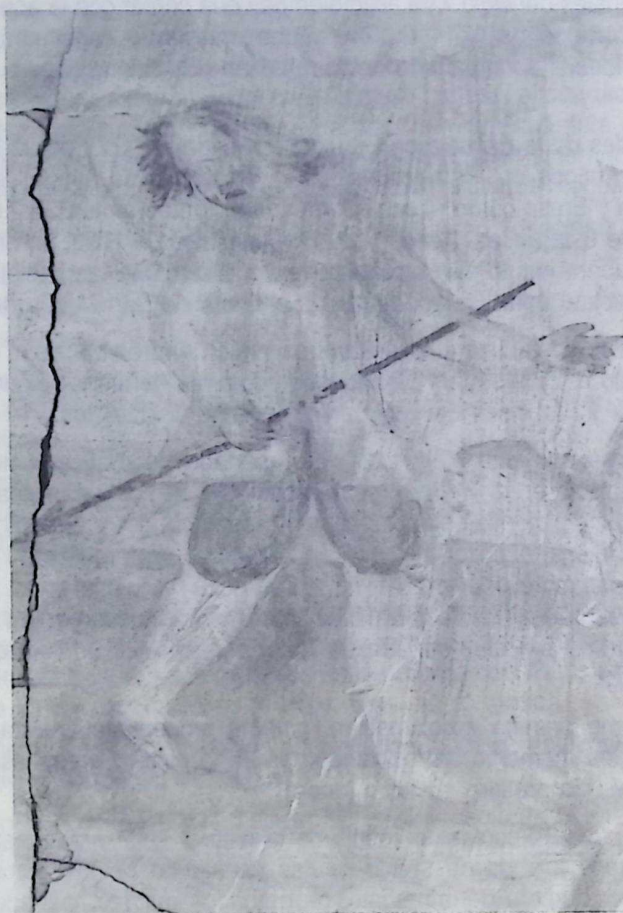


Foto. X. El rostro del cazador es el más expresivo de cuantos el pintor plamó sobre el muro.

16. BARBOZA,C; GRASA,T.: *Acerca de las técnicas pictóricas de Francisco de Goya, los Bayeu y José Luzán*. en *Goya Joven* pág. 35.

Si hechos tan decisivos y considerables no dejan huella en el autor de los frescos de San Martín del Río puede responder a varias causas. Primera: el autor no es pintor aragonés o afincado en Aragón, consecuentemente, no se halla en el círculo de influencia de la importante pintura que aquí se realiza o los maestros aragoneses irradian. Segundo, puede tratarse de una pintura eminentemente popular en la que el autor hace cuanto le dicta su gusto estético. Cuestión poco probable por cuanto demuestra estar al día sobre vestimentas, atuendos en general y comportamientos que indican se trata de persona con información de cuanto los nobles visten. La tercera de las hipótesis aquí suscrita como probable apunta a una o varias personas con conocimientos técnicos suficientes para preparar una base para pintar al fresco, con información adecuada y culta pero sin formación pictórica suficiente, al menos en lo que al tratamiento y composición de grandes superficies se refiere, porque el campo profesional donde se ejercita no es el de la pintura sino el de las artes aplicadas, es decir, posee conocimientos generales de pintura e información suficiente para no realizar un arte aisladamente popular sino gremial.

La pintura, como cualquier manifestación artística, participa de la sabiduría popular aunque esta última prefiera soportes como la cerámica a la madera o al lienzo e incluso éste sobre el fresco. Pintar sobre una pared exige conocimientos técnicos previos que seguramente intuyen hasta quienes desconociendo las técnicas lo hacen sobre tabla. Por ello la técnica requerida para pintar sobre una pared excluye de algún modo a los no iniciados y algunas peculiaridades que definen el arte estrictamente popular.

El lienzo n.º 1 parece consecuencia de la expresión de la cultura popular, es ingenuo conceptual y técnicamente, espontáneo y natural. No tiene los condicionamientos del arte culto, manifiesta su yo y el de su colectividad, no el del encargante -sigo la definición genérica de Alvaro Zamora-. No se puede adscribir de ningún modo al arte culto porque no existe la visión de conjunto que caracteriza la obra de un profesional.

El autor del muro n.º 2 llega a soluciones mejores. Maneja dibujo, composición y anatomías a mitad de camino entre ingenuismo y profesionalidad. Posee recursos técnicos importantes pero está habituado a fragmentos pequeños resueltos con rapidez y composiciones sencillas en las que intervienen muy pocos personajes. Da la impresión de un pintor que traslada al muro su microcosmos sin trabazón e intenta reunir el mundo minúsculo y parcial en una pared que le viene grande en todos los sentidos porque es incapaz de hilvanar las ideas ya que está sujeto, en su devenir diario, a una visión parcial de la realidad.

Con todo, habida cuenta de la fecha *ante quam* se datan las pinturas, el autor muestra un conocimiento exacto de los trajes *cortesianos* y de la indumentaria de los tipos vulgares, pero ésta no responde a la del lugar.

Respecto al paisaje, se entrecruzan dos concepciones distintas impropias de un muralista: en un lado recurre a un paisaje por franjas o bandas de color dispuestas regularmente y por otro lo utiliza de fondo sin elementos descriptivos y reserva las zonas más próximas al espectador para los tonos más cálidos en tanto que los medios y los fríos se sitúan en la parte media y final o últimos planos. Los resultados son más

que aceptables. El problema se plantea al integrar las figuras en el paisaje pues las unas no hallan la correlación adecuada en el otro.

La concepción general, el modo de yuxtaponer escenas para componer, el uso del color morado para perfilar y como fondo sobre el que depositar, sobre todo, el color turquesa; la distribución y tratamiento del color y la rapidez de las pinceladas en lo que afecta a la vegetación fundamentalmente; el tratamiento de los animales, la información que demuestra uno de los autores, muy lejos del nivel cultural que se supone a un medio rural en el siglo XVIII, llevan a aventurar la hipótesis de más de una mano procedentes de talleres cerámicos no pequeños precisamente porque están muy bien relacionados.



Foto XI. Los objetos cerámicos responde a un modelo copiado del natural.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- ALVARO, M.I.: "El Arte popular", en *Introducción General al arte*, Madrid, Istmo, 1980.
- ANGEL CAÑELLAS, J.: "Orígenes de las Escuelas de Artes " en *El dibujo, Belleza, Razón, Orden y artificio*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1992, págs.293-315.
- ANGEL CAÑELLAS, J.: *La Escuela de Artes aplicadas y Oficios Artísticos de Zaragoza. Etapa Fundacional (1894-1910)*. Zaragoza, Escuela de Artes, 1986.
- ANSON, A.: "El ambiente artístico y la pintura en Zaragoza durante la juventud de Goya (1750-1775)", en *Goya Joven (1746-1776) y su entorno.*, Zaragoza, Museo e Instituto "Camón Aznar", 1986.
- AZPEITIA, A.: "La creación de la Academia de San luis y sus precedentes". en *El Dibujo, Belleza, Razón, Orden y Artificio*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1992.
- ARCE, E.: "Los retablos de Bueña y Singra y el taller de escultura de Daroca" en *Xiloca*, n.º 11, Calamocha, Abril 1993, 280 págs.
- ARCE, E.: "Actividad de Escultores de Calatayud en Daroca y en el Alto Jiloca a fines del siglo XVI y comienzos del XVII." en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, D.G.A., 1989.
- ARCE, E.: "Obras del escultor Juan Miguel de Orlens en San Martín del Río (Teruel)." en *Seminario de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990.
- ARMILLAS, V.: *De los Decretos de Nueva Planta a la Guerra de la independencia*, en *Historia de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.
- BAINES, Anthony: *Historia de los instrumentos musicales*, Madrid, Taurus, 1988.
- DOMINGO, T.; GALLEGO, J.: *Los bocetos y pinturas murales del Pilar*, Zaragoza, CAI, 1987.
- LACARRA, J.M.: *Aragón en el pasado*, Espasa- Calpe, Madrid, Colección Austral, 1972.
- MEDINA, Carlos: *Organización y uniformes de la artillería española. De la creación del Regimiento Real de la Artillería a la II República.*, Madrid, Aldaba ediciones, 1992.
- MIR, Pedro; VERGARA, A.: "Aportación a la gaita de fuelle aragonesa", en *Estado actual de nuestros conocimientos en Estado actual de los estudios sobre Aragón*, Actas de las Quintas jornadas, Zaragoza, m 1984.
- MORALES Y MARIN, J.L. : *Escultura aragonesa del siglo XVIII*, Zaragoza, Librería General, 1977.
- MORALES Y MARIN, J.L. : *Pintura aragonesa del siglo XVII*, Zaragoza, Guara, 1979.
- MORALES Y MARIN, J.L.: "Pintura y escultura en Zaragoza en la época de Ramón Pignatelli", en *Ramón Pignatelli y su época* catálogo de la exposición, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993.
- NORTH, René: *Uniformes militares 1686-1918*, Verona, Bruguera, 1977.
- PACHECO, F.: *El Arte de la Pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda y Hugas. Madrid, Cátedra, 1990.
- TRANCHEFORT, François: *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid, Alianza Música, 1985.
- VIDAL, D.: "Cabo de año", ABC de Aragón, 31-12-1992.
- VV.AA.: *Historia de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.
- VV.AA.: *El Arte de los Bayeu*, Zaragoza, Pabellón de Aragón 92 S.A. 1992.