

## APROXIMACIÓN A LA ACTIVIDAD PICTÓRICA MURAL DEL ARTISTA FRANCISCO ZUERAS TORRENS

---

Francisco Manuel CARMONA CARMONA<sup>1</sup>

---

*UNED Córdoba*

RESUMEN. Se pretende con esta contribución aproximarnos a las realizaciones murales acometidas por el pintor Francisco Zueras Torrens, desarrolladas a lo largo de su dilatada actividad plástica en diversos proyectos murales de Aragón y Andalucía. Surge este estudio como una aportación más al objetivo propuesto de estudiar la vida y la obra de este singular artista afincado en Córdoba, quien vertebró su estética partir de una innegable y original componente a mural.

PALABRAS CLAVE: Francisco Zueras Torrens; pintura mural siglo XX; Salón de Plenos del Ayuntamiento de Barbastro; Colegio de los Padres Escolapios de Barbastro; Seminario Diocesano de Huelva; iglesia parroquial San Sebastián mártir de Huelva; Universidad Laboral Onésimo Redondo de Córdoba.

Córdoba, tan reacia a ponderar oportunamente a quienes en su día aportaron con su labor fuente incommensurable de aptitudes, competencias y lealtades, en el apartado cultural se muestra aún deudora del debido y mere-

---

<sup>1</sup> [fncarmona@cordoba.uned.es](mailto:fncarmona@cordoba.uned.es)

cido reconocimiento a la figura de Francisco Zueras Torrens. La Diputación Provincial cordobesa, en el deseo de reparar institucionalmente ese agravio, encargó en el verano de 2005 a un grupo de historiadores del arte la investigación, sistematización, catalogación, crítica y difusión del ingente legado del artista, en sus múltiples facetas de dibujante, pintor, historiador, crítico de arte, escenógrafo, novelista, guionista de cine... con el que realizar el obligado catálogo de acompañamiento a la consiguiente muestra expositiva antológica<sup>2</sup>. A día de hoy, el reparo permanece todavía en suspenso, necesitado de nueva iniciativa o, tal vez, de un giro en la voluntad y oportunidad de los organismos e instituciones con financiación y competencia cultural; pues, ni en la actualidad ni en la efervescencia promocional, de nuestra ciudad que hemos vivido años atrás se ha sacado del olvido a aquellos artistas que han contribuido con su obra –del tipo que sea– a elevarla culturalmente.

Francisco Zueras Torrens (Barbastro, 1918 – Córdoba, 1992) fue un personaje capaz de recopilar un ingente archivo documental, bibliográfico, fotográfico y hemerográfico acumulado gracias a su vocacional y extensa labor dirigida hacia el fenómeno del arte, en especial en su faceta de artista, ensayista, crítico y cronista de los múltiples acontecimientos artísticos que desde la década de los sesenta se vinieron desarrollando en la capital cordobesa. Este legado documental (desde ahora FONDO DOCUMENTAL ZUERAS) se conserva hoy en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba, gracias a la cesión de sus descendientes a la institución académica, con la finalidad última de investigar y difundir la figura y la obra del artista. Un acercamiento a este fondo documental, merecedor de un estudio completo y detenido –que pronosticamos sin duda revelador–, nos puede permitir llegar a tomar con asombro el importante «pulso cultural de Córdoba durante más de veinte años» (MARTÍN, 1991: 233) gracias a los catálogos y programas recopilados para la puntual y fiel crónica de todos los acontecimientos artísticos que se desarrollaban en la capital y que nuestro artista hacía llegar a las páginas del Diario Córdoba y La Voz de Andalucía.

---

<sup>2</sup> El encargo recayó en el Grupo de la Universidad de Córdoba INTECBIC (Investigación y Tecnología de Bienes Culturales) Proyecto HUM-428 del Plan Andaluz de Investigación.

La motivación que nos mueve a elaborar esta semblanza –más allá de la mera curiosidad intelectual– es indagar en la aportación de Francisco Zuera en los distintos ámbitos de su actividad para comprender mejor algo que intuimos, cual es, en un primer momento, la necesidad de superación personal en un difícil periodo y dentro de un ambiente vehiculado por los poderes fácticos del franquismo; para después de establecido en Córdoba, resurgir plásticamente como un hombre nuevo con el que deshacerse del lastre adminicular de su trayectoria artística y abrir además una nueva etapa de reafirmación personal y posicionamiento político. Si bien, lo prolijo que resultaría dedicarnos a cada una de las técnicas y facetas desarrolladas por el artista, y dadas las limitaciones de espacio establecidas en una contribución de este tipo, se hace obligado circunscribir el campo de estudio únicamente a la actividad pictórica mural, verdadero eje conceptual de su estética, por lo que dejamos para otro momento el grueso de su actividad plástica y crítica.

Para enfrentarnos a todo ello nos hemos propuesto aplicar un método de trabajo que ya fue iniciado con una aproximación biográfica de la que ya hemos ofrecido cumplida cuenta<sup>3</sup>; ésta contribución, en la que intentaremos hilvanar los datos y criterios que ofrecen las fuentes indirectas vertidos por diversos críticos e investigadores a propósito de sus incursiones en la pintura mural e incidir en el análisis formal e iconográfico de sus composiciones; para llegar a completar esta mirada retrospectiva con otras futuras aportaciones desde donde poder analizar y razonar por separado su ingente actividad plástica y de crítica artística, para luego llegar a enfrentarlas dialécticamente.

La finalidad última será por tanto ofrecer un marco común propositivo desde el que intentar ubicar los fenómenos histórico-artísticos de las distintas etapas vitales de Francisco Zuera Torrens y razonar por separado los fundamentos y herramientas utilizadas en su proceso creativo, con tal de comprender mejor las coincidencias y divergencias en el sistema de comunicación plástica de quien la heterogeneidad de medios y la diversidad de técnicas de expresión hacen obligado un acercamiento de este tipo. Con todo ello pretendemos demostrar con éxito –si la hubiere– la unidad de estilo.

---

<sup>3</sup> Este acercamiento biográfico se realizó con ocasión de la preparación del catálogo de acompañamiento a la pretendida exposición antológica promovida por la Diputación de Córdoba, la cual tenía un itinerario previsto a tierras aragonesas, es realizado por CARMONA, 2006.

Esperamos que con la metodología y objetivos propuestos se contribuya a aumentar el conocimiento de la vida y la obra de tan inusual artista, así como de servir de medio y oportunidad con el que poder implicar a la sociedad y las instituciones en los procesos de valorización y difusión del legado cultural más inmediato y reciente.

### PALETA MONOCOLOR PARA UN JUEGO DE ÓVALOS, PARÁBOLAS Y SIMBOLISMO

Las escasas y escuetas referencias bibliográficas y hemerográficas que aluden a la técnica y el estilo de Francisco Zueras lo hacen de forma sucinta y tangencial, las más de las veces respondiendo a un cliché que se repite sin detenerse a considerar distintos elementos adscribibles a su arte. En este sentido el Fondo Documental Zueras es igual de infructuoso, en buena parte porque no se conserva lo que no es digno de recuerdo ni consideración o lo que se advierte contrario a lo deseado o considerado negativo o no está a la altura. Pese a todo, creemos conveniente sistematizar aquí los criterios unívocos que una y otra fuente han vertido como aspectos más destacados en la trayectoria técnica, temática y estilística de nuestro artista, dejando para el epígrafe siguiente aquellas que a nuestro entender también deberían ser consideradas.

Ya advertimos que las primeras instrucciones recibidas por Zueras en el arte del dibujo y la pintura, cuando éste aún era un niño, debieron provenir por parte de su padre y –presumiblemente– de su abuelo.<sup>4</sup> Ambos realizaban una pintura de grandes dimensiones que a Zueras le fue fácil interiorizar y supo llevar a continuidad, tanto técnica como conceptualmente; aspecto éste del que nos ocuparemos más adelante. Con la edad de quince años, en la campaña de elogios para recabar de la Diputación Provincial de Huesca una beca de estudios, se le tilda ya como *dibujante prodigioso y virtuoso que copia y boceta a lápiz, pluma o pincel, movido por una vocación innata en un alma de artista, que hace de su pasión el dibujar y de su recreo pintar*.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> «...desde muy niño sintió una inclinación incontenible al arte dibujando ingenuamente cuanto se le ponía delante, de acuerdo con las orientaciones de su padre, excelente pintor, decorador y paisajista», AYERBE, 1955: 46.

<sup>5</sup> La campaña para prestigiar las dotes artísticas de Zueras fue orquestada por don José Bonet, profesor de Dibujo y director del Instituto de Segunda Enseñanza de Barbastro, al que se unió el columnista Luis Alfós. Cfr. *Altoaragón*, 1935.

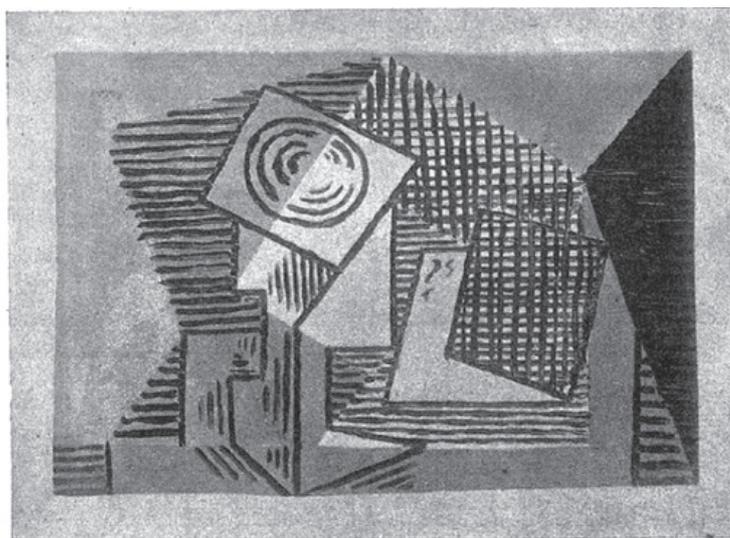
Una vez conseguido el propósito de sus paisanos de ser becado para cursar estudios artísticos en Barcelona<sup>6</sup>, su contacto con la obra de Picasso sería sin duda el acontecimiento más estimulante y trascendente para un joven de provincias con unas pretensiones artísticas tan altas. Gracias a la exposición celebrada en la Galería Esteva, la última muestra del artista malagueño antes de la contienda nacional, donde pudo presenciar veinticinco obras de los periodos cubista y surrealista de Picasso.<sup>7</sup> Zueras, medio siglo después, asegura que esta experiencia «no solo marcaría para siempre mis planteamientos de pintor desconcertado, sino que me estimularon a seguir puntualmente los pasos de aquel incomprendido artista»<sup>8</sup>. Decididamente, esta visita a la galería barcelonesa

<sup>6</sup> Contrariamente a lo que se ha venido manteniendo hasta ahora, no existe constancia alguna de que Francisco Zueras comenzara, e incluso terminara, los estudios oficiales de Bellas Artes; en tanto que la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona se crea en 1940, juntamente con la sevillana Santa Isabel de Hungría, año en el que a nuestro artista se le documenta afincado en Barbastro. Todo hace indicar que cursaría estudios en la Universidad Industrial, más conocida como *Universidad del Pueblo*, que integraba junto a otras la Escuela Profesional para Oficiales y Maestros Artesanos, que tras la Guerra Civil se denominaría Escuela de Artes y Oficios Artísticos. En la misma se impartían las «enseñanzas artísticas necesarias para una formación obrera, tales como: yeseros, adornistas, orfebres, repujadores y cinceladores, escultores tallistas, forjado y fundición artística, joyería, vidriería, cerámica, artes del libro, tipógrafos, tejidos, tapicería, etc.» Cfr. BRUNET, 1936.

<sup>7</sup> La muestra estuvo organizada por ADLAN (*Amics de l'Art Nou*), grupo fundado en Barcelona en 1932 y dirigido por José Luis Sert, que estuvo en estrecha relación con GATCPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Catalanes para la Arquitectura Contemporánea), pertenecientes al movimiento racionalista en la arquitectura que representa Le Corbusier y las vanguardias plásticas y artísticas durante la década de los treinta del siglo veinte y en el marco de la II República Española. ADLAN tuvo contactos con grupos vanguardistas de Madrid, donde el artista Ángel Ferrant creó el ADLAN madrileño (*Amigos de las Artes Nuevas*), y en Tenerife, donde a iniciativa de Eduardo Westerdahl se creó la *Gaceta del Arte* propiciando un ambiente de gran interés por y para el arte. Sería en el plano literario por donde despuntara más ADLAN, propiciando la aparición de la revista *Arte*, convirtiéndose en altavoz fundamental para el desarrollo del arte de vanguardia durante los años republicanos. Cfr. BOZAL, 2000: 532-534 y 585-589.

<sup>8</sup> En el artículo ZUERAS, 1986 se señala que la exposición del artista malagueño tuvo lugar en el mes de mayo de 1936, y así mantenido por CARMONA, 2006: 268; pero la hemeroteca señala que la cita en la barcelonesa Sala Esteva se inauguró el sábado 11 de enero con veinticinco obras en los registros picassianos surrealista y cubista. Respecto a la incomprensión de la crítica a la plástica de Picasso se constata que, si bien es cierto no contó con la aceptación esperada, tal incomprensión radicaba en la –al parecer– desafortunada selección de obras por parte del grupo ADLAN, organizadores de la muestra, al entender que la genialidad artística de Picasso para comienzos de 1936 era «demasiado variable, compleja y personal para cerrarlo en un círculo de radio tan estrecho» como el cubista, impuesto «por los organizadores de esta exhibición, que han preferido ilustrar su actitud polémica con obras mediocres en su mayoría del gran artista, que darlo a conocer en la multiplicidad de su estilo». La crítica entendía que «Picasso sirve para justificar todas las posiciones estéticas», y que las «obras expuestas dan una idea parcial y deformada del verdadero Picasso». PLANA, 1936. Por su

le influiría y marcaría decisivamente en su estilo, pues la obra de Picasso le estimuló de tal manera que tomó del genial artista el modo en el que aplica la geometría a sus figuras (HUGUET, 1982). Ciertamente así lo creemos, pero este préstamo picassiano no lo aplicaría Zueras hasta bastantes años más tarde, hasta no sentirse desprendido de todo clientelismo y adminículo propiciatorio, hasta no sentirse consolidado en verdadero artista. Si bien desconocemos la relación de obras que los ADLAN decidieron formar parte de la muestra barcelonesa, podemos llegar a deducir y establecer la estética propia del periodo considerado, en torno a la mitad de la década de los veinte, cuando Picasso realizaba «construcciones más que pinturas [...] *un collage* que se situaba en el horizonte del surrealismo», con obras donde prima la desinhibición, la libertad orgánica con la que se desarrolló toda la década y que se dieron en llamar '*los felices años veinte*', cuyas características radican en «el descoyuntamiento y la deformación, la autonomía creciente de las partes corporales como constante en sus cuadros, que parecen ingenuos y sutiles» (BOZAL, 1991: 236-ss).



*Un Picasso davant el qual els A.D.L.A.N. exhaureixen els adjectius.*

Obra de Picasso que ilustra el artículo del crítico Just Cabot en el semanario *El Mirador* el 23-I-1936 con el devastador pie de foto '*Un Picasso donde los ADLAN agotan los adjetivos*'.

---

parte, en la sección de crítica artística '*Les Arts i Els Artistes*' del diario *La Vanguardia* se dedican idénticas impresiones. Cfr. CABOT, 1936.

Durante la década de los cuarenta nuestro artista va sentando las bases de su actividad artística en su Barbastro natal con modestas y variadas realizaciones. Será gracias a su facilidad con el dibujo artístico donde más sobresalga, practicando la ilustración periodística, la ilustración publicitaria y la caricatura, de tanto calado en el ambiente cultural barbastrense. Si bien, para comprender mejor la impronta de la técnica pictórica de Zueras en la caricatura y la ilustración, hemos de aludir necesariamente al referente que constituyó la obra de la última etapa de Ramón Acín (1888-1936), así como también a la obra y figura de su discípulo Wladimiro Salinas, quien estudió Magisterio en la Escuela Normal de Huesca donde recibió clases de dibujo y notable influencia de aquel malogrado dibujante y pintor vanguardista. Zueras vería en Acín una estética diversiforme, con clara capacidad de asociar neocubismo y realismo<sup>9</sup>; paradójicamente, la misma cualidad que aprecia en la obra de Picasso (HUGUET, 1982 y ZUERAS, 1983). De Wladimiro Salinas –Wladi–, a quien la caricatura se le daba con mucha facilidad y supo utilizarla con ingenio como medio de comunicación personal entre amigos e ilustraciones para la prensa local de Barbastro (GARCÍA, 1993).



<sup>9</sup> Acín practicó una ‘pintura de simplificación’ tanto en la gama cromática como en la composición, destacando sobretodo como un gran dibujante. Colaboró activamente en la prensa local oscense con caricaturas e ilustraciones dibujadas con el pincel, llegando a establecer un ‘puente’ entre dibujo y pintura para llegar a captar la sencillez y cotidianeidad de las cosas. (BOZAL, 2000, vol. I: 424-427)

En el transcurso de la década de los cuarenta se van sucediendo las posibilidades de dar a conocer su valía no solo como dibujante en los distintos certámenes que tanto en Barbastro como en Zaragoza se realizaban, sino también como pintor mural en la decoración de distintas sedes sociales e iglesias de su ciudad natal. Ayerbe señala que «una de sus mayores pasiones ha sido y es la pintura mural» (1955: 46), destacando entre sus realizaciones en este medio expresivo la decoración mural del Salón de Plenos del Ayuntamiento de Barbastro, que destaca tanto por la difícil época de posguerra en la que se llevó a cabo como por el empeño y diligencia con la que Zueras la acometió en 1947. Esta actuación le propició el inmediato y oportuno eco en la prensa local ensalzando la obra y, a la postre, la consideración de ser un artista acreditado en la técnica mural. La crónica local no escatimó dádivas a tan significativa realización para la ciudad, considerando que «no hay que salir fuera de Aragón en busca de artistas; ya que dentro de esta noble tierra aragonesa, se encuentra en el artista don Francisco Zueras, modelo y galardón del arte superior que por cualquier rincón de nuestra amada España se encuentran» (FONDO DOCUMENTAL ZUERAS). Por otro lado, será García Guatas quien haga un análisis menos entusiasta del salón capitular, considerando que el diseño obedece a los dictados clásicos inherentes del propio edificio, tomando gran parte de los elementos decorativos del repertorio manierista para las paredes y la obligada heráldica dispuesta en el techo. (GARCÍA, 1997)

Podemos llegar a deducir que lo realizado por Zueras en el Salón de Plenos barbastrense no es más que el refrendo de la base intelectual y preceptos ideológicos del régimen, que acude para estas fechas al historicismo decorativista al no estar muy clara la preeminencia de la pintura de autor-creador de la pintura de decorador (UREÑA, 1981). Cabe suponer entonces que el programa estuviera impuesto al artista por el propio consistorio con una finalidad clara de transmitir a la ciudadanía del Somontano la fe en el progreso y el desarrollo.

En este ámbito de las realizaciones de grandes dimensiones, no hemos de olvidarnos de su filiación escenográfica, por lo que hay que aludir a los numerosos telones y decorados teatrales, en los que Zueras hace un alarde de conocimiento histórico artístico de los estilos arquitectónicos y escultóricos para las localizaciones en las que se desarrollan los distintos actos de las obras representadas. Como muestra cabe citar su participación en 1948 en los decorados de la obra *Calasanz*, del Padre Liborio Portolés, de la que se conservan

referencias gráficas en el Fondo Documental Zueras; actividad escenográfica que desarrollará más tarde en sus participaciones con el Aula de Teatro de *la Laboral* de Córdoba. Respecto de sus realizaciones en ilustraciones y carteles publicitarios, Ayerbe nos presenta un artista de «composición y factura soberbia, de pincelada amplia y desenvuelta, propicia al despliegue de tonalidades diversas [...] de plástico modelado en las figuras, reforzando los volúmenes para que se destaquen más corpóreos». (AYERBE, 1955: 45)



El año 1956 supone para Zueras un punto de inflexión, pues considera que se encuentra en lo personal con un nuevo y anhelado horizonte profesional que se le ofrece en Córdoba, y en lo artístico se obliga vehementemente a un

posicionamiento nuevo en su arte, tanto técnico como estético y conceptual «en un periodo de evolución, consecuencia de meses de dudas e inquietudes» (MA-GO-P, 1956). Tan ansiado revulsivo se materializó con la presentación en solitario ante el público cordobés –donde la crítica lo aclamó por su nervio y maestría en caricaturas e ilustraciones– y con la introducción en el ambiente artístico que se estaba gestando en Córdoba desde algunos años atrás. No obstante, su temática eminentemente figurativa se topa con la preferencia notoriamente vanguardista de salas y galerías, lo que provoca un periodo de sequía expositiva en Zueras hasta 1966, momento en el que da verdadera consistencia a su nuevo posicionamiento técnico y conceptual:

«Tras unos años de arte superficial y atiesado, totalmente desembarazado del Dibujo –donde todo, o casi todo, se expresó a fuerza de color– hay que aprovechar cualquier oportunidad para refrescar su importancia. Sobre todo en estos momentos cruciales en que el informalismo manchista acusa un gran cansancio, se buscan expresiones que recuperen la figuración y se pretende glosar plásticamente los líos de la vida, los problemas del hombre y del mundo que le rodea.

El arte va caminando por esos derroteros y, como es natural, el Dibujo va ocupando su puesto de privilegio. Y es que nada como él para la explicación de lo humano y lo existencial».<sup>10</sup>

Este ideario se traduce en la realización de una serie de dibujos inspirados en la *Generación del 27* «intencionadamente literarios y eminentemente poéticos». Palabras especialmente elocuentes le hace llegar el crítico de arte del *Heraldo de Aragón*, su íntimo amigo Orlando, quien justifica la inspiración en poetas considerados marcadamente subversivos en estos años de franquismo:

«Rilke ha dicho que la poesía es el acontecimiento radical de nuestra humana aventura, es decir, la vida misma; la vida, como objeto de la poesía, como único tema entrañable. El mismo de la pintura, el mismo del arte. Para pintor y dibujante *vitalista*, como lo es Zueras, la poesía así entendida es un poderosísimo acicate, un impulso fortísimo. Todo esto, naturalmente, justifica sus dibujos, concebidos y realizados con hambre y sed de serenidad y distensión, dejando a su imaginación libre para que, suelta del clavo del encargo con plazo perentorio y de la experimentación, galope y recorra la portentosa obra literaria del genio individual, tratando de encontrar al hombre con su orgullo y su miseria, su desilusión y su

---

<sup>10</sup> Introducción al catálogo de la *I Feria del Dibujo y el Grabado*, organizado por la Sala Municipal de Arte. Córdoba, octubre de 1966. FONDO DOCUMENTAL ZUERAS.

desesperanza, y con todo ello auscultar el recóndito y vivo latido de la poesía, que, por cierto, vale la pena vivirlo». (ORLANDO, 1967)

Zueras utiliza la poesía como su particular y nuevo medio de expresión plástica, que al considerarse un 'pintor vitalista' escoge «la vida como objeto de la poesía y como único tema entrañable» (MARTÍNEZ-MENA, 1968), mientras que su tratamiento técnico torna hacia una diversidad de líneas que son «horizontales e innatas para paisajes y personajes castellanos; juego de óvalos para composiciones en las que predomina el simbolismo, andaluz sobre todo, y el contraste expresionista para temas dramáticos y trágicos». (CEA, 1969)

A fines de la década de los sesenta y comienzos de los setenta Zueras desarrolla su particular estudio de relaciones entre los diversos elementos del arte comparado, entre creación plástica y creación literaria, verdadera lírica poético-plástica de óvalos y elipses sobre papel con una marcada componente mural e ilustradora meditación sobre el arte de su siglo. En 1968 presenta en Madrid la nueva colección de tintas inspiradas en Antonio Machado, García Lorca, Miguel Hernández, Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti<sup>11</sup>, lo que supuso el definitivo espaldarazo para incluir su nombre en la reducida lista de los buenos dibujantes. A la original apuesta por el dibujo, la exploración, el recreo y exaltación poética han de sumarse, en presentaciones subsiguientes, la figura de Miguel de Unamuno para la cita en la galería *Castilla* de Valladolid en 1969. A la capital castellana le siguió Córdoba, en la galería *Altamira*, donde aprovecha para incorporar al elenco de su particular homenaje a la poética española a Ricardo Molina. Al año siguiente visita el Ateneo de Sevilla donde presentó dibujos inspirados en textos de grandes poetas andaluces desaparecidos, algunos sevillanos como Antonio y Manuel Machado, Luis Cernuda, Fernando Villalón, y otros representativos de las cumbres poéticas de otras ciudades andaluzas a través de textos y poesías de Lorca, Alberti, Jiménez y Ricardo Molina.

<sup>11</sup> De Federico García Lorca le inspiró *Muerte de Antoñito el Camborio*, *Reyerta*, *Noche*, *Alba*, *Preciosa y el aire*, *Poeta en Nueva York*, *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma* y *La zapatera prodigiosa*; de Antonio Machado fueron sus dibujos *Campos de Soria*, *Sobre el olivar*, *De mar a mar*, *entre las dos guerras*, *Desnuda está la tierra*, *Cante jondo* y *Nuestro español bosteza*; en Juan Ramón Jiménez se inspiró para *El loco* (*Platero y yo*), *Los gallos* (*Platero y yo*), *Aglae* (*Platero y yo*), *Aurora*, *Diario de poeta y mar* y *Octubre*; en Miguel Hernández para *Todas las madres del mundo*, *El tren de los heridos*, *Por una senda van los hortelanos*, *El herido*, *Nanas de la cebolla* y *Te me mueres de casta y sencilla*; mientras que en Rafael Alberti se inspiró para sus dibujos *Piloto perdido* (*Marinero en tierra*), *Pregón submarino* (*Marinero en tierra*), *El arquero y la sirena*, *Los ángeles albañiles*, *Goya* (*A la pintura*) y *Picasso* (*A la pintura*).

Para 1976, tras ocho años insistiendo con sus dibujos sobre la mixtura poesía-dibujo, quiso Zueras huir de la monocromía del dibujo y ofrecer en la dinámica galería *Studio 52* el fruto de una nueva etapa que, partiendo del óleo, ofrece «una idea lírico-plástica de la Naturaleza, y de un concepto mural de la pintura derivado del constante apasionamiento por la plástica de grandes dimensiones, al ver en ella una auténtica pintura social», como tuvo oportunidad de introducir en el catálogo de la muestra (FONDO DOCUMENTAL ZUERAS). Entendemos de sus palabras que la misión de su estilo no sólo está en difundir la obra misma, sino intentar calar en el trasfondo artístico que la actividad humana encierra.

Pero quizás será Carlos Areán quien mejor haya definido la faceta de pintor muralista de Francisco Zueras, quien llegará a dedicar la elocuente reseña crítica:

«A causa de esta vocación de servicio y de sacrificio –servicio a la comunidad y sacrificio de una parte de su vocación de artista–, Zueras no dispuso del tiempo suficiente para pintar todo cuanto hubiera deseado, ni para difundir lo poco y bueno que podía pintar. Prefería el mural a la obra de caballete, porque sabía que éste se integra en un conjunto más amplio y sirve a todos los hombres, en tanto el pequeño cuadro queda reservado para el disfrute de una sola familia, las más de las veces burguesa.

En los murales de Zueras la abundancia de rostros humanos, e incluso algún guitarrista, podrían hacernos pensar en la tradición, e incluso en el tipismo, pero si tenemos en cuenta que cada una de sus figuras se inscribe, netamente recortada, en un espacio plano con fuertes contrastes de luz y de sombra, en el que actúa como una forma abstracta, llegaremos a la conclusión de que incluyen, al mismo tiempo, un análisis de comportamientos espaciales y una ordenación de superficies, válido para cualquier edificio de nuestro tiempo» (AREÁN, 1972: 364-367).

## MURO DE EXPRESIÓN PARA CONFLUENCIAS E INFLUENCIAS

El acercamiento crítico a la obra de todo artista obliga a considerar y establecer un abanico de peculiaridades plásticas susceptibles de haber sido asumidas, conformadas y adaptadas por éste como expresión inherente a su modo de hacer. El origen del predominio o estímulo en la peculiar estética de todo artista suele ser diverso, y raramente permanece uniforme en el tiempo, por lo que cada autor aplica a su arte lo que mejor considera y conviene para la

consecución de lo que pretende proponer y cómo lo quiere expresar. Es lo que –*grosso modo*– entendemos como influencias. A esto hay que añadir que, por lo general, las similitudes técnicas o estilísticas con las obras de otros artistas no han sido provocadas por el autor, en muchas ocasiones surgen por residir en el subconsciente, por cuanto el común rehúye de la acepción ‘*a la manera de*’ o ‘*al estilo de*’. Lo habitual es que, en el establecimiento de coincidencias en la obra de otro autor, surja de una apreciación o crítica externa fruto de una investigación histórica artística que obliga a discernir en qué grado participa y qué mecanismos han sido empleados en esa utilización. Otras veces, más numerosas, el autor adapta aspectos concretos originales de otro artista y no por ello han de ser determinantes, como la composición, la utilización del dibujo, el color, la luz... y más aún, cuando no solo participan aquellos que visualmente se perciben, sino –más bien– cuando el artista opta por adaptarlos a partir de los conocimientos, las inquietudes y la experiencia vital que adquiere con el tiempo, a pesar de la tendencia innata de cada individuo por preferir unas cosas por encima de otras. A este extremo nos referiremos como confluencias.

Como ya se ha señalado anteriormente, resulta obligado recordar la influencia que ejercieron tanto padre como abuelo en la formación pictórica de Francisco Zuera y, sobre todo, la de pintor de grandes dimensiones en su faceta más amplia, pues en el ocaso de su vida aún continuaba considerándose un pintor mural,<sup>12</sup> si no en técnica sí en concepción, por cuanto tiene este medio de programa pedagógico y exaltación de valores simbólicos –amén de su trascendencia temporal– que son inherentes a este medio expresivo de carácter monumental.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Seguimos a CANALES, 2006: 30-31 al desarrollar el término mural y las distintas acepciones aplicables al mismo: «La etimología del nombre mural nos indica que proviene del genitivo latín *muralis*, literalmente significa relativo o perteneciente al muro. El nombre mural se aplica a las cosas que extendidas sobre el muro, ocupan una buena parte de la pared, y también se nombraría igualmente a la ejecutada sobre un muro. Con esta definición reductora hacemos referencia al hecho físico del soporte pictórico. Esto, que en sentido estricto es una condición necesaria para poder hablar de mural, no es suficiente para definirlo. Es obvio que muchas pinturas pueden estar aplicadas sobre la pared y no ser murales, y otras, sin estar pintadas sobre el muro, admitir el nombre de mural.»

<sup>13</sup> Al referirnos a ‘pintura mural de carácter monumental’ entendemos aquella expresión pictórica de tamaño considerable, ubicada en un espacio público e integrada en la arquitectura que la soporta, y en la que convergen una suerte de valores: el estético, el funcional, el decorativo, el simbólico...

Es preciso apuntar aquí que a la pintura mural le rodean unas connotaciones culturales que con el paso de los tiempos se han convertido cada vez en más elitistas, lo que dificulta el acceso y la comprensión de la obra sin el estudio previo de sus códigos, siendo necesaria la adecuada contextualización histórica, social y/o artística desde la que ha surgido, la superficie donde ésta se inserta, así como la simbología o propaganda que se le pretende dotar. Todo esto redundando en una importante valoración intelectual para el artista, quien tradicionalmente se ha erigido en pieza instrumental clave, bien para con la educación popular, bien para el pretendido aparato propagandístico, simbólico o cultural, que va mucho más allá de la mera y simple aplicación ornamental. No por ello hay que olvidar que el mural, más que otras disciplinas artísticas, depende en buena medida de las entidades encargantes en particular, de las épocas de bonanza económica y/o de la necesidad de difusión de mensajes políticos o religiosos en general. (Cfr. CANALES, 2006: 78-84)

Después de este somero acercamiento teórico se hace preciso contextualizar histórica y socialmente el fenómeno de la técnica pictórica mural para llegar a considerar que en nuestro país, después de terminada la contienda nacional, además de lo referido ya aquí sobre la preeminencia del historicismo decorativista aplicado a la arquitectura civil, el arte religioso en general pretendió orientarse dentro de unos cánones marcados por la tradición y la liturgia, intentando proponer las bases para el renacer de un nuevo arte sacro. Y es que la religión perdió seducción, aun manteniéndose en España algo más altiva en la posguerra por su unión con el régimen, lo que convertía el carácter de la Iglesia en nacional, desembocando en el nacional-catolicismo.

«Esta situación degeneró en consideraciones extravagantes, llegando incluso a relacionar algunos movimientos artísticos de vanguardia con los países de ideología comunista. Por otro lado, hay que destacar que el historicismo decorativista no fue ajeno al régimen. Así, durante la década de los cuarenta se pensaba que el mejor arte se encontraba en el pasado, llegando incluso a animar a los artistas a que se imbuyeran en dicho arte para poder inspirarse a la hora de crear un arte auténtico, por lo que el academicismo se impuso sobre todos los demás estilos emergentes» (MONTROYA, 2005: 133-135).

A mediados de siglo, el ambiente en materia de arte sacro dejaba traslucir la confrontación entre arte nuevo con arte viejo; esto es, los planteamientos del arte profano de vanguardia no tuvieron la suficiente aceptación para que las

realizaciones expresionistas, cubistas o abstractas entraran a formar parte de la Iglesia, pues se dudaba que este arte provocara en la comunidad la asimilación profunda y personalizada de la auténtica teología del culto cristiano, llegando incluso el Vaticano a intervenir invitando al «equilibrio entre el excesivo realismo y el exagerado simbolismo» (DÍAZ, 2001: 444). En la década de los cincuenta en España «existía una necesidad de expresar los horrores vividos y dar testimonio de ello, y por otro lado, se quería olvidar la catástrofe, conduciendo su racionalidad hacia formas más puras y abstractas», razones éstas por las que ahora se justifica de alguna manera la aparición de un arte expresionista de temática cristiana, y la Iglesia se abrió algo más a este estilo cuando antes había estado cerrada (MONTROYA, 2005: 276-277). Esta apertura, en buena medida, no fue del todo secundada en ímpetu y valor por los artistas jóvenes de vanguardia en el arte sacro, por lo que obligan a Camón Aznar a pronunciarse del modo:

«Algo muy vital en el proceso creador ha muerto. Y la Sabiduría, el Poder y la Belleza han cesado de encontrar su transposición en formas artísticas. Hoy los mejores pinceles decaen ante los temas sacros. Y una aureola de triste cursilería o de enfática modernidad hace ineptas estas imágenes para la efusión religiosa» (CAMÓN, 1969: 141).

**Barbastro.**— Los comienzos de Zueras Torrens en su ciudad natal fueron eminentemente ornamentales, por medio de realizaciones efímeras de gran formato en las escenografías del Teatro Principal o en las muy renovadas decoraciones del Casino de La Dalia.<sup>14</sup> Tras la Guerra Civil, y «una vez superadas las vicisitudes de la depuración» practicada por el nuevo régimen a quienes tomaron parte en el bando republicano, a Zueras se le documenta desde pronto incorporado en la actividad artística de su Barbastro natal, pues se precisó de muchos de los que habían estado en el bando contrario, especialmente de aquellos más asépticos de ideales y jóvenes de fácil adaptación y moldeables. A este extremo hay que unir una proyección local orquestada por la preponderancia falangista y el predominio de los valores Iglesia-familia, cuyas consecuencias generalizadas a nivel nacional es la ruptura en lo artístico con las experiencias estéticas de vanguardia y un opuesto impulso «con claros tintes académicos y castizos, tendentes a recordar y engrandecer en sentimiento de esplendor del

<sup>14</sup> El poder haber contado con referencias gráficas de tales realizaciones hubiera resultado enormemente provechoso para constatar en esta contribución la valía de un joven e incipiente artista en el manejo de la técnica del gran formato.

pasado artístico español [...] proponiéndose un arte oficial que expresara dos realidades superiores: la doctrina política del Estado, y las realidades divinas y sobrenaturales, cuyo representante en la Tierra era la Iglesia, la cual tenía una doctrina coincidente con la política». <sup>15</sup>

La actividad muralista más intensa de Zueras se constata en las décadas de los cuarenta y cincuenta, documentándose su participación en al menos una decena de realizaciones murales con soporte arquitectónico, en su gran mayoría encargos provenientes del comitente eclesiástico que, pese a la situación de decadencia provocada por la contienda nacional, precisaba dotar pronto de símbolos e imágenes católicas la nueva arquitectura religiosa que se emprendía y, cuando menos, completar la decoración y los programas iconográficos de aquellos edificios que se erguían como nuevos bastiones del nacionalcatolicismo. Un ejemplo de lo primero lo tenemos en la reconstrucción en 1942 de la devastada ermita de san Ramón, patrón de Barbastro, donde nuestro artista decora el altar del renovado edificio (*Amanecer*, 1942), de cuya realización desgraciadamente no ha llegado nada a nuestros días.



En 1947 recibe Zueras el importante encargo de la decoración pictórica mural en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Barbastro. Coincide esta importante realización con lo que ya se ha anticipado como ambiente artístico generalizado a nivel nacional, cuando aún no estaba muy clara la preeminencia

<sup>15</sup> «Frente al arte por el arte se reclama un arte al servicio de la religión, de la autoridad eclesiástica y del Estado, controlado y dirigido por ellos, ya que son los únicos capaces de llevarlo hacia buenos fines y alcanzar grandes cotas de calidad, como había ocurrido siempre en la historia...». MONTROYA, 2005: 156-158 *apud* CABRERA, 1998: 100-101.

de la pintura artística o la pintura de decoración, cuando lo único claro es lo superpuesto y –las más de las veces– son los estilos y los modos decorativos ya en desuso desde largo tiempo atrás los que conforman una especie de estilo de ‘paréntesis y vuelta al pasado’<sup>16</sup>. Para la fecha que nos ocupa, el historicismo decorativista empleado en el salón capitular barbastrense no hace sino refrendar la base intelectual y los preceptos ideológicos del régimen en todos sus apéndices de gobierno y que confluyen claramente en este mural (UREÑA, 1981). Se intuye que el programa iconográfico hubiese estado impuesto al artista por el consistorio, con una intención clara de propaganda y arenga a la ciudadanía barbastrense. La prensa oscense se hizo eco de la inauguración el 4 de septiembre de 1947 del salón de plenos bajo el titular ‘*un gran salón de arte*’, considerando a continuación que:

«Barbastro reúne aparte de sus obras de arte, elementos que destacan enormemente con la maravilla de sus pinceles. Artistas de crédito magnífico que a través de aquellas obras de gusto exquisito, realizan en los momentos presentes en las Casas Consistoriales y en su salón de actos... que se ha visto transformado en unos cuantos días, en uno de los más suntuosos de Aragón; este milagro es debido al artista barbastrense don Francisco Zuera, que con una paciencia propia de aquellos artistas del siglo XVI, ha decorado con sus pinceles renaciendo toda la gama del divino arte. Visitar este suntuoso salón, y admirar las filigranas de su brocado, es encontrarse en los salones de la Diputación de Barcelona, o en aquellos otros que existen en los palacios de la nobleza de Madrid. La variedad de colorido, los dibujos, cuadros y filigranas que adornan este salón del Ayuntamiento de Barbastro, son una prueba fehaciente, de que no hay que salir fuera de Aragón en busca de artistas; ya que dentro de esta noble tierra aragonesa, se encuentra en el artista don Francisco Zuera, modelo y galardón del arte superior que por cualquier rincón de nuestra amada España se encuentran.» (FONDO DOCUMENTAL ZUERAS)

Pero hasta ahora quien mejor ha sabido analizar la aportación pictórica al patrimonio artístico del Consistorio de Barbastro ha sido García Guatas<sup>17</sup>, quien en un rotativo de esta ciudad participó con un artículo donde celebra

<sup>16</sup> Términos estos esgrimidos para denominar el arte desarrollado durante el periodo comprendido entre 1939 y 1950 en MONTÓYA, 2005:156-164.

<sup>17</sup> Agradecemos la colaboración prestada para éste y otros artículos por don Manuel García Guatas, Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, quien amablemente nos ha informado sobre determinadas actividades de Francisco Zuera en Barbastro y en todo momento ha estado solícito a cuantos requerimientos le provenían de este investigador.

el cincuenta aniversario de la realización por Zueras y su hermano Vicente, en calidad de colaborador, de *'las pinturas del salón de plenos del Ayuntamiento'*:

«Francisco Zueras, que ornamentó paredes y techo [...] diseñó al estilo clásico de los interiores de los palacios, como pedía por sí mismo esta principal casa de la ciudad[...]

En las paredes pintó unas grandes pilastras acanaladas, con capiteles compuestos, y un friso con parejas de figuras imaginarias, dispuestas sentadas y dándose la espalda, con un ánfora entre ambas. Debió tomarlas Zueras de repertorios decorativos inspirados en el Manierismo de finales del siglo XVI. Completó los paños entre estas columnas de ficción con una decoración sencilla de motivos de roleos estilizados de color grisalla sobre un fondo de tono beige-crema.

El techo del Salón lo ocupó con el gran escudo heráldico de Barbastro[...] lo presentan a ambos lados dos figuras fantásticas de extraños ángeles centauros, cuyos cuartos traseros se prolongan a modo de enormes y decorativas colas.

En el centro de la pared opuesta imitó una artística lápida con esta inscripción epigráfica: Ayuntamiento de Barbastro. Año 1947. Francisco Zueras, como memoria para la posteridad del patrón municipal encargante, del autor y de la fecha de esta decoración, más singular todavía por la época de la dura posguerra en que se llevó a cabo» (GARCÍA, 1997)

A modo de revulsivo social y de expresión artística, Zueras representó en sendos recuadros de la sobrepuerta de cada uno de los balcones del salón principal, unas figuras sedentes que corresponden simbólicamente a los campos de la agricultura, la industria y la cultura. En un paisaje campestre idealizado representa a una matrona que ase contra su pecho distintos frutos y, a sus pies, un haz de mies y una hoz, no deja lugar a duda que se trata de una alegoría de la Agricultura. Por su parte, el Comercio por medio del caduceo, y la Industria con la rueda dentada y el mazo lo asimilan a la figura mitológica de un robusto Mercurio semidesnudo. Otra matrona sedente frente a un templo griego representa a las distintas artes con atributos fácilmente identificables como son la lira, el libro, la paleta con pinceles y el fuste de columna con capitel de orden jónico. Pese a resultar unas composiciones algo apagadas de color, no debemos por ello desmerecer el empeño y la diligencia con la que Zueras acometió tal empresa, sin duda a causa de la limitación de colores de calidad a los que se podía acceder en los difíciles años de la década de los cuarenta. (GARCÍA, 1997)

Al año siguiente, serán los Padres Escolapios quienes le llamen para decorar la recién remozada iglesia del colegio que la congregación dirige en Barbastro

como parte de las acciones programadas para la celebración del tercer centenario de la muerte y segundo de la beatificación de san José de Calasanz (1557 - 1648)<sup>18</sup>, en cuyos actos de homenaje participaría muy activamente Zueras (Cfr. CARMONA, 2006: 284). Se ocuparía de representar en este templo el emblema de la congregación escolapia<sup>19</sup> sobre el tramo de bóveda que cubre la cabecera; en los laterales de la capilla del Carmen, a modo de lienzos enmarcados por molduras de yeso, sendos episodios de la vida del escolapio San Pompilio María Pirroti; pero, sin duda, lo más importante de esta empresa fue la representación de la cuádruple fuente de la vida teológica en la bóveda elíptica que cubre el crucero de este templo. En cada uno de los plementos desarrolla simbólicas interpretaciones de los evangelistas, y en la clave, a modo de inspiración, el Espíritu Santo como paloma blanca con alas abiertas entre destellos lumínicos. Las cuatro simbólicas representaciones evangélicas las sitúa sobre un gran volumen abierto, en donde el artista ha intentado diferenciar la grafía de las distintas lenguas en los que fueron escritos. En el volumen que soporta al toro alado que simboliza al evangelista san Lucas, patrón de los pintores, aprovecha Zueras para firmar su participación.

---

<sup>18</sup> Nacido en la aragonesa localidad de Peralta de la Sal, tuvo muy buena formación sacerdotal. En Roma se dedicó a la instrucción de los niños pobres donde destacó por ser un gran pedagogo y educador, lo que le motivó en fundar la Congregación de las Escuelas Pías (Escolapios).

<sup>19</sup> El emblema de la Congregación Escolapia representa la M y la A cruzadas (= María) con corona real, y debajo el anagrama MP ZY (= "Méther Zeú" = Madre de Dios).



A partir de 1956, gracias a haber conseguido plaza de Profesor de Dibujo en la recién inaugurada Universidad Laboral *Onésimo Redondo*, se establece Francisco Zueras en Córdoba, donde recalaría tras una adminicular trayectoria artística auspiciada por los entes fácticos del Somontano. Ciertamente, la capital cordobesa supuso para nuestro artista un evidente punto de inflexión en su trayectoria personal y profesional, así como un nuevo y particular posicionamiento ante el arte, pues lo que se estaba gestando en la *Onésimo Redondo* era toda una suerte de alardes que van más allá de lo estrictamente arquitectónico<sup>20</sup>:

«una especie de fenómeno de obra total, donde el hormigón permitía una conciliar y armónica cabida al paisajismo, a la pétrea escultura de bulto de Polo Velasco y Carretero, a las vidrieras escultóricas de Suárez Molezún y Escassi, a los bajorrelieves de Amadeo Gabino, a los multicolores mosaicos de José Romero Escassi y Vaquero Turcios, a la pintura mural de Germán Calvo, Manuel Rivera y, más tarde, la del propio Zueras» (CARMONA, 2006: 290)



<sup>20</sup> La realización de la Universidad Laboral cordobesa fue un proyecto desarrollado durante el quinquenio 1952-1956 por los arquitectos: Miguel de los Santos Nicolás, Daniel Sánchez-Puch, Francisco Robles Giménez y Fernando Cavestany, quienes dotaron al conjunto de una general rigidez geométrica próxima al racionalismo italiano. Del complejo edilicio sólo la iglesia y su torre campanario aparecen como ejercicio de factura distinta, más cercano a la órbita de los arquitectos de grandes gestos estructurales en hormigón, tan habituales en los cincuenta. Cfr. DAROCA – YLLESCAS – DE LA FUENTE, 2003: 258; MOMO, 1999: 146; AA.VV., 1967 y AA.VV., 1963.



Por añadidura, en Córdoba se estableció una intelectualidad venida desde toda la geografía española gracias a la larga nómina de profesores que desarrollaban su actividad docente en las distintas disciplinas que se impartían en *la Laboral*; a lo que unido desde 1953, se venía gestando un movimiento cultural de vanguardia que eclosionó con dos muestras de arte contemporáneo donde se dio cabida a lo más granado en arte de vanguardia<sup>21</sup>. Nada que ver, por tanto,

<sup>21</sup> En 1953 la Primera Muestra de Arte Contemporáneo estuvo representada por artistas de Sevilla, Madrid y Córdoba, exponiendo sus creaciones Francisco Aguilera Amate, Luis Aguilera Bernier,

con los acartonados y académicos cursos de especialización pedagógica que desde comienzos de la década venía asistiendo en el Instituto de Formación del Profesorado de Enseñanza Laboral que se imparten en la madrileña Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando;<sup>22</sup> tan solo superados por la posibilidad de asistir a la atractiva oferta cultural de la capital, el estudio directo de los maestros de la pintura universal, el ambiente cosmopolita de las galerías de arte y la oportunidad única que ofrece Madrid en una de las debilidades de Zueras, el teatro.

**Huelva.**— En el verano de 1958 no dudó Zueras en aprovechar el admi-nículo que le ofrece el Obispo de la recién creada diócesis de Huelva<sup>23</sup>, don Pedro Cantero Cuadrado, anterior prelado de Barbastro, quien «le ha echado una buena mano, para darlo a conocer, y ha ejercitado con Zueras un auténtico mecenazgo... Él lo ha introducido en la galería del triunfo» (IZQUIERDO, 1959). La ocasión fue sin duda aprovechada por Zueras para ampliar fronteras y poder demostrar su valía en el arte del mural que con tan buena aceptación había desarrollado en su ciudad natal. Para la realización de la decoración pictórica del presbiterio de la iglesia del Seminario Diocesano onubense escoge la escena *Cristo dirigiéndose a la multitud desde la barca de Pedro*, que decora los cuarenta y ocho metros cuadrados de la cabecera de este templo. También decora el vestíbulo de este Seminario con sendas realizaciones alusivas a la labor doctrinal y pedagógica que le son propias a la institución religiosa. Al año siguiente —también por encargo del Obispo Cantero— firma y data un mural de setenta metros cuadrados en la nueva parroquia de San Sebastián de la capital onubense,

---

Alfonso Ariza, Pedro Bueno, Miguel del Moral, Rafael Orti, Povedano, Rafael Serrano y dos de los artistas que, a la postre, formarían filas en el Equipo 57, José Duarte y Juan Serrano. Para 1959 se citó en Córdoba la vanguardia artística española, la abstracta con representación de Juana Francés, Genovés, Grupo Espacio, Grupo Funcionalismo, Guinovart, Saura, entre otros; y otra figurativa con obras de Povedano, Vázquez Díaz, Redondela, Botí... Cfr. PÉREZ, 1991: 26.

<sup>22</sup> La Orden Ministerial por la que se nombra, en virtud de concurso, Profesor Titular con destino en el Centro de Enseñanzas Medias y Profesional de Barbastro, le obliga a realizar los cursillos anuales de orientación y perfeccionamiento que el Ministerio convoque. BOE de 30 de octubre de 1950, pág. 5.046.

<sup>23</sup> El día 13 de julio de 1953, la Santa Sede publicaba oficialmente la Bula Pontificia por la que se creaba la diócesis de Huelva. A tal efecto, la Bula segregaba de la antigua y venerable Archidiócesis Metropolitana Hispalense todo el territorio correspondiente a la Provincia del mismo nombre, creada en el siglo anterior.

desarrollando el tema de *El triunfo de la fe a través de los mártires cristianos, cuyo motivo central es el Martirio de San Sebastián*.

Lo que ocurre en la recién creada Diócesis de Huelva es reflejo de lo que viene gestándose desde comienzos de la década de los cincuenta a nivel nacional, gracias a una cierta recuperación económica del país, una política más liberalizadora en lo económico y la orientación del régimen a cimentar las instituciones y valorizar el carácter social del poder franquista; esto se tradujo por la Dirección General de Regiones Devastadas en reconstruir iglesias destruidas durante la guerra creándolas *ex novo* allí donde se acometiera un planeamiento urbanístico, sobre todo en provincias, cuya nueva tipología debía valorar más la función última del templo, lo que desembocó en una renuncia al uso excesivo de la imagen religiosa en estos espacios. Por lo que al arte esto repercute, se comenzó a valorar las características de la arquitectura moderna en la nueva construcción de templos, donde se intentaba simplificar los edificios a su máxima expresión con la mayor sencillez formal y estructural, partiendo de formas geométricas, de percepción fácil y directa; esto es, desaparición de la forma tradicional cruciforme, tendencia a un espacio único cuidando la máxima visibilidad que obligan a la realización de grandes cubiertas, empleo de nuevos materiales y regreso del muro vitral; por último, los retablos son reemplazados por formas muy simplificadas, en modo mural pictórico o escultórico. Así las cosas, surge una nueva concepción de la arquitectura religiosa que influirá posteriormente en los artistas plásticos y la manera de aplicar su arte en los templos, pues lo que se persigue es una línea tendente a la sobriedad, la contención en el uso de imágenes y a la limpieza de volúmenes y espacios (MONTROYA, 2005: 267-276). Todo ello perseguía una finalidad bien clara, mantener la atención de la feligresía en los actos litúrgicos, por lo que se debe prescindir de las formas excesivamente realistas o estereotipadas, pues conducen a una populachería no acorde con la doctrina de la Iglesia católica.

A este panorama hay que añadir otro nuevo enfoque, ya que desde 1952 existe una nueva normativa que regula el arte sacro. Se trata de la Instrucción *De Arte Sacra*, y que en su esencia se redactaría posteriormente por el Concilio Vaticano II,<sup>24</sup> pudiéndose extraer por su interés, por resultar esclarecedor en

---

<sup>24</sup> Vid. *Concilio Vaticano II*, 1965; en concreto su capítulo VII, titulado 'El Arte y los Objetos Sagrados' expone las principales normas dedicadas al arte religioso. pp. 54-58.

la cuestión de lo aquí tratado, lo siguiente: 1. Se procurará que las obras de arquitectura, escultura y pintura sean encargadas a los mejores artistas; 2. Se examinarán los planos, proyectos, maquetas, bosquejos, etc. de las nuevas construcciones, decoraciones y ampliaciones, y 3. Se promoverá el gusto y sentido artístico en el clero, en el seminario y en los fieles.<sup>25</sup> Aunque con matices, no cabe duda que estas prescripciones no hacen sino prestigiar la labor de Zuera como artista.<sup>26</sup>

En el caso concreto de la decoración del altar mayor de la Iglesia del Seminario Diocesano de Huelva, la adjudicación del encargo por parte del obispo Cantero se documenta ya en 1957, tal como lo testimonia el boceto perteneciente a la colección Argente-Zuera. El dibujo preparatorio presentado para la decoración de la capilla del Seminario onubense forma parte de un grupo de tres proyectos a la acuarela que se encuentran enmarcados en una misma obra en disposición vertical y donde figura la inscripción manuscrita «Bocetos de murales. Zaragoza, Huelva (1957)»; se trata de las escenas de 'La Oración en el Monte de los Olivos', 'Jesús apaciguando la tormenta' y 'Calvario flanqueado por María y Juan'. Hasta ahora desconocemos el destino del posible encargo zaragozano, al que podemos llegar a adscribir la escena de la presentación del cáliz en el Monte de los Olivos; pues, el segundo boceto o central, de la tormenta

---

<sup>25</sup> Instrucción promulgada por la Sagrada Congregación del Santo Oficio el 30 de junio de 1952 (*Suprema S. Congregatio S. Offici, Instructio ad locorum ordinarios: de arte sacra*. *Acta Apostolicae Sedis* XIX, 1952), con lo que se intentaba fijar las normas fundamentales para la representación del Arte Sagrado en los templos católicos y en donde, entre otros aspectos, se normatiza: 1. 'Encárguense las obras de pintura, escultura y arquitectura sólo a aquellos artistas que aventajan a los demás en pericia y que sean capaces de expresar la fe y piedad sincera'; 2. 'Se ha de procurar que los aspirantes a las Sagradas Órdenes reciban en las clases de filosofía y teología una instrucción en el arte sagrado'; y, 3. 'prohíban severamente que se expongan a la veneración a los fieles, multiplicándolas sin arte ni gusto en los mismos altares o en las paredes adyacentes, estatuas o cuadros de mediocre valor y frecuentemente estereotipadas'. Cfr. MONTROYA, 2005: 270-273, notas 1.063-1.066.

<sup>26</sup> En la posguerra de la II Guerra Mundial la Iglesia empieza a plantearse la entrada del expresionismo, el cubismo o el arte abstracto. También se empezó a aceptar la idea de que era mejor encargar las obras a grandes artistas, aunque no fueran significativos por su fe, que llenar los templos de obras mediocres de artistas devotos. Asimismo, se comenzó a comprender que el arte no figurativo podía desempeñar su papel en las funciones de un templo cristiano. Sin embargo seguía existiendo demasiada intransigencia por muchos sectores eclesiales con relación al arte moderno y sus nuevas formas, por lo que en la mayoría de las ocasiones era muy difícil que estas instrucciones se llevaran a cabo». MONTROYA, 2005: 270-271.

*apaciguada*<sup>27</sup>, está más en consonancia y sintonía con la escena que finalmente se desarrolla en la capilla del seminario conciliar y que justificamos por tratarse en ambos casos, según Louis Réau, de *Apariciones de Jesús a los apóstoles*,<sup>28</sup> además de por la forma semicircular del dibujo y el espacio que le serviría de soporte. Respecto la *crucifixión*, entendemos que el obispo Cantero Cuadrado era conocedor de la ausencia de decoración en el ático del retablo de la onubense parroquia de Calañas, por lo que bien pudiera tratarse de un proyecto para tal fin y que, finalmente, ocuparía una obra al óleo del propio Zueras que escenifica la Anunciación de María, un lugar del todo inusual para este tipo de representación (CARMONA, 2006: 296-297).

Para 1958, Zueras desarrolla en el cuarto de esfera baída con el que se remata el presbiterio la escena evangélica *Cristo dirigiéndose a la multitud desde la barca de Pedro*. Para el año de su realización ya se habían dado instrucciones acerca del cuidado que se había de observar en la iconografía utilizada en los altares y evitar en todo lo posible las escenas evangélicas con fuerte carga ‘historicista’ –extremo que el Concilio Vaticano II elevaría a norma en 1964–, pues distraen la atención del pueblo de los misterios y objetos de culto. Pero entendemos que en el caso del Seminario onubense la escena del sermón de Cristo a orillas del lago de Genesaret sobre la barca de Pedro está más que fundamentada por su fuerte carga simbólica y doctrinal.

---

<sup>27</sup> El episodio está narrado por los evangelios sinópticos: Mateo, 8: 23-27; Marcos, 4: 37-40; Lucas, 8: 22-25. Todos ellos viene a coincidir que «cuando (Jesús) hubo subido a la barca, le siguieron sus discípulos. Se produjo en el mar una agitación grande, tal que las olas cubrían la nave; pero Él entre tanto dormía, y acercándose le despertaron diciendo: Señor, sálvanos, que perecemos. Él les dijo: ¿Por qué teméis, hombres de poca fe? Entonces se levantó, increpó a los vientos y al mar, y sobrevino una gran calma». RÉAU, 2000: 595.

<sup>28</sup> Las Apariciones a los apóstoles localizadas en Galilea, sobre el lago de Genesaret o Tiberíades, centro de la predicación de Cristo [...] encontramos la imprecisión entre la concepción de un Cristo *espiritualizado* y un Cristo *reencarnado*. Varias de estas Apariciones fueron transpuestas por los evangelistas a los acontecimientos o milagros del ministerio galileo de Jesús, anterior a la Pasión. Tal es el caso de la *Pesca milagrosa*, que en el apéndice del Evangelio de san Juan (21:1-8) se presenta como una Aparición *post Resurrectionem*, en el Evangelio de Lucas se convierte en un preludeo o una introducción a la vocación del primero de los apóstoles, a quién Jesús invita convertirse en ‘pescador de hombres’ RÉAU, 2000: 593.



La escena de la alocución de Jesús sobre la barca de Pedro amarrada a la orilla del lago Genesaret tuvo lugar, siguiendo el relato de san Lucas<sup>29</sup>, a poco de iniciada su ‘vida pública’ tras su propia vocación por san Juan Bautista, y coincidiendo con las dos primeras vocaciones apostólicas, la de Simón, al que llamó Pedro, y la de su hermano Andrés. Así narra el evangelio el episodio:

*«Estaba Él de pie junto al lago Genesaret, y cuando la turba se le echaba encima para oír la palabra de Dios, vio dos naves paradas junto al lago. Los pescadores habían salido de ellas y lavaban las redes. Él subió a una de las naves, que era de Simón, y le rogó que navegase un poco. Y sentado desde la nave enseñaba a la turba.» (5:1-3)*

La ubicación sobre la barca amarrada a la orilla, distante de la muchedumbre que le seguía pero cercano como para ser escuchado, le permite a Cristo utilizar la barca como púlpito flotante, que el simbolismo católico asimila la barca de san Pedro a la de la iglesia. Desde ella pudo dirigirse a la turba por medio de sermones o discursos *ex cathedra* con los que realizar su enseñanza, pues Cristo nunca predicó desde lo alto de un púlpito en el sentido eclesiástico actual, sino más bien con sus palabras desarrollaba temas de doctrina o de moral desprovistas de todo artificio (RÉAU, 2000: 329-332).

<sup>29</sup> Lucas es conocedor del griego y fiel discípulo del apóstol san Pablo, aunque no conoció personalmente a Jesús, para su obra dispone de fuentes orales y escritas de primer orden que sabe ordenar con criterio histórico seguro y con gusto de escribir griego. El Evangelio de san Lucas es el evangelio de la salvación graciosa, de la misericordia; el evangelio de las actitudes radicales del hombre frente al llamamiento divino; interesándose particularmente por la salvación del Espíritu Santo en las almas de los humildes, llenándolas de sabiduría y gozo. *Biblia*, 1995: 1.264.

El capítulo del sinóptico continúa con el relato de 'la pesca milagrosa', por lo que podemos llegar a considerar que la escena representada por Zueras quiere llegar a transmitir aún más, un mensaje no explicitado. A nuestro entender, la contestación está bien clara. Al tratarse de la capilla de un Seminario Mayor, donde se forman a los futuros sacerdotes, quienes consagran su vida a Dios, serán ungidos y ordenados para celebrar y ofrecer el sacrificio de la misa y destinados a llevar la palabra de Dios a todos los confines del mundo a modo de alimento espiritual, es lógico pensar por todo ello, que los participantes en los oficios de esta iglesia son conocedores del capítulo completo de Lucas:

«Cuando dejó de hablar, dijo a Simón: 'Navega hacia dentro y echad vuestras redes para pescar'. Respondió Simón y dijo: 'Maestro, hemos trabajado toda la noche y nada hemos cogido. Confiado en tu palabra, echaré las redes'. Lo hicieron y cogieron gran cantidad de peces. Sus redes casi se rompían, e hicieron señas a los compañeros de la otra barca para que viniesen a ayudarlos. Vinieron y llenaron las dos barcas tanto, que se hundían. Al verlo, Simón Pedro se arrodilló delante de Jesús, diciendo: 'Apartate de mí, porque soy un pecador, Señor' [...] Jesús dijo a Simón: 'No temas; desde ahora serás pescador de hombres'. Condujeron las naves a tierra, dejaron todas las cosas y lo siguieron.» (5:4-11)

De una parte, se simboliza implícitamente en el mural de Zueras la vocación del seminarista, quien abandona todos sus bienes materiales cual apóstol que sigue a Jesús<sup>30</sup>; de otra, y dentro de la simbología cristiana, la barca de Pedro alude a la salvación de los hombres entre las tempestades pecaminosas (MORALES, 1984: 71); por tanto, la barca de Pedro o barca de la Iglesia sirve para arrojar las redes y capturar tal cantidad de peces que éstas casi se rompían. Los peces representan a los fieles pescados por esos pescadores simbólicos que son Cristo, los apóstoles y los obispos... con un propósito de pureza, sabiduría, fecundidad y resurrección.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> El evangelio de Mateo relata que, tras completado el colegio apostólico, Jesús les confirió el poder de expulsar los espíritus impuros y curar toda clase de enfermedades; dándoles estas precisas instrucciones «No os procuréis oro, ni plata, ni cobre para vuestros cintos, ni alforja para el camino, ni dos túnicas, ni sandalias, ni bastón... Mirad que yo os envío como a ovejas en medio de lobos: Sed, pues, prudentes como serpientes y sencillos como palomas» (10: 1-23).

<sup>31</sup> Para el cristianismo primitivo, el pez evoca en primer lugar a Cristo por razones filológicas: la palabra griega IKTYS que designa pez, constituye igualmente el acróstico de la expresión IESOUS KHRISTOS THEOU YIOS SOTER (Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador). Desde el siglo I este ideograma se adopta como señal de reconocimiento y de veneración por los discípulos de Cristo y disfruta



Pese a que nada hace posible identificar a Pedro y Andrés, los dos primeros discípulos que formaron parte del colegio apostólico y protagonistas de las escenas del capítulo de Lucas, nos inclinamos a pensar que ambos están representados en sendas figuras extremas de la composición. Esta hipótesis se ve reforzada por la actitud y ademanes de los tres ángeles que circundan a la paloma que simboliza el Espíritu Santo en el techo presbiterial, enfatizando con su presencia la inspiración divina de las palabras de Jesús a la turba, quienes con sus gestos o dirigiendo sus miradas señalan directamente a un personaje ubicado en el extremo del flanco derecho de la escena, de quien, aun faltándole atributo que lo identifique, podemos llegar a reconocer la figura de Simón Pedro, a quien encomendó la misión de ser *'pescador de hombres'*; pues, de entre todas las figuras que se representan en la escena evangélica, éste personaje es el que se encuentra en una actitud que difiere notablemente de la del resto de la muchedumbre. Este personaje tocado, barbado, que viste túnica talar dejada caer sobre su hombro y brazo izquierdo y portando un cayado, símbolo

---

de representación en numerosísimos objetos y monumentos.» DUCHET-SUCHAUX –PASTOUREAU, 2009: 378-380, voz: 'pez'.

de su posición pastoral privilegiada, no dirige su mirada directamente a Jesús, se muestra pensativo y embargado por una profunda preocupación y hondo presentimiento de la gran responsabilidad que se le encomendará.<sup>32</sup> Por todo ello, es fácil adivinar el sentido pedagógico de la escena mural, reforzada por la cohorte angelical de la epifanía desarrollada en el techo del presbiterio quienes señalan, no ya al Mesías en su alocución, sino que en la persona de Pedro y sus sucesores se confirió la autoridad suprema sobre toda la Iglesia cristiana; y, por ende, la observancia y obediencia que todo joven que desea pertenecer al estado eclesiástico ha de tener para con sus superiores.



<sup>32</sup> Este extremo lo describe Mateo en su evangelio (16: 18) donde relata que Jesús, después de haber elegido a los apóstoles, estableció una jerarquía entre ellos y les dio un jefe. Dijo a Simón, el primero de sus discípulos: «Y yo te digo a ti que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré yo mi iglesia». Sobre este texto se funda el primado de Pedro, y en consecuencia el de la Iglesia de Roma, heredera suya. Vid. RÉAU, 2000: 326, respecto a la controversia originada con la traducción del versículo de Mateo: *tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam*.

Zueras traza formalmente la escena con Jesús a bordo de la barca en el centro de la composición, con lo que su figura sobre la nave forma un eje divisorio que permite disponer a la muchedumbre en sendos grupos formados por hombres, mujeres y niños, jóvenes y mayores, sanos y tullidos, pese a no estar explicitado el tipo de dolencia. Todos los personajes que forman la turba dirigen sus miradas a la figura de Jesús o se muestran en actitud postrada, mientras que éste dirige su mirada ala aparición del Espíritu Santo en forma de paloma entre un resplendor dorado que se representa en el centro del techo del presbiterio. Todos los seguidores de Jesús se aproximan desde los laterales hacia el centro, en variedad de actitudes que se desarrollan desde la contención y expectación de las figuras que ocupan los extremos, a las figuras suplicantes, emocionadas y con fuerte carga expresiva del espacio intermedio, hasta aquellas figuras que ocupan el centro compositivo y primeros planos de cada grupo arrodilladas en señal de veneración o ruego. La mayoría de las cabezas de las figuras que forman la muchedumbre están trazadas de perfil aunque sus cuerpos están girados a los tres cuartos anterior acentuándose esta postura en aquellos que centran la composición; la multitud conforma una disparidad de aspectos, ya hombres barbados, ya tocados con bonete o pañuelo anudado a la hebrea, incluso resulta curioso observar a sendas mujeres con el cabello suelto o recogido en un moño, extremo éste del todo improbable en tiempos de Jesús pero que creemos se vale el artista como recurso para indicar la disparidad de condiciones de aquellos que le seguían. De igual modo la indumentaria es diversa, con túnica y manto unos, otros calzando sandalias o con los pies desnudos... Sus vestimentas son simples, reforzando la naturaleza humilde de los seguidores de Jesús, blanco para los pañuelos con los que se cubren las cabezas, gradación de colores tierra, ocre, verdosos y azules para las túnicas.



Respecto a la utilización del color, en todo el mural se aplica de forma suave, sin estridencias. Generalmente, en la paleta utilizada tienen predominio los tonos más oscuros en los primeros planos, salpicados por algunos blancos y rojos dispuestos estratégicamente para dotar de cierta luminosidad a los grupos de suplicantes y adoradores ubicados en este plano, mientras que los colores se van aclarando en las figuras situadas en segundo término y las más cercanas a la figura central de Jesús. Pese a ello, se observa una sutil degradación en el paso de los extremos del semicírculo más oscuro a la utilización de colores más claros en el centro de la composición. Los celajes viran del azul intenso en los límites superiores del mural al azul grisáceo del horizonte, donde aparecen unas oscuras nubes que parecen presagiar las escenas que se completan en el capítulo de Lucas. La figura de Jesús está circundada por un blanco resplandeciente como efecto de la proyección del resplandor que emana de la paloma que representa el Espíritu Santo, que a modo de nimbo de santidad hace resaltar con reflejos dorados no solo la cabeza de Jesús sino toda su túnica; estos reflejos dorados se aprecian también en todos los personajes, a modo de iluminada gracia del Paráclito consolador de enfermos y afligidos a través de la doctrina mesiánica, si bien es más evidente en las figuras situadas más próximas a la barca.<sup>33</sup> Jesús se representa joven, barbado, de pelo largo repartido desde el centro a los lados, vistiendo túnica blanca y manto que recoge sobre su hombro izquierdo en airosa ondulación, se muestra con los brazos extendidos en señal de alocución y acogimiento, con mirada dirigida a un punto fuera de la composición y del que ya hemos hecho referencia.

De nuevo auspiciado por Monseñor Cantero, y aprovechando las vacaciones docentes de la Navidad de 1958 y las estivales de 1959, acomete nuestro artista el mural en forma de casquete que cierra la cabecera de la recién creada iglesia onubense de San Sebastián, patrón de la ciudad.<sup>34</sup> El tema desarrollado es *El triunfo de la Fe a través de los mártires cristianos*, y cuyo motivo central es el

---

<sup>33</sup> El oro, y por extensión el color dorado, como elemento iconográfico tiene entre otras interpretaciones el simbolizar la representación de la inteligencia divina.

<sup>34</sup> La iglesia se construyó durante 1958 dentro de un amplio proyecto de centro cultural y de formación para la juventud obrera en Huelva, según proyecto del arquitecto Ricardo Anadón Frutos. Se quiso con la construcción de este templo dar solución al problema del culto que recibía el patrón de la ciudad desde que en 1931 se derribara su ermita para abrir la nueva entrada a la ciudad. Ésta y la parroquia de Nuestra Señora del Rocío serán las primeras obras emprendidas por don Pedro Cantero Cuadrado, primer obispo de la recién creada Diócesis de Huelva.

*Martirio de San Sebastián*<sup>35</sup>. La obra partió de un boceto previo en acuarela que se conserva en la colección Argente-Zueras, del que el obispo Cantero debió considerar numerosísimos los personajes representados y sus actitudes sugiriendo excesivo movimiento, lo que peligraría distraer la atención del feligrés durante los cultos, cuestión que como se ha indicado ya preocupaba en esta época preconiliar.



<sup>35</sup> Sebastián sufrió martirio hacia el 288. Probablemente de origen milanés, Diocleciano lo nombra comandante de la guardia pretoriana, sin saber que es cristiano. No oculta su actividad de prosélito y es detenido siendo condenado a morir traspasado a flechazos. Irene, viuda del mártir Cástulo, libera a Sebastián todavía vivo y cura sus heridas. Restablecido, va a desafiar al emperador que ordena que lo lapiden, y hace arrojar su cuerpo al desagüe de Roma, la Cloaca Máxima. El santo se aparece en sueños a un matrona romana cristiana, y le indica dónde encontrar sus restos. Ésta obedece y sepulta a Sebastián en el cementerio de las catacumbas.

Aunque en esencia el motivo central del martirio a San Sebastián no varía ostensiblemente, el resultado final del mural no resulta de composición tan abigarrada, optando Zueras por un espacio más airoso y liberado que da un pretendido protagonismo a la cruz y dota al acontecimiento martirial de simbolismo redentor.<sup>36</sup> Este cambio compositivo obliga al desprecio casi absoluto de los colores ocres respecto el boceto preparatorio, optando por la utilización de una gama de colores fríos en perfecto contraste con las capas rojas de los milicianos romanos. De igual modo, ha prescindido de plasmar el cruento suplicio del martirio a flechazos por el episodio posterior, cuando los soldados presencian la victoriosa recompensa de resurrección e inmortalidad de su alma simbolizados por la corona y la hoja de palma. Pese a tan trascendental acontecimiento, éstos asisten impertérritos al acto de glorificación del soldado, mientras que en los extremos se representan sendos grupos de cristianos en los que sus gestos y actitudes hacen indicar son los momentos previos a su martirio, por lo que dos ángeles ofrecen la palma como símbolo de la recompensa a la fe mantenida en Cristo, la resurrección e inmortalidad de sus almas.

Iconográficamente recurre nuestro artista a mostrar un San Sebastián en los momentos previos a su glorificación, cuando es investido con los símbolos martiriales, aun cuando el relato hagiográfico narra varios episodios más tras el suplicio de ser asaeteado por sus compañeros de la guardia pretoriana. Opta aquí Zueras por versionar la iconografía más utilizada en las representaciones del santo, pues tradicionalmente esta escena suministra la ocasión perfecta para estudiar con libertad compositiva la anatomía masculina idealizada; esto es, un joven imberbe y de aspecto apolíneo, tan solo cubierto por un sencillo lienzo sobre las caderas, con los brazos sujetos por detrás de la espalda al tronco de un árbol o a una columna<sup>37</sup>. Pese a tener el cuerpo acribillado por flechas es común representar a san Sebastián con una sutil belleza de triste e insensible expresión.

---

<sup>36</sup> Aunque en la actualidad ha desaparecido, sobre el arco triunfal que abre el ábside mostraba originariamente el versículo novotestamentario I Juan 5: «Y ESTA ES LA VICTORIA QUE VENCÍO AL MUNDO: NUESTRA FE».

<sup>37</sup> La elección de un elemento u otro suele depender del lugar donde se decida desarrollar la escena: un tronco arbóreo en el exterior, que permite el desarrollo del paisaje en profundidad; o una columna en escenario de interior, lo que obliga al artista desarrollar su conocimiento de la arquitectura del momento.

Resulta obvia la utilización de una imagen previa para representar la figura del santo mártir en forzado *contrapposto*. Zueras recurre a la fiel falsilla que supone el *San Sebastián* de Il Sodoma (1477-1549)<sup>38</sup>, un lienzo que se conserva en la Galería Palatina de Florencia (296×154 cm), siendo de este modelo desde donde nuestro artista traza al joven mártir y determinados elementos compositivos. Lo que a simple vista pudiera actuar negativamente respecto a la creatividad que de nuestro artista tuviéramos concebida, lo cierto es que el utilizar un referente previo ha sido una solución recurrente y hartamente utilizada a lo largo de la historia del arte universal por los artistas plásticos, sin que por ello suponga desdoro en su originalidad compositiva.



No acaba aquí la contribución de Francisco Zueras al patrimonio pictórico de la capital onubense, pues para el verano de 1959 completa la decoración del vestíbulo del Seminario Diocesano ejecutando dos murales donde, a modo de carta de presentación, se presenta la institución en su doble finalidad. De

<sup>38</sup> Giovanni Antonio Bazzi, llamado *Il Sodoma*, era natural de Vercelli, trabaja en 1508 en el Vaticano, para más tarde encontrarlo en la decoración de 'la Farnesina'; pero el mayor centro de su actividad es Siena. Es un pintor que aprende pronto el secreto de la retórica figurativa y de la pintura patética a partir de obras de Signorelli y Perugino. Su baza más importante es aprovechar el *sfumato* y la belleza melancólica de Leonardo para lograr un mayor efecto. Cfr. ARGAN, 1999: 84-87.

un lado, se pretende destacar la importancia en la misión catequética que el sacerdote ha de desarrollar y de dignificación del trabajo, y de otro, la sagrada vinculación pedagógica que ha de tener la Iglesia para con el pueblo.



Ambas composiciones destacan por la geométrica superposición de planos lumínicos, ya advertidos en sus murales de la capilla diocesana y de la iglesia de San Sebastián. Si bien aquí, al tratarse de composiciones más pequeñas, se permite el artista arriesgar algo más en esta concepción plástica y manifestarse artísticamente con más rotundidad, bajo una estructuración ambiental geométrica para luego recomponer la realidad insertando la figuración.

Concluimos diciendo que, de estas formas geometrizarantes tan atrayentes en el soporte mural y acudiendo más adelante a definirlos por óvalos y elipses, por las que tiende a segmentar todo el espacio representado en diferentes planos contrastados de clara influencia cubista, se valdrá Zuera de ahora en adelante como arquetípica seña de identidad en su actividad como dibujante y pintor de caballete.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y HEMEROGRÁFICAS

AA.VV., 1963

Autores Varios: «La iglesia de la Universidad Laboral de Córdoba», *Arquitectura*, nº 52, 1963.

AA.VV., 1967

Autores Varios: «Universidad Laboral de Córdoba», *Vínculo*, nº 5, junio 1967.

*Altoaragón*, 1935

*Semanario ALTOARAGÓN*: Barbastro, 14-II-1935 y 28-II-1935.

*Amanecer*, 1942

*Diario AMANECER*: Barbastro, 25-VI-1942.

AREÁN, 1981

Carlos Areán: «Un Pintor de Córdoba», *Diario Pueblo*: Madrid, 5-II-1981.

AREÁN, 1972

Carlos Areán: *Treinta años de arte español (1943—1973)*. Madrid, Guadarrama, 1972.

ARGAN, 1999

Giulio Carlo Argan: *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Miguel Ángel a Tiépolo*, t. II. Traducción de J.A. Calatrava Escobar. Madrid, Ed. Akal, 1999.

AROCA, 1993

Ángel Aroca Lara: «Paco Zuera o la pasión por Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, núm. 124: pp. 313-316, Córdoba, 1993.

AYERBE, 1955

Salvador María de Ayerbe: «Trayectoria Estética de Francisco Zuera», *Argensola*, núm. 21: pp. 45-49, 1955.

*Biblia*, 1995

*Sagrada Biblia*, traducida de la Vulgata Latina e introducida por el P. José Miguel Petisco, s.i. Ed. Ortells, 1995.

BONET, 2011

Juan Manuel Bonet Planes: «Dos bandos no tan irreconciliables», *Descubrir el Arte*, núm. 147: pp. 38-45, mayo 2011.

BONET CORREA, 1981

Antonio Bonet Correa (coord.): *Arte del franquismo*. Madrid, Ed. Cátedra, 1981.

BOZAL, 1991

Valeriano Bozal: *Pintura y Escultura Españolas del siglo XX (1900-1939)*, vol. XXXVI, col. SUMMA ARTIS. Historia General del Arte. Madrid, Espasa Calpe, 1991.

BOZAL, 2000

Valeriano Bozal: *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1900-1939*, col. SUMMA ARTIS. Historia General del Arte. Madrid, Espasa Calpe, 2000 (2ª ed.).

BRUNET, 1936

Lorenzo Brunet Forroll: «La Escuela Oficial del Trabajo de Barcelona», *Mi Revista*: Barcelona, 15-XII-1936.

CABOT, 1936

Just Cabot: «Un mal servei a Picasso». *Semanario El Mirador*: Barcelona, 23-I-1936.

CABRERA, 1998

María Isabel Cabrera García: *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Universidad de Granada, 1998.

CAMÓN, 1969

José Camón Aznar: «El arte religioso y su crisis», *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 66. Madrid, 1969.

CANALES, 2006

Juan Antonio Canales Hidalgo: *Pintura mural y publicidad exterior. De la función estética a la dimensión pública*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

CARMONA, 2006

Francisco Manuel Carmona Carmona: «Francisco Zueras Torrens. Biografía crítica», *Argensola. Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, núm. 116: pp. 263-326, 2006.

CASTRO - MARTÍN - PÉREZ, 1991

Fernando Castro Morales, Fernando Martín Martíny Ángel LuisPérez Villén: *Arte Contemporáneo en Córdoba. 1957-1990*. Córdoba, Consejería de Cultura y Medio Ambiente□Caja Provincial de Ahorros, 1991.

CEA, 1969

Ángel G. de Cea, O.P.: «Zueras, poeta del dibujo», *Diario Regional: Valladolid*, 23-II-1969.

*Concilio Vaticano II*, 1965

Autores Varios: CONCILIO VATICANO II, tomo 1: *Comentarios a la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1965.

*Cruzado Aragonés*, 1969

*Diario EL CRUZADO ARAGONÉS*: Barbastro, 14-III-1969.

DAROCA – YLLESCAS – DE LA FUENTE, 2003

Francisco Daroca Bruño, María Yllescas Ortíz y Felipe de la Fuente Darder: *Córdoba. Guía de Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos-Junta de Andalucía, Córdoba-Sevilla, 2003.

DÍAZ, 2001

Gerardo Díaz Quirós: «Arte Sacro del siglo xx en España», en *El arte español del siglo xx. Su perspectiva al final del milenio*. Depto. de Historia del Arte, CSIC. Madrid, 2001.

DUCHET-SUCHAUX – PASTOUREAU, 2009

G. Duchet-Suchaux y M. Pastoureau: *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, versión española de César Vidal. Madrid, 2009.

FERRER, 1968

Félix Ferrer Gimeno: «Francisco Zueras, o la cultura de una plástica», *Argensola*, núm. 65-70: pág. 131, 1968.

GARCÍA, 1993

Manuel García Guatas: «Artistas en Barbastro. Wladimiro Salinas: maestro y dibujante», *Somontano, revista del Centro de Estudios del Somontano*, núm. 3: pp. 98-113, 1993.

GARCÍA, 1997

Manuel García Guatas: «Las Pinturas del Salón de Plenos del Ayuntamiento», *Semanario El Cruzado Aragonés*: Barbastro, 20-XII-1997.

HUGUET, 1982

Ángel Huguet Canalís: «Paco Zueras: Reencuentro Artístico con Barbastro, 15 años después de su última exposición en la Casa de la Cultura», *Semanario El Cruzado Aragonés*: Barbastro, 4-IX-1982.

IZQUIERDO, 1959

Francisco Izquierdo Trol: «Fecunda labor de Zueras Torrens en Andalucía», *Diario El Cruzado Aragonés*, Barbastro: 2-V-1959.

MA-GO-P, 1956

MA-GO-P: «Hoy... y tú ¿qué pintas?: Francisco Zueras Torrens», *Semanario El Cruzado Aragonés*: Barbastro, 26-V-1956.

MARTÍN, 1991

Fernando Martín Martín: «Reflexiones figurativas», en CASTRO - MARTÍN - PÉREZ, 1991: pp. 211-260.

MARTÍNEZ-MENA, 1968

Alfonso Martínez-Mena: «Cinco Poetas Españoles a través del Arte de Francisco Zueras», *Diario SP*: Madrid, 21-V-1968.

MOMO, 1999

MOMO Andalucía. *Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía, 1925-1965*. Sevilla, Ed. de la Consejería de OO. PP. y TT y Consejería de Cultura, 1999.

MONTOYA, 2005

Carlos Montoya Alonso: *La pintura mural religiosa en el Madrid del siglo XX*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

MORALES, 1984

José Luis Morales y Marín: *Diccionario de Iconología y Simbología*. Madrid, 1984.

ORLANDO, 1967

Orlando: «Francisco Zueras Torrens, profesor de dibujo en la Universidad Laboral de Córdoba», *Diario Heraldo de Aragón*: Zaragoza, 9-II-1967.

PALENCIA, 1993

José María Palencia Cerezo: «Francisco Zueras y la historiografía del arte cordobés», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, núm. 124: pp. 321-323. Córdoba, 1993.

PÉREZ, 1991

Ángel Luis Pérez Villén: «De la abstracción a la nueva figuración», en CASTRO - MARTÍN - PÉREZ, 1991: pp. 15-81

PLANA, 1936

Alejandro Plana: «Crónica semanal de Exposiciones: PICASSO», *Diario La Vanguardia*: Barcelona, 22-I-1936.

RÉAU, 2000

Louis Réau: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*; Tomo 1/vol. 2. Ed. del Serbal, 2000.

UREÑA, 1981

Gabriel Ureña Portero: «La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos», en BONET CORREA, 1981: pp. 113-224.

ZUERAS, 1983

Francisco Zueras Torrens: «La Pintura Altoaragonesa», *Semanario El Cruzado Aragonés*: Barbastro, 3-IX-1983.

ZUERAS, 1986

Francisco Zueras Torrens: «Picasso, aquel niño que al nacer no respiraba, mantiene aún vivo el arte», *Diario Córdoba*: 29-X-1986.

# ALMIREZ

Cursos 2010/12

UNED  
Centro Asociado Córdoba

N.º 17 – Diciembre 2012

**Portada:** Zaguán de la Casa de la Magdalena, sede del Centro.

**Foto portada:** Javier Barbancho

**Imprime:** Argos Impresores  
CÓRDOBA

Depósito Legal: CO-1146-91

ISSN: 1134-1211

Distribución gratuita

**Edita:** Centro Asociado a la UNED de Córdoba  
Plaza de la Magdalena, 1. 14002 – CÓRDOBA

**Patronato del Centro:** Consejería de Economía, Innovación, Ciencia y Empleo  
Diputación Provincial de Córdoba  
Universidad Nacional de Educación a Distancia  
CajaSur

CONSEJO DE REDACCIÓN:

**Director:** José CAMERO RAMOS  
**Secretaria:** M<sup>a</sup> Dolores RUIZ LARA

**Vocales:**

Carmen ARNEDO VILLAESCUSA  
César JIMÉNEZ SANCHIDRIÁN  
Rafael de la Paz MÁRQUEZ YEPES  
Maribel RAMOS VADILLO  
Luis RAYA CASTILLO  
Juan RIVERA REYES  
Luis RODRÍGUEZ GARCÍA  
Alfonso RODRÍGUEZ TÁPIZ  
Ramón ROMÁN ALCALÁ  
Miguel ROMERO VELASCO

La revista ALMIREZ no se hace responsable de las ideas y opiniones emitidas en las colaboraciones insertas en este número.

#### NORMAS PARA LAS COLABORACIONES:

Con el objeto de coordinar la estructura de la revista, debe procurarse que la extensión máxima de los artículos sea de quince folios, incluidas notas y referencias bibliográficas.

Los trabajos se entregarán **impresos y en soporte informático**, teniendo en cuenta lo siguiente:

- No dar estructura al texto. O sea, escribir sin dar sangrías, separación de párrafos o tabulaciones, en definitiva, hacer un solo bloque con todo el texto, o en su defecto, por tamaño de archivo, dividirlo en capítulos.
- Para separar párrafos, únicamente dar un paso de línea.
- En el caso de que un trabajo contenga gráficos para reproducir, conviene adjuntar los originales.

## ÍNDICE

Presentación <i>por José CAMERO RAMOS</i> .....	11
Introducción <i>por Juan RIVERA REYES</i> .....	13
El balneum del complejo arqueológico de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba): la decoración pictórica de la Estancia II y su contexto inmediato <i>por José Miguel BASCÓN MATEOS</i> .....	17
Un anillo merovingio en el Tesoro visigodo de Torredonjimeno <i>por Guadalupe GÓMEZ MUÑOZ</i> .....	63
La Puerta de Osario de Córdoba <i>por Jesús PADILLA GONZÁLEZ</i> .....	79
Rodolfo II de Praga como mecenas y coleccionista: La formación de un gusto <i>por M<sup>a</sup> Dolores GARCÍA RAMOS</i> .....	103
Juan Manuel González Gaitán y Arteaga. Apuntes sobre un maestro de capilla cordobés entre épocas (1716-1804) <i>por M<sup>a</sup> Asunción ONIEVA ESPEJO</i> .....	129
El teatro-cinema GÓNGORA (1929-1932) <i>por Jesús PADILLA GONZÁLEZ</i> .....	149
El ilustrador cordobés Antonio Merlo en el contexto de su tiempo <i>por David LEDESMA MELLADO</i> .....	187
Aproximación a la actividad pictórica mural del artista Francisco Zueras Torrens <i>por Francisco Manuel CARMONA CARMONA</i> .....	217
Del tren de los Lumière al cine objeto posmoderno: breve historia del cine de terror <i>por Francisco Manuel SÁNCHEZ SÁNCHEZ</i> .....	259

De la chimenea a las salas de cine: El cine de terror como relato folklórico postmoderno <i>por Javier MARTÍN PÁRRAGA</i> .....	275
Parroquia Beato Alvaro. Arquitectura ad Milennio Tertio <i>por Luis GÓMEZ AGOST</i> .....	295
Patrimonio Industrial: perspectivas y enfoques. Un estado de la investigación en la provincia de Córdoba <i>por Luis Miguel PRADOS ROSALES</i> .....	315
La musealización de un territorio. El Guadalquivir en Córdoba <i>por Ángel MONTERO</i> .....	341