Las artes plásticas en los pueblos de colonización de la zona de la Violada

“Una obra de arte es buena cuando ha sido creada necesariamente.
En esta forma de originarse está comprendido su juicio: no hay ningún otro”
Rainer Maria Rilke

Introducción:

Los pueblos de colonización constituyen un importante campo de estudio dentro del panorama de la arquitectura española de posguerra, como demuestran los numerosos análisis que se han dedicado a este respecto. Unos pueblos que estaban supeditados al carácter político y religioso del régimen franquista, premisas que van a condicionar la vida en torno a ellos. Un ejemplo de ello es la importancia que se concedía a las iglesias dentro de estos nuevos núcleos poblacionales, recurriendo para su decoración a artistas de gran impronta, como demuestra este estudio, en el que vamos a analizar las artes plásticas aplicadas al muro en los pueblos de la zona de “La Violada”, dentro del estudio global de los pueblos de colonización del Alto Aragón, que serán analizados en posteriores estudios, entendiendo como necesario el estudio unitario de la arquitectura y de las artes plásticas. Para ello, realizamos, en primer lugar, un análisis histórico artístico de las obras, unido al contexto religioso en el que fueron creadas, analizando en primer lugar el panorama del arte sacro de posguerra; en segundo lugar, centramos nuestra atención en la pintura mural y en la escultura; en tercer lugar, abordamos la obra del artista José Baqué Ximénez y la actividad de la empresa Arte Sacro Navarro (Zaragoza) en relación con los pueblos de colonización; y cerramos este estudio con el análisis individualizado de cada uno de los casos expuestos.

El Instituto Nacional de Colonización y su Delegación Regional del Ebro (Zaragoza)

Para llevar a cabo la política colonizadora y

“rectificar” la reforma agraria, que había sido iniciada con la II República, nace, por Decreto de 18 de octubre de 1939, el Instituto Nacional de Colonización (INC)[1], una de las instituciones más importantes y simbólicas de la política agraria franquista, y una de las únicas que se mantiene a lo largo de toda la dictadura, y que actuará a través de Delegaciones Regionales constituidas en cada zona, como analizaremos más adelante. Dentro de un ambiente de reconstrucción del medio social, entendido este último, según se recoge en la prensa de la época, como la “esencia del pueblo español”, siguiendo los pasos de la Dirección General de Regiones Devastadas, desaparecida en 1957 (López Gómez, 1995)[2] y en colaboración con el Instituto Nacional de Vivienda, uno de sus objetivos era el *perfeccionamiento de la vida campesina y de sus condiciones higiénicas y estéticas*, dentro de la idea de urbanizar y reconstruir zonas rurales como símbolos propagandísticos del Nuevo Estado. Es por ello que se crean los pueblos de colonización, una de las acciones más importantes llevadas a cabo por el INC.

Este Instituto contaba para su actuación con siete Delegaciones Regionales organizadas en función de las cuencas fluviales (Álvaro Tordesillas, 2010: 42-44)[3]. En el caso de Aragón, el INC actuaba únicamente a través de la Delegación del Ebro, con sede en Zaragoza, abarcando las regiones de Aragón, Cataluña y Navarra[4]. Francisco de los Ríos Romero (1913-1995), ingeniero agrónomo, fue nombrado director jefe de la misma el 9 de enero de 1946 (Marcuello, 1992 y Germán Zubero, 2010: 56)[5], cuando el zaragozano José Borobio Ojeda (1907-1987) ya había pasado a formar parte de este equipo tras su nombramiento en 1943. Éste tomó el cargo de arquitecto del Instituto Nacional de Colonización, con destino en su sede de Zaragoza, el 13 de diciembre de 1943 (Vázquez Astorga, 2001: 460-463)[6], siendo el encargado del diseño de los nuevos pueblos y de las ampliaciones de algunos de ellos, en los que actuó el Instituto. A este profesional debemos, por tanto, el diseño y la autoría de todos los pueblos que vamos a analizar en las siguientes páginas.

Aragón fue una de las regiones españolas donde se desarrolló más extensamente la acción colonizadora debido a la clara necesidad de

agua en buena parte de su territorio y al avanzado estado en que se encontraban las obras hidráulicas de mayor prestancia[7]. La zona de La Violada, que es la que nos ocupa, fue declarada de interés nacional en 1944[8], pero no será hasta la entrada en vigor de la Ley sobre Colonización y Distribución de la Propiedad en las Zonas Regables de 1949 cuando se pongan en marcha las obras más importantes en esta región, al igual que en el resto de España (Aranda y Lasierra, 1977: 68).

El INC y las Artes Plásticas: pintura mural y escultura.

La iglesia desempeña un papel fundamental en el panorama español de la posguerra, ya que desde la guerra civil había sido un firme apoyo para el régimen. Por ello, una de las partes más importantes y más representativas de estos nuevos pueblos de colonización van a ser sus iglesias; unos edificios que fueron dotados de los elementos necesarios para llevar a cabo los rituales religiosos: mobiliario litúrgico (mesas de altar, pilas bautismales, pilas para el agua bendita, confesionarios, lámparas, veletas, campanas, etc.) y otros elementos donde cabía una mayor intervención de los artistas plásticos (pinturas, esculturas o mosaicos), todo ello regido por las pautas de funcionalidad y síntesis (Lozano y Bazán, 2010: 285).

Al tratarse de obras construidas de nueva planta, la dotación del INC debía ser completa. Esto ayuda a la realización de la "obra de arte total" que se buscaba recuperar en los años '50, a lo que se une el interés en la posguerra por volver a usar las técnicas tradicionales, condicionados por la situación que se vivía, en la que los materiales tenían que ser por necesidad los de la tierra y las técnicas artesanales, volviendo al trabajo tradicional y permitiendo la integración de las artes.

En la inmediata posguerra, la gran cantidad de imágenes que hubo que reconstruir o reponer fue de tal magnitud que proliferaron imágenes de mala calidad, lo que hizo que pronto se hiciera necesario un control sobre la calidad de las mismas, buscando un arte religioso con suficiente dignidad.

En este sentido, el INC siempre defendió unos valores estéticos avanzados, como la introducción de la abstracción, gracias a la dirección del Museo Nacional de Arte Contemporáneo por José Luis Fernández del Amo (1952-1958), que a la vez era arquitecto del Instituto desde 1947, siendo él mismo el que recomendó a las autoridades el encargo de murales y esculturas al gusto de la nueva estética (Ureña Portero, 1982: 33 y 121-122). Una estética que no fue entendida por todos, lo que llevó a que muchos obispos no quisieran bendecir algunas obras, retirándolas o destruyéndolas en el peor de los casos. Aunque la realidad es que no todo fue arte de vanguardia.

Posteriormente, en los pueblos se han adquirido imágenes por cuenta propia, generalmente con medios bastante precarios y sin un excesivo carácter, salvo algunas raras excepciones, pero siempre son obras posteriores al momento fundacional, que es el que nosotros estamos analizando[9].

El INC siempre supo valorar el patrimonio que tenía, lo que llevó a que, en algunos casos, al ceder la titularidad de los conjuntos religiosos a los obispados, el Estado se reservara la propiedad de las pinturas e imágenes artísticas, siendo un modo también de preservarlo de su desaparición por parte de mandatarios más tradicionalistas (Lozano y Bazán, 2010: 299).

Históricamente, la imagen ha sido más eficaz que la palabra para transmitir las enseñanzas de los evangelios, siendo más fácil su comprensión por parte del pueblo, de ahí que la imagen sacra sea una aliada del clero en sus pastorales, siendo la obra de arte un medio especialmente eficaz para penetrar en el alma y actuar sobre ella, tanto para bien como para mal (Hani, 1997: 9).

José Borobio ocupa un papel importante en este cometido, ya que, como arquitecto encargado de la zona, actuará como mecenas de estos artistas. Pero no son sólo los arquitectos los que juegan un papel fundamental; hay que tener en cuenta también a los receptores de ese arte, que son quienes lo han de difundir y salvaguardar para su futuro legado. A este respecto, desde la *Revista Nacional de Arquitectura* se hacía un llamamiento a la educación de los futuros sacerdotes:

> "Nos parece incomprensible que no se dé a los seminaristas ninguna educación artística, ya que a ellos incumbirá el día de mañana la labor de hacer construir nuevas iglesias y nuevos templos, así como velar por la salvaguarda de las iglesias antiguas. Por eso no es extraño que entre los ministros del culto se encuentren tan pocos que demuestren alguna comprensión hacia el arte moderno"[10].

Pero no hay que olvidar que es un arte funcional y que, pese a tener que acomodarse a las necesidades y circunstancias de los tiempos modernos, *tiene sus propios fines, de los que nunca puede apartarse, y sus propios deberes, a los que nunca puede faltar*[11]. Es un arte sagrado que, en virtud de su mismo nombre, debe contribuir de la mejor manera posible al decoro de la casa de Dios y promover la fe de los que se reúnen en el templo, para asistir a los divinos oficios y participar de la gloria celestial[12], y el arte tiene que contribuir a ello; sino *el arte que no eleva el alma, ni tiene espiritualidad, ni busca la belleza en Dios, será algo materialmente perfecto, pero desprovisto del fin más elevado de la obra artística*[13].

Por ello, en los años de posguerra, la polémica se centra en el debate entre el arte realista o el arte abstracto como medio más eficaz para llegar a Dios, acusándose muy pronto a la abstracción de ser un arte elitista, no social, no comunicativo y, por lo tanto, tampoco útil, salvo en el caso de la decoración. Por ello aparece de nuevo la figuración. Una neofiguración que no inventaba nada, pero que tampoco era una unión que enlazara directamente con el pasado, dando como resultado la unión de lo figurativo a las experiencias que se habían dado en el arte anterior a la guerra civil (Torralba Soriano, 1980: 302).

En definitiva, lo que quedaba claro era que "el arte religioso no se puede afrontar sin preparación y sin fe. De lo contrario, resultan verdaderos engendros heréticos y chabacanos, que alejan al que los contempla, de toda idea de devoción"[14].

Pintura mural

En el franquismo había una primacía del Estado, y esa era la

primacía de lo arquitectónico. Ante ella, las otras artes deberían disciplinarse para ocupar su rango de combate y ordenamiento (Cirici Pellicer, 1977: 64). Para Fernández del Amo, si la arquitectura tomaba conciencia de su responsabilidad en la formación de un ambiente que mejorara la condición del medio y aportase alegría de vivir del hombre, una buena parte había de corresponderle al arte (Logroño, 1974: 79), siendo el arte religioso, en palabras de José Luis Sánchez, el único arte social aplicado que se podía hacer en España entonces (Logroño, 1974: 32).

Una de estas manifestaciones, ligada indisolublemente a la arquitectura, era la pintura mural, entendida como superación de la pintura de caballete y portadora, además, de un destino social (Llorente Hernández, 1995: 187). Desde las páginas de la *Revista Nacional de Arquitectura* se insistía en que había que romper la división de funciones y el arquitecto debía ser a la vez muralista, una idea de arquitecto total que concibe toda la obra completa, desde la arquitectura hasta su decoración y acabado final (Ureña Portero, 1981: 118).

Las bases de esta nueva pintura mural eran el realismo y la religiosidad. Había que realizar arte con un fin espiritual, argumentando que lasvanguardias eran las responsables de la pérdida de la identidad nacional en el arte, por ello había que volver a un arte espiritual, cargado de realismo y religiosidad (Llorente Hernández, 1995: 35-45).

La decoración mural está, por esencia, abierta a ese nexo exterior que es la arquitectura. Chueca Goitia decía que la pintura “debe estar al servicio del muro, sin desvirtuarlo, haciendo que se respete su integridad física, como un tapiz, que no destruye el muro, sino que lo valora” (Chueca Goitia, 1967: 183).

El muralista José María Sert (1874-1945) va a ser recuperado por el franquismo como uno de los grandes maestros del pasado que por el colosalismo de sus composiciones, la virtualidad de su técnica y el ímpetu retórico y grandilocuente de sus conjuntos, ya que podía engrandecer propagandísticamente al Nuevo Estado y encauzar la tarea

de los jóvenes y entusiastas muralistas (Ureña Portero, 1981: 116)[15]. Con él se iniciaba una labor de muralismo que seguirían maestros como Daniel Vázquez Díaz, Ángel Carretero, Francisco Farreras, José L. Gómez Perales, Manuel Villaseñor, Carlos Lara, Delhy Tejero, Manuel Mampaso, Javier Clavo, etc., siendo los años '50 la década más importante para el muralismo, en consonancia con la lenta recuperación económica respecto a los años '40, no sólo en encargos del Estado, sino también en obras de iniciativa privada.

Escultura

La escultura es también un medio indispensable en el culto religioso. Desde la segunda mitad del siglo XIX se habían producido importantes transformaciones en esta disciplina, como por ejemplo la disminución notable del género religioso, aunque el carácter sacro se recuperará en la escultura de posguerra (Azpeitia Burgos, 1990: 139), produciéndose el auge de la misma entre 1945 y 1955 (Vázquez Astorga, 2002: 359).

En ella se detecta, anticipándose al Concilio Vaticano II (1962-1965)[16], una disminución del número de imágenes y el establecimiento de una jerarquía dentro de su ubicación, dándose prioridad a la presencia del Crucificado, la Virgen María, el santo titular y el vía crucis, siendo muchas de ellas realizadas por artistas de gran calidad que facilitaban los modelos (Lozano y Bazán, 2010: 295).

Esta privación de la estatuaria en los edificios hizo que la escultura fuera una de las bellas artes más desamparada de estos años, ya que la arquitectura rechazaba todo ornamento que no fuera necesario (Sepúlveda Sauras, 2005: 433)[17]. El ornamento no necesario es superfluo, porque la riqueza no ha sido nunca signo de religiosidad: la monumentalidad de la iglesia no radica en su tamaño, sino en su significación (Fernández Arenas, 1963: 93).

Paul Válery decía, refiriéndose a la arquitectura moderna, que "la pintura y la escultura son hijas abandonadas. Ha muerto su madre, y su madre era la arquitectura. Mientras vivía, les daba su puesto, su empleo, sus estrecheces. La pintura y la escultura tenían su espacio y

su luz bien definidos, sus temas y sus relaciones…”[18].

Por tanto la producción escultórica religiosa fue la que triunfó en estos años, siempre dentro de unos cánones académicos, sin salirse demasiado de la norma, aunque en algunos casos podamos observar ciertas notas de modernidad en las obras.

La actividad de José Baqué Ximénez en los pueblos de colonización

El zaragozano José Baqué Ximénez (1912-1998), uno de los pintores más sólidos de la pintura aragonesa contemporánea (Giménez Navarro, 1990: 249), fue el primero en decorar las iglesias de los pueblos de colonización aragoneses, además de ser un perfecto conocedor de los mismos, debido a su faceta de constructor de alguno de ellos[19]. Este conocimiento de la arquitectura y su amistad con José Borobio llevó a una perfecta integración de la pintura mural en la misma, creando un conjunto que hace de estas iglesias unas obras fundamentales en la historia del arte aragonés de los años ‘50:

> “Desde su primera obra, para los nuevos pueblos creados por Colonización, Baqué Ximénez acertó plenamente con el estilo y la técnica que convenía a la arquitectura de aquellas luminosas y modernas iglesias” (Torres, 1957: 8).

> “A las modernas iglesias de estos nuevos pueblos de Colonización «les va» la pintura de Baqué; su estructura, sus muros la piden, más, mucho más que todas esas absurdas figuritas de yeso con los carrillos coloreados y barbas recién arregladas” (B. M., 1957: 6).

Estas pinturas recibieron una buena aceptación y valoración desde su origen, como demuestra además que cinco de estos murales realizados para las iglesias de los pueblos de Colonización figuraran entre las obras expuestas en la exposición de Baqué Ximénez inaugurada el 16 de mayo de 1961 en la Institución “Fernando el Católico” (Sepúlveda Sauras, 2005: 99)[20].

Baqué Ximénez, que había empezado a pintar por vocación, entró en el estudio Goya de Zaragoza en 1933 (García Guatas, 1994: 19), actividad que concluiría el 30 de julio de 1936 (Ansón Navarro, 2006:

22). Tras la guerra, compaginando su trabajo de constructor con la pintura, comenzó a realizar los murales para los pueblos de Colonización, dentro del ambiente religioso de posguerra, que no escapa a casi ningún artista (Giménez Navarro, 1990: 229).

Su forma de expresar la religiosidad no atiende a las formas rígidas y academicistas que abogaban algunos sectores, sino que es una interpretación personal (Giménez Navarro, 1990: 207), siempre con tratamiento novedoso, pero siendo respetuoso con el tema tratado, del que el fiel puede hacer una lectura clara (Giménez Navarro, 1987: 32). Adapta sus modos a un lenguaje figurativo reconocible en el que se aprecia una tendencia a la síntesis formal y un acentuado geometrismo, común a las tendencias estéticas imperantes fuera del campo religioso.

En sus composiciones hay un gusto por la simplificación, soliendo aparecer únicamente el santo titular y pocos más elementos, eliminando todo lo accesorio de la composición. En todas ellas introduce el paisaje como referencia espacial, quizá influido por la práctica del dibujo del paisaje natural en su paso por el Estudio Goya. Son paisajes irreales, vacíos de vida, carentes de caminos, con arquitecturas de clara referencia aragonesa, compuestos por planos de color[21]. Es la esencia de la naturaleza, con una búsqueda estética clara.

El método que utiliza en la realización de las pinturas murales es el siguiente:

> "En primer lugar, trabaja unos pequeños bosquejos que le sirven para fijar las ideas y a continuación pasa a realizar el boceto previo, en cartón, y a escala, algunos de ellos en color[22]. Esto lo pasa a un dibujo general que refleja la obra en su totalidad, a tamaño natural y sobre soporte de papel de embalaje. Pincha el papel sobre el muro, previamente preparado, y procede al estarcido del mismo, de modo que el silueteado de la composición quede perfectamente fijado sobre la pared, tras lo cual empieza la ejecución del trabajo definitivo.
>
> (…) Comienza a pintar sus composiciones ejecutando en primer lugar la figura central, que es la que va a encajar y entonar cromáticamente el resto

de los elementos que aparecen en la escena; a continuación, procede a trabajar los laterales dejando para el final el fondo, para el que normalmente reserva un paisaje o unas arquitecturas.” (Giménez Navarro, 1987: 34).

La empresa Arte Sacro Navarro y el INC

La empresa Arte Sacro Navarro, encargada de la realización de una buena parte de las obras artísticas de los pueblos de colonización del Alto Aragón, fue fundada en 1939 en Zaragoza por Leopoldo Navarro Orós y Manuel Navarro López, dedicándose a la realización de todo tipo de trabajos relacionados con el arte religioso: retablos, altares, imaginería, pintura, decoración, dorado, marcos, mosaicos, esmaltes y restauración[23]. Una gran empresa que no sólo se limitaba al ámbito Zaragozano, sino que sus obras llegaron incluso hasta Latinoamérica[24]. A esta oferta habrá que sumar en los años 50 la vidriera[25], al absorber los talleres de Rogelio Quintana (Isasi-Isasmendi, 2010), vidrieras aragonesas y la sección de vidrieras de La Veneciana, tomando el nombre de Vidrieras de Arte Cristacolor, que es el nombre que mantiene hoy en día[26].

El estudio-taller estaba instalado en un principio en la calle Sepulcro nº 42, hasta que el 1 de septiembre de 1948 se trasladan a la calle Almagro nº 3[27]. Esta empresa, que intentaba unificar las últimas tendencias del arte de su tiempo con un modo de hacer al más puro estilo medieval, se conformaba por un gran taller con bastantes operarios y con sus máquinas propias, donde se realizaba todo el proceso de ejecución de la obra, desde la redacción del boceto hasta la colocación de la obra en su ubicación definitiva. La filosofía de la empresa queda perfectamente recogida en uno de sus escritos:

> “Nosotros pretendemos aunar las últimas tendencias y orientaciones de la pintura más actual, que revaloriza la belleza de la línea y del color y exalta los valores decorativos sobre los exclusivamente anecdóticos, con la técnica acabada del arte medieval, disciplina en fervor de la obra bien hecha (…) Esta fusión de ideales estéticos no podría lograrse con mejor fruto en ningún género de pintura que en el de la interpretación de motivos sacros.
>
> (…) Hoy, creemos que la coyuntura espiritual de nuestro tiempo se presenta especialmente favorable para el intento que venimos propugnando desde

> hace varios años: restaurar en la pintura sacra el sentido de lo decorativo, uniéndolo a esa entrañable emoción religiosa que, si no puede estar ausente en ningún quehacer humano, es esencial en una obra de esta naturaleza”[28]

El modo de trabajo de los mismos es el siguiente: una vez que reciben el encargo, estudian el proyecto detenidamente, analizando también el espacio arquitectónico que va a albergar dicha obra y las condiciones particulares que cada caso pueda requerir, para que la obra esté en armonía con el resto del conjunto. Tras recibir los datos, generalmente de los arquitectos (planos, medidas, etc.) suelen visitar los lugares donde han de colocar sus obras (si es posible) y a partir de ahí, una vez realizados los diseños en papel, proceden a su elaboración, de una manera meticulosa y muy perfeccionista, usando técnicas tradicionales, realizando la obra completa. Por ejemplo, si se trata de un retablo, realizan tanto el diseño arquitectónico (el armazón) como las tablas, el dorado o las esculturas que puedan componerlo, sin necesidad de ninguna colaboración externa al taller propio.

Respecto a la iconografía, el tema viene dado por el comitente, pero son ellos los que toman la decisión en cuanto a qué representar. En este sentido, eran poseedores de una ferviente inclinación religiosa, que complementaban con un gran estudio de las sagradas escrituras y libros de iconografía cristiana como una herramienta indispensable del taller (Torres, 1950)[29]. Es lo que Pío XII denominó *un intercambio entre el cristianismo y el arte*[30]:

> *“Cuando un artista pone mano en una obra destinada a despertar el fervor y la fe de los que oran ante ella, no hará una inspirada si no es creyente y además si no trasfunde en su obra algo de ese fervor que es patrimonio suyo”*[31].

Estos primos habían trabajado ya con los hermanos Borobio en otros encargos, siendo por ejemplo los encargados de realizar todos los retablos (salvo el mayor) de la nueva iglesia del Sagrado Corazón de Jesús de Zaragoza (Regino y José Borobio, 1929-1942) [32].



Figura 1. Desde la izquierda, Leopoldo Navarro (1) y Manuel Navarro (5). Inauguracioń de las pinturas del retablo mayor de las Carmelitas Descalzas de Zaragoza, 1949.

A continuación vamos a analizar cada uno de los casos que conforman nuestro estudio, siguiendo un orden cronológico, comenzando con las obras de José Baqué Ximénez para concluir con las realizadas por la empresa Arte Sacro Navarro.

Ontinar del Salz

Ontinar del Salz fue el primer pueblo proyectado por el INC en Aragón y el sexto a nivel español. El nombre del Salz lo toma por su emplazamiento en el término donde la Santa Imagen de la Virgen del Salz se apareció en el siglo XI y en el cual posteriormente se construyó la ermita en su honor, con orígenes en época medieval y en uso hasta nuestros días. Es por ello que el nuevo pueblo de La Violada tomó como patrona a la Virgen del Salz.



Figura 2: Vista en detalle de la pintura de Baqué Ximénez en Ontinar.



Figura 3: Vista del grabado en el que pudo inspirarse, publicado en la revista *El Pilar*.

La iglesia de este pueblo, situada al fondo del paseo del Generalísimo, es un edificio realizado siguiendo un estilo *románico modernizado* (Torres, 1949b: 5), reflejo de la arquitectura de los años ´40 en España y su búsqueda de un estilo nacional, que en Aragón se busca sobre todo en el mudéjar y el renacimiento.

Al interior está formada por una gran nave rectangular de 20 m de longitud cubierta por una bóveda de cañón con arcos fajones. Entre los contrafuertes se construyen una serie de capillas a ambos lados, que también reciben decoración, y se culmina con un ábside semicircular cubierto con bóveda de cuarto de esfera[33]. La decoración interior de todo el edificio es muy sobria, reservándose la decoración principal para el ábside que cierra la nave, en el que figuraría una gran pintura representando la aparición de la Virgen del Salz[34]; una pintura mural para la que se presupuestaba la cantidad de 10.000 pesetas.

Así figura en el proyecto de 1947, siendo bendecida la primera piedra de este nuevo templo el 28 de noviembre del mismo año[35]. Pero conforme avanzaban las obras, en 1949, y por orden del Director General de Colonización, es necesario realizar una serie de modificaciones. Entre ellas, la petición de peraltar el presbiterio y darle un metro más de profundidad, con el fin de conseguir una mayor amplitud y un mejor efecto de perspectiva, quedando la pintura como eje principal del decorado de la iglesia.

Pero lo que más nos interesa es que Borobio se plantea la necesidad de dar un mayor presupuesto para la pintura del ábside y además ya cuenta con un boceto aprobado del pintor zaragozano José Baqué Ximénez[36].

La iconografía de la Virgen del Salz, como el resto que iremos viendo en los pueblos estudiados, no se escoge tan azarosamente como en un principio parece, y en este sentido la prensa de la época es clarificadora[37]. Pero antes, hay que conocer la historia de esta aparición:

> "Apareció en una noche la Imagen de la Stma. Virgen del Salz cercada de resplandores a un Caballero Templario en los términos de la Villa de Zuera el cual estaba orando en las Orillas del Río Gállego y felizmente vio sobre un Árbol llamado Salz la referida Imagen de Nuestra Señora con el Niño Jesús delante de su Regazo (…)"[38].

Los Templarios eran conocidos por su lucha contra los enemigos de la fe católica, defendiendo la causa de la religión, y ésta es una situación que podemos ver repetida en el alzamiento de "nuestra gloriosa cruzada". Eran monjes y guerreros a la vez, por lo que unían sus virtudes del religioso con las cualidades del soldado, conformando un tipo perfecto de caballero (Guayar, 1939: 27-30).

Baqué Ximénez, que acababa de ganar el premio de honor en el Salón de artistas Aragoneses (Giménez Navarro, 1987: 34), fue el pintor elegido por José Borobio para resolver este problema estético de tanta importancia para la política franquista: conjugar tradición y modernidad. No se podía realizar un retablo porque no encajaba en el

espacio, ni una pintura clásica, por lo que había que buscar un punto intermedio, y Baqué lo consigue, sabiendo “situarse en su época sin haber perdido el amor a la tradición” (Torres, 1949c), con un vanguardismo refinado y selecto siempre en la línea de la severa inspiración del románico y adaptándose perfectamente al espacio arquitectónico (Torres, 1949a).

El muro sobre el que se iba a disponer la pintura, un espacio semicircular cóncavo de grandes dimensiones, ofrecía varios problemas. Además de la propia forma, la calidad de la materia también ofrecía obstáculos, y había que conjugar la pintura con la potente luz que llegaba de las paredes de la iglesia. Por los problemas de la materia era imposible pintarlo al fresco, por lo que tuvo que hacerlo al óleo sobre muro. Para ello, lo primero que hizo fue revestir la pared de una preparación estuco para aplicar después el óleo, pero no era un óleo preparado por él sino *tubos de marca,* quedando así el resultado final con un tono mate (Torres, 1949c).



Figura 4: Vista general de la pintura de Ontinar por Baqué Ximénez.

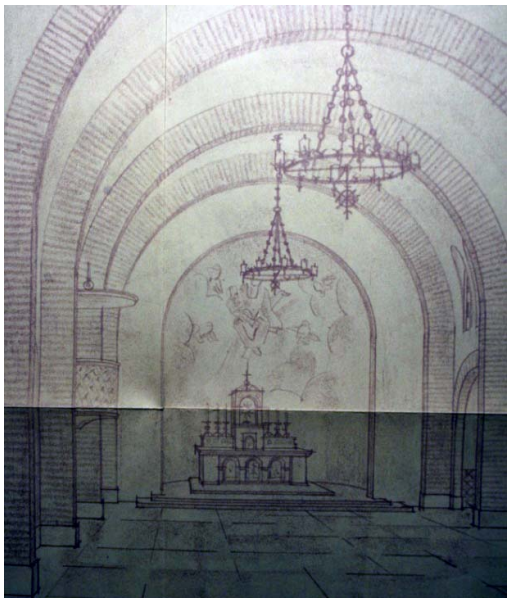


Figura 5: Proyecto de 1947 por José Borobio. AHPZ, Exp. 166.

Con una composición triangular, Baqué sitúa en el centro a

la Virgen del Salz sobre una nube posada en el sauce (*salz*) y con el niño en brazos. La iconografía del sauce debajo de la Virgen se usó en el santuario a partir de 1824, colocando también a su lado un caballero templario, de la que se realizó un grabado, publicado en la revista *El Pilar* en 1949, que sin duda conocería Baqué, ya que la imagen de la Virgen y el niño es similar, aunque aquí se prescinde del caballero (Ester Rubiera, 1949: 413). La talla de la Virgen, la imagen más realista de este ábside, aparece cubierta por un manto, que es la parte más colorista de la composición y la parte trabajada con más detalle, ya que, antes del incendio que tuvo lugar en el interior del santuario en 1949, la Virgen del Salz siempre aparecía cubierta con un manto. Ambos aparecen coronados, y su rostro está trabajado con sumo detalle. El manto, de color rojo, presenta unas representaciones florales perfectamente simétricas.

Coronan la imagen tres ángeles, construidos por planos de color, que son los encargados de sostener el cortinaje azul que rodea a la virgen. Lo más detallado de estos ángeles son las alas, mientras que las caras aparecen con el rostro sin trazar, en esa constante de Baqué de dotar únicamente de rostro a las imágenes principales, dejando a las secundarias despersonificadas, quizá con la pretensión de crear un prototipo universal y que todo el que contempla la escena pueda identificarse con estos personajes. Lo mismo sucede con los personajes que constituyen la base de la escena, sustituyendo al caballero templario por campesinos en un día de trabajo en el campo, sirviendo como espejo de todos los colonos que acudirían al amparo espiritual de la Virgen del Salz, siendo también una forma de acercar la imagen al pueblo: “Jesús hablaba del sembrador […] porque aquellos que le escuchaban sólo entendían las cosas que eran de su mundo. Pues bien, estas pinturas religiosas de Baqué Ximénez parecen hechas casi exclusivamente para la buena tropa de la gleba […]. Son una llamada a la tierra, pero considerándola sólo como soporte del cielo, abierto también en colores cotidianos” (Del Río, 1953: 6).

El fondo en la parte superior representa un celaje en tonos amarillos y malvas, con algunas nubes intercaladas, dominando en la parte inferior un paisaje estructurado en diferentes planos de

color; tierras de nuestro país en tonos verdes, rosados, marrones, y amarillos, representando los diferentes cultivos de la comarca.

Fue tal el éxito de este primer mural de Baqué que llegó incluso a considerarse que este retablo era la obra de más importancia y responsabilidad firmada por Baqué Ximénez (Torres, 1949a: 1), y "uno de los mejores trozos de pintura de su vida"[39]. Pero esta popularidad no sólo se quedó en Aragón ni en España, sino que transcendió al extranjero, ya que, en la Exposición Internacional de Arte Sacro celebrada en Roma en el año 1950[40], Aragón fue representado por José Borobio y José Baqué mediante fotografías y bocetos de esta iglesia de Ontinar del Salz.

El conjunto de arquitectura y pintura, tal como constata la prensa la época, "ha sido exponente de la inquietud artística que en nuestra ciudad se respira y que en esta salida al exterior ha venido a demostrar la valía de estos elementos jóvenes e innovadores portadores de una inquietud revolucionaria, pero sujetos a la disciplina del estudio y del oficio"[41].

El Temple

El Temple, proyectado en 1947, fue el segundo pueblo realizado por el INC en Aragón, aunque no fue terminado hasta 1953 (González y Gómez, 1952: 12). Su iglesia es un edificio de nave única de cinco tramos y con la capilla mayor destacada, todo cubierto por bóveda de arista, inspirado en las construcciones mudéjares, igual que el exterior de la iglesia (Delgado Orusco, 1999: 569 y Naval Mas, 1980: 116-117).

En la capilla mayor es donde se sitúa la pintura mural titulada "Quince de Agosto", resultado del concurso de bocetos que a nivel nacional se desarrolló para llevarla a cabo, siendo premiado el 11 de febrero de 1952 Baqué Ximénez.

La muestra con los bocetos presentados al concurso abrió sus puertas el 11 de abril de 1952 en la Sala de Exposiciones de la Casa de la Asociación de la Prensa de Zaragoza, siendo presidida por el presidente del INC, Alejandro Torrejón[42]. En ella se exponían una

serie de fotografías de los pueblos de Ontinar y El Temple, siendo el grueso de la exposición los seis bocetos presentados a la convocatoria del INC (H.A., 1952: 10). El jurado estaba integrado por el director general de Colonización, Alejandro Torrejón, el jefe del servicio de Arquitectura del Instituto, José Tamés, el párroco de Santa Engracia, Mariano Carilla, el presidente de la Academia de Bellas Artes de San Luis, José Valenzuela La Rosa, y el arquitecto de Colonización, José Borobio[43].

El fallo del mismo tuvo lugar ese mismo día por la mañana, adjudicando el premio al referido boceto titulado "Quince de agosto"[44], firmado por Baqué, ya que esta pintura, junto a la de Ontinar, "tienen el concepto moderno por el que se quiere orientar la pintura mural de los templos en el momento actual". El segundo premio fue concedido a Guillaume (Giménez Navarro, 1987: 34), mereciendo una mención especial los bocetos "Mater Divinae Gratiae" y "Oración" (H.A., 1952: 10). Esta va a ser la única pintura de Baqué que realice al fresco, ya que así lo requerían las condiciones del concurso.

El dogma de la Asunción, que siempre había sido apoyado en España, tras una larga lucha a finales de los '40, por fin veía su definición el 1 de noviembre de 1950 de la mano del Papa Pío XII y la bula "Munificentissimus Deus" (Oliván, 1952)[45], por eso parecía lo más correcto que el primer pueblo de colonización levantado en Aragón tras esta definición se hiciera eco de este acontecimiento tan importante para la Iglesia Católica y que nuestro país tanto había luchado por sacar adelante.

En la representación aparece de la figura de la Virgen de cuerpo entero, ya que fue subida al cielo en cuerpo y alma, como corresponde a la Madre de Dios: "Desecha, madre, toda sensación de horror ante la idea de que tu alma va a separarse del cuerpo, porque estas predestinada a la vida eterna, a la felicidad inacabable" (Vorágine, 2001: 493).

La Virgen, en este misterio de la Asunción, un intermedio entre la realidad y la entelequia, no está lejos todavía de esas colinas, los campos sembrados, el caserío con su fuente, que se sitúan en la

parte inferior de la composición, aun cuando ya está rodeada de los ángeles y su música celestial, que envuelven a la imagen y la acompañan en su ascenso al cielo. La Virgen aparece de pie sobre una media luna, reposada en una nube que dos ángeles se encargan de elevar al cielo, donde le espera la paloma del Espíritu Santo, el mismo que le había engendrado al Hijo de Dios y que ahora la recibe en el Paraíso. Todo ello perfilado por un pequeño halo de luz que destaca ligeramente estas figuras del conjunto de la composición, como si una luz propia emanara de la imagen.



Figura 6: “Quince de Agosto”, por Baqué Ximénez, El Temple

En este sentido, la iglesia siempre se ha servido del arte para revestir con dignidad el mundo sobrenatural, usando la belleza visible como reflejo de la belleza invisible de Dios, como vemos en esta composición, siendo más sencillo comprender el dogma de la Asunción por medio de imágenes (Montoya Alonso , 2005: 18). Es una representación sencilla, compuesta por planos de color, en la que la luz es su nota fundamental: “No habrá en él voluptuosidades barrocas ni oros flamígeros que anonaden. Será luz y color, como los que a diario el campesino contempla en su trabajo, como una parábola del

Señor […] Líneas simples que nos dan un punto de éxtasis de abandono de nosotros mismos, pero sin alejarnos de la realidad" (Del Río, 1953: 6). Igual que en la pintura de Ontinar, sólo María tiene el rostro personificado, apareciendo el resto de los personajes con el rostro esbozado.

Es como si esta pintura estuviera hecha "para los hombres que se escaparían hacia arriba, pero que el menester, el quehacer diario, les ata al terruño de donde por fuerza – es ley de Dios – ha de sacarse el pan nuestro de cada día" (Del Río, 1953: 6).

Un aspecto a tener en cuenta es la reacción del pueblo ante estas imágenes tan modernas dentro de una iglesia. Para dar respuesta a esta cuestión contamos con un testimonio literario de la época: "Pueblonuevo", la novela de Ildefonso-Manuel Gil (1912-2003) basada en un pueblo de colonización de Aragón. Ha solido identificarse con el pueblo de Ontinar del Salz[46], aunque leyendo la descripción que realiza de la iglesia, quizá habría que identificarlo con El Temple, ya que es su iglesia la que describe, expresando cómo ve él el uso de estas pinturas modernas para el culto religioso:

> "La señora Manuela suspiró otra vez, disgustada consigo misma. (…) No podía seguir la misa; no conseguía enhebrar las cuentas del rosario, se le iba la cabeza a mitad de un Avemaría, confundía y olvidaba los Misterios. (…)No lograba acostumbrarse a esta iglesia (…) Pero ¿cómo iba a explicarle a don Pablo[47] que era eso lo que lo le dejaba rezar? (…) En el altar mayor, una gran pintura mural representaba la Asunción de la Virgen, con unas formas y unos colores que no decía nada a los ojos de la señora Manuela. Y ya no había nada más en toda la iglesia, salvo el crucifijo de hierro forjado que se alzaba en el centro del altar. (…) *¡La iglesia de mi pueblo sí que era buena para rezar!*" (Gil López, 1960: 15-18)[48]

Sin embargo, para otros autores esta pintura significaba "una llama y una llamada a la creencia, un puro arrobo campesino hecho de su propia sustancia y de su propio color y aroma" (Del Río, 1953: 6).

San Jorge

El tercer pueblo pintado por Baqué Ximénez es San Jorge. Su iglesia es un edificio de nave única a la que se añade una capilla mayor elevada, la entrada sotocoro y el baptisterio, siguiendo el mismo modelo usado por Regiones Devastadas (Delgado Orusco, 1999: 39). Aquí el pintor nos presenta al patrón de Aragón luchando contra el dragón, aunque esta vez el presupuesto es más bajo, motivo por el que quizá se cambió de técnica, usando el óleo sobre tabla, que posteriormente sería empotrado en el muro, siguiendo la misma estética que en las anteriores pinturas[49]. Además esta técnica permitía al artista trabajar en su estudio, sin necesidad de que la iglesia hubiese sido concluida, por lo que avanzarían más rápido los trabajos.



Figura 7: San Jorge, por Baqué Ximénez, en el nuevo pueblo del mismo nombre (1957)



Figura 8: San Jorge, por Baqué Ximénez, en la capilla de Santa Isabel (Zaragoza, 1962)

La imagen de San Jorge como patrón de Aragón se remonta al siglo XI, cuando el santo caballero se apareció sobre su caballo en la batalla de Alcoraz, en la conquista de Huesca (1096), en la que, gracias a la intervención del santo, los cristianos triunfaron sobre los moros, aumentando desde entonces la devoción que se tenía al mismo en toda la Corona de Aragón[50]. En la crónica de Pedro IV el

Ceremonioso se relata que San Jorge fue siempre abogado de las batallas de la casa de Aragón, por ello adquiere un valor simbólico, dando un sentido transcendente a la lucha armada, formando parte de la identidad cultural de los caballeros aragoneses.

Pero "no hay que conformarse con la ingenua pretensión de haber oído leer la vida de un santo, o saber qué día se celebra su fiesta (…) lo que interesa es identificarse con el santo, humillarnos con su humildad, envalentonarlos con su valor, y sobre todo, imitarle en sus virtudes", por ello se propone como modelo a seguir, tal como se constata en la prensa de la época (Granado de Pablo, 1953).

Antes de que esta pintura colgara en el muro de la iglesia del nuevo pueblo, ya recibió alguna visita en el estudio, consiguiendo un gran éxito:

> "Su San Jorge de ahora, que aún no ha salido del estudio del pintor, coloca a Baqué Ximénez en la primera línea de los pintores españoles figurativos que pueden abandonar las normas tradicionales de la pintura religiosa y ser considerados seriamente como grandes artistas del género" (Torres, 1957: 8).

El momento elegido para la representación es la lucha con el dragón. San Jorge, vestido como jinete y montado en un caballo gris, atraviesa con la lanza la boca del dragón, a quien da muerte para salvar a la princesa, ausente en esta composición. La escena tiene lugar sobre una especie de acantilado, y al fondo se presenta un paisaje montañoso con un pequeño pueblo a la derecha, en cuya torre puede vislumbrarse una bandera blanca con la cruz de San Jorge.

Para esta representación hizo uso de una estética marcadamente geométrica, dentro del neocubismo que le caracteriza[51], ya que es una escena más violenta que las anteriores, y para él la propia historia del santo así lo requería, dándole un toque un poco menos humanizado que en las anteriores composiciones (Giménez Navarro, 1987: 35).

Tras realizar esta pintura, en 1961 la Diputación Provincial de Zaragoza decide dedicar una capilla a San Jorge en la iglesia de Santa

Isabel de Portugal (Zaragoza), eligiendo, después de examinar los bocetos, a José Baqué (B.C., 1962: 9). Este mural, que fue bendecido el 3 de abril de 1963 (Calvo Ruata, 1991: 444), representa a San Jorge descabalgado de su caballo para rematar al dragón y contemplarlo de cerca, "como hace un caballero cazador después del esfuerzo con la bestia"[52].

Su misión era suplir la falta de una capilla dedicada a San Jorge en la antigua capital del reino: Zaragoza[53], y se trata de un desarrollo de la imagen de San Jorge que antes había realizado para el citado pueblo[54].

Puilato

El pueblo de Puilato se proyectó en diciembre de 1953; con un trazado irregular, en el centro del mismo se situaba la capilla, formando un edificio unitario con la escuela. Es la primera capilla de planta central que se construye por el INC en Aragón, circular concretamente y con un diámetro de 9,40 m[55]. En el eje de la puerta de entrada sobresale del círculo la capilla mayor, rectangular, que albergaría la pintura mural (Delgado Orusco, 1999: 657)[56].

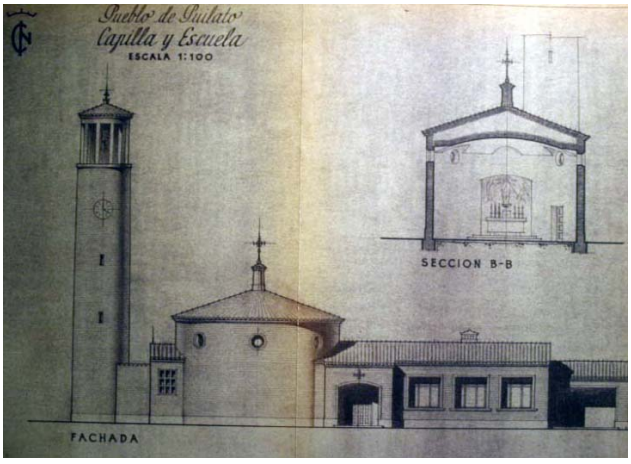


Figura 9: Alzado de la iglesia y planta baja, donde se aprecia la apertura de la ventana en la capilla mayor. AHPZ. Exp. 825.

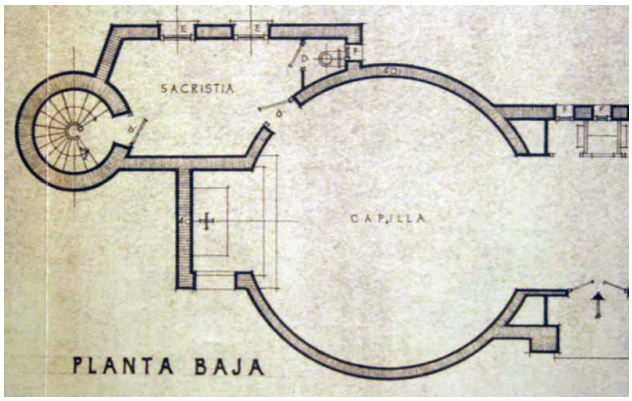


Figura 10: Planta baja, donde se aprecia la apertura de la ventana en la capilla mayor. AHPZ. Exp. 825.

En este caso, el retablo, en forma de tríptico, representa

a la Sagrada Familia en la casa de Nazaret, siendo el santo titular del pueblo San José obrero. Al igual que en San Jorge, nos encontramos con un presupuesto menor, por lo que la pintura se realiza sobre tabla y empotrada a la pared[57].

Como tema, parece muy acertado proponer a San José como patrón y modelo a seguir por los colonos:

"Sabe por experiencia San José lo que es ganar su sustento cotidiano con el sudor de su frente; sabe cómo duele, después de haber estado trabajando con esmero y diligencia todo el santo día […] [sabe] qué es echarse encima la noche o acercase el fin de la semana sin poder llevar a casa lo necesario para comprar el sustento de la familia, y verse obligado a pedir que le presten fiado el pedazo de pan que han de llevarse los hijos a la boca. Todo eso y mucho más lo sabe San José como ninguno, y natural es que a este conocimiento le siga la compasión y el amor hacia los que padecen las mismas miserias que un día padeció. Pues por lo mismo es el más alto y perfecto modelo […]. Lo que hizo realmente feliz a San José es, en primer lugar, la fe y la religión" (Garzón 1955: 101-104).



Figura 11: Retablo de Puilato, hoy en Ontinar de Salz.

Pío IX el 8 de diciembre de 1870 ya lo había declarado patrono de la Iglesia Universal (M. F., 1945: 1), pero no podemos olvidar el interés de la iglesia católica unos años antes por declarar como dogma la Asunción de San José[58].

El conjunto, enmarcado en un fondo arquitectónico, representa el interior de la vivienda de la Sagrada Familia en Nazaret[59], mostrando una escena intimista, familiar y muy humana, en la que aparece San José ejerciendo su oficio de carpintero, mientras mira con una leve sonrisa a la Virgen María, sentada en el otro extremo, envolviendo entre sus brazos al niño Jesús[60]. La tabla de la izquierda nos presenta un vano en arco de medio punto abierto al exterior de la vivienda, donde podemos ver un paisaje rural con un pueblo de fondo. Este vano coincidía con la ventana que daba luz a la capilla mayor por el lado izquierdo, siendo una perfecta muestra de la interrelación de esta pintura con la arquitectura del edificio que la cobijaba. Incluso el juego de luces y sombras que contiene la misma está hecho pensando en esta iluminación natural[61].

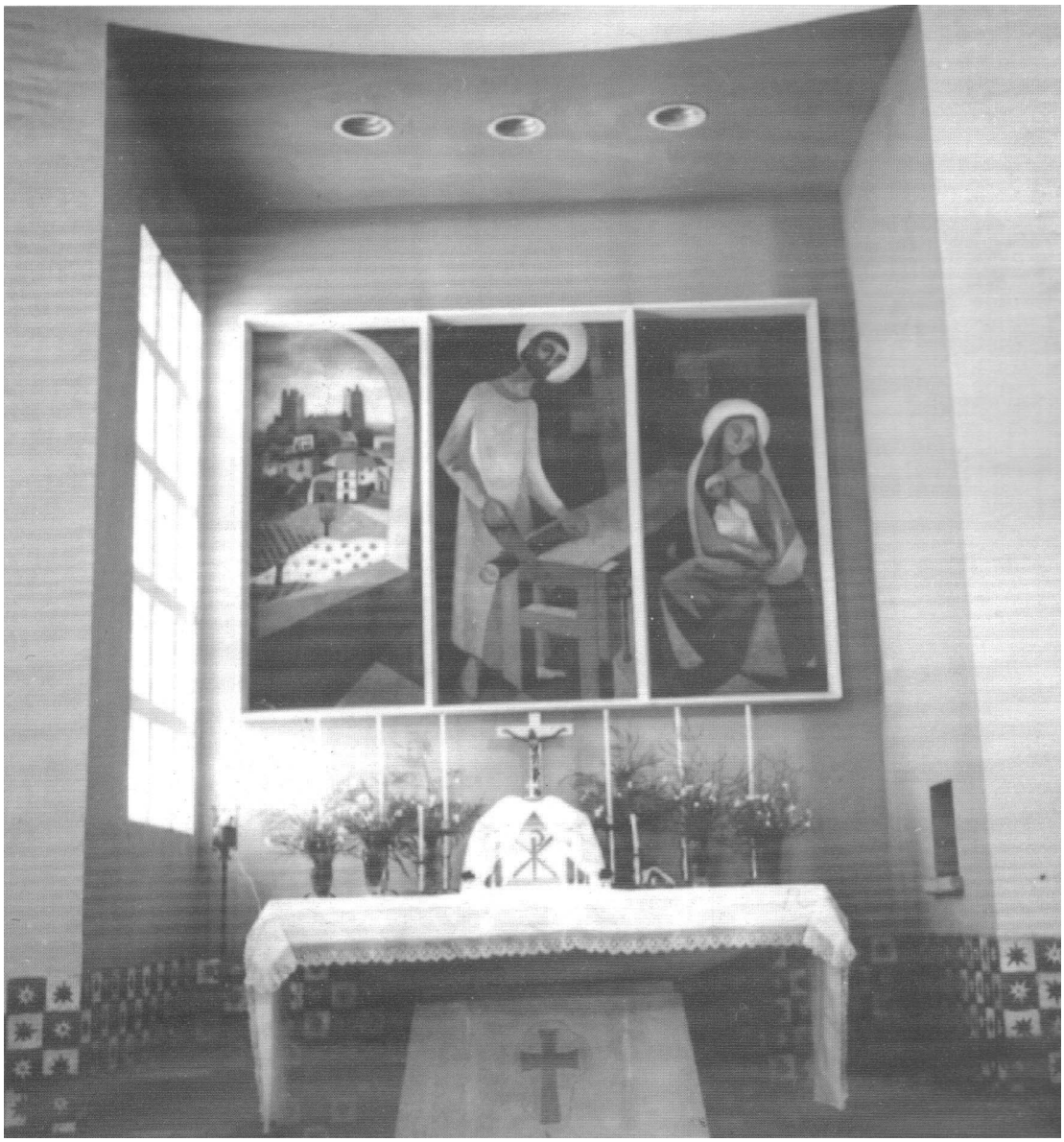


Figura 12: Retablo de Puilato en su ubicacioń original. (Giménez Navarro, 1994: 105).

San José, en el centro, destaca en la composición. Se presenta descalzo, siendo su rostro la parte más trabajada, presentándonos a un hombre joven[62], con un tratamiento del rostro similar al de San Francisco Javier en la iglesia del Figarol, en Navarra (Giménez Navarro, 1987: 35). Un hombre "de vida humilde, padre de familia y famoso por el bienestar de los suyos. Esposo leal y prudentísimo, que no se deja llevar por los impulsos ciegos del corazón […]. Cabeza de la Sagrada Familia, patrón de la familia cristiana, a él hay que volver los ojos para consolidar o restaurar la familia cristiana española".

Podemos poner esta pintura en relación con el modo pictórico de

Julián Pérez Muñoz (1927-2009), que trabajó principalmente en los pueblos de Colonización de Extremadura, destacando en este caso la Sagrada Familia para la iglesia de Barbaño (Badajoz, 1963) (Lozano y Bazán, 2010:308-313)[63].

En los años '70 el pueblo de Puilato corría el riesgo de desaparecer, como finalmente sucedió, ya que el terreno sobre el que estaba edificado estaba compuesto, a 50 metros de profundidad, por una capa de yeso y arcilla, que con la llegada del regadío se iba descomponiendo, poniendo en peligro la estabilidad de los edificios y por supuesto la vida de los colonos (Europa Press, 1973: 37 y Ricou, 2003: 36). Tras el abandono del pueblo, la iglesia quedó desamparada durante un tiempo, hasta que uno de los vecinos volvió con un tractor y un remolque para recoger algo que nadie había salvado del abandono: el mural de Baqué Ximénez[64]. Desde entonces, el mural descansa en la antigua capilla del bautismo de la parroquial de Ontinar del Salz, con un gran rasguño en su superficie, testimonio de su corta y desafortunada vida. Esto ha llevado a su total descontextualización, lo que hace que para conocer realmente la obra debamos recurrir a las fotografías en su ubicación original[65].

Artasona del Llano

El pueblo de Artasona del Llano se terminó en 1956. Su iglesia parroquial, dedicada a San Antonio de Padua, es una construcción de una única nave con cuatro tramos, culminada en la capilla mayor diferenciada y cubierta con bóveda de cañón rebajado (Delgado Orusco, 1999: 692 y Naval Mas, 1980: 366-367). Al igual que la iglesia de Puilato, se presenta unida a la escuela, para poder servir de ampliación a la iglesia en caso de necesidad de espacio.

La capilla mayor de esta iglesia, de planta rectangular, iba a ser decorada con una pintura mural, aunque finalmente se optó por un retablo que une escultura y pintura, realizado por el taller de los Navarro[66]. Este retablo mayor tiene la estructura de un tríptico. En el centro aparece la talla del titular sobre un fondo de teselas doradas[67], y en los laterales cuatro pinturas realizadas en óleo sobre tabla y superpuestas de dos en dos con escenas de los milagros

del santo, firmadas por Navarro en 1962.



Figura 13: Retablo de San Antonio de Padua, por Arte Sacro Navarro. Artasona



Figura 14: Detalle de la imagen de San Antonio.

San Antonio de Padua aparece en la prensa de la época como un santo de gran popularidad, "cuya glorificación externa sólo tiene rival a Cristo, la Virgen y San José. Nadie más le supera".[68] "Es la síntesis precisa de todo el ascetismo cristiano, ascetismo risueño que reviste la austeridad del sacrificio cotidiano". En Zaragoza se acababa de construir, en su honor, la iglesia de San Antonio de Padua en Torreo (Víctor Eusa, 1940)[69], evidenciando además las relaciones de la política franquista con la Italia de Mussolini, y su decoración pictórica también estuvo a cargo de los Navarro (1946), evidenciando una clara relación entre los temas representados en estas dos iglesias.

Amable y sonriente, San Antonio se representa en Artasona como un joven imberbe, vestido con el hábito de la orden franciscana, sosteniendo amorosamente al niño Jesús con el brazo derecho[70], mientras éste, vestido de blanco y apoyado en su hombro, se encuentra adormecido como si se tratase de su propio padre[71].

La imagen del titular es una talla de madera policromada en algunas partes, como las túnicas y los cabellos, dejando en el color

natural de la madera las extremidades y el rostro, lo que, unido al acabado imperfecto de la superficie, le da un aire de modernidad a la escultura.

Las escenas de los lados, óleos sobre tabla, representan, de arriba abajo y de izquierda a derecha, cuatro milagros del santo: San Antonio entregando el pan a los pobres, la conversión del tirano Ezzelino, el mulo arrodillado delante de la Eucaristía y la resurrección de un joven para que testimonie la inocencia de su padre acusado injustamente de asesinato. Todas las escenas se sitúan delante de un espacio arquitectónico, y las figuras, dentro de su academicismo, acusan un buen dibujo y cierto geometrismo, aunque sin salirse demasiado de las normas establecidas.

Valsalada

El pueblo de Valsalada se consideró terminado en 1957. Su iglesia parroquial, dedicada a San Lino, es un edificio que consta de una nave única de 9 m. de ancho por 14 de longitud, con cuatro tramos y capilla mayor diferenciada, rematada esta última con ábside semicircular (Delgado Orusco, 1999: 690)[72].

En su interior, preside la iglesia la talla del titular, ejecutada por Arte Sacro Navarro[73]. San Lino o Lino I fue el segundo papa de la iglesia católica (67-76), sucesor de San Pedro, ya que éste le había elegido para sucederle en el cargo tras su fallecimiento. La advocación a San Lino es un homenaje, sin duda, al entonces obispo de Huesca, Lino Rodrigo Ruesca (1935-1965), designado en este cargo el 10 de marzo de 1935, siendo el encargado de la "reconstrucción material y espiritual de la diócesis tras la guerra" (Peñart Peñart, 2003: 83-85)[74]. Enmarcaban la pintura un conjunto de ángeles, realizados en óleo sobre muro, que cubrían toda la superficie del presbiterio, siendo obra del mismo taller[75].

	
Figura 15: Valsalada, aḃside antes de la eliminacioń de la decoracioń pictoŕica.	Figuras 16: Valsalada, aḃside después de la eliminacioń de la decoracioń pictoŕica.

En 1994 se produjeron hundimientos en el techo de la iglesia, lo que llevó a la petición de una ayuda al Ayuntamiento de Almudévar para reparar la cubierta[76]. Es entonces cuando quedaría, al parecer, seriamente dañada la pintura del ábside de la iglesia, por lo que se decidió pintar encima de la misma, presentando el aspecto que actualmente podemos apreciar en la iglesia

Ermita de Nuestra Señora de la Violada

Una vez que el pueblo de San Jorge fue terminado, se llevó a cabo en su terreno la culminación de la ermita de La Violada; un pequeño edificio de planta circular situado en las cercanías. La imagen de la titular de la misma, bajo la advocación de Nuestra Señora de La Violada, es obra de Leopoldo Navarro[77]. Es una Virgen entronizada, con el niño en su regazo, bendiciendo con la diestra y portando una bola en la mano izquierda, al igual que su madre, ataviada con un vestido cubierto por una capa que se extiende por encima de sus rodillas, para postrar al niño encima, completado el conjunto con una toca. Una imagen que persigue la estética de las vírgenes bajomedievales, quizá siguiendo la descripción de la antigua Virgen de La Violada que describe el padre Faci[78].



Figura 17: La Virgen de La Violada, por Leopoldo Navarro. San Jorge.

Esta escultura fue bendecida en la plaza del pueblo de San Jorge el 8 de septiembre de 1961[79] por Antonio Vicién, arcipreste de Almudévar[80], acompañado por el párroco de San Jorge, siendo trasladada posteriormente en procesión hasta la ermita, en la que descansaba hasta su robo en 1984[81].

Conclusión

Tras realizar el estudio de las obras de artes plásticas pertenecientes a la zona de "La Violada", podemos destacar, en primer lugar, la calidad que presentan las obras artísticas estudiadas en

relación con la arquitectura que las cobija, y, por tanto, la necesidad de su estudio unitario, que se abordará en la futura tesis doctoral.

En este sentido, el arquitecto José Borobio Ojeda y el resto del personal del INC demuestran en estos pueblos una apuesta por la estética moderna (a diferencia de lo que sucede, por lo general, en la proyección arquitectónica), arriesgando en algunos casos dentro del ambiente poco receptivo a las innovaciones estéticas que se presentan en el medio rural, con unos fieles acostumbrados a modos iconográficos tradicionales y, sobre todo, un estamento eclesiástico poco proclive a la innovación, presentándose en este caso las obras de José Baqué Ximénez como las más novedosas en la zona que nos ocupa, aunque el estudio de las obras pertenecientes a Leopoldo y Manuel Navarro en el conjunto global de los pueblos aragoneses presenta cierto carácter vanguardista.

Asimismo, podemos comprobar que la elección de los temas responde a un proceso estudiado, por lo que poseen una clara intencionalidad política de apoyo a la Iglesia y defensa de sus dogmas; un aspecto que he considerado fundamental para entender estas pinturas dentro del contexto de la época en el que fueron creadas.

Con todo lo anterior podemos concluir que el conjunto de los pueblos de colonización de Aragón estudiado de un modo global nos dará una muestra de su calidad en el panorama nacional de los pueblos de colonización, entre los que, sin duda, el caso aragonés se perfila como una pieza fundamental.

---

[1]«Ministerio de Agricultura. Decreto de 18 de octubre de 1939 organizando el Instituto Nacional de Colonización.», *Boletín Oficial del Estado*, núm. 300, 27 de octubre de 1939, pp. 6016-6018.

[2] La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, creada en 1938, desaparecerá con la publicación del Decreto ley de 25 de febrero de 1957.

[3] Delegaciones Regionales: Ebro, Noroeste, Tajo, Guadiana, Guadalquivir, Sur-Levante y Baleares-Canarias.

[4] Esta delegación también contaba con su sede en Lérida.

[5] Su ingreso se produjo el 29 de noviembre 1941, siendo nombrado director el 9 de enero de 1946.

[6] «Instituto Nacional de Colonización. Resolviendo el concurso de arquitectos», *Boletín Oficial del Estado*, núm. 347, 13 de diciembre de 1943, p. 11882.

[7] Me refiero al Pantano de la Sotonera, el Canal de Monegros, y la Acequia de La Violada, tres obras que en el momento de la llegada del INC se encontraban prácticamente finalizadas.

[8] La zona denominada "La Violada" es una comarca de la provincia de Huesca que antaño fue importante por ser lugar de paso en el camino de Huesca a Zaragoza. El nombre de la zona viene de la *Vía Lata*, vía romana que unía las ciudades de *Osca* y *Caesaraugusta*, transformándose en la Edad Media en *Vialada*, nombre que llevó al actual *Violada*.

«Decreto de 5 de julio de 1944 por el que se declara de interés nacional la colonización de la zona regable de la acequia de La Violada», *Boletín Oficial del Estado*, núm. 208, 26 de julio de 1944, p. 5705.

[9] Hoy en día también sucede esto. Lo normal es que una nueva parroquia entre en funcionamiento con los ornamentos mínimos, y con el paso de los años, dependiendo también del interés del sacerdote encargado y del presupuesto, se vaya enriqueciendo (García, 2009).

[10]"El arte y la arquitectura moderna", *Revista Nacional de Arquitectura,* núm. 178, Madrid, Dirección General de Arquitectura. Ministerio de la Gobernación, octubre 1956, pp. 1-6, espec. p. 2.

[11] "Arte sagrado", *El Pilar,* núm. 3567, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 26 de julio de 1952, p. 470.

[12] Ibídem.

[13] "El Papa y los artistas", *El Pilar,* núm. 3553, Zaragoza, Cabildo Metropolitano,

19 de abril de 1952, p. 242.

[14] “El arte religioso”, *El Pilar,* núm. 3568, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 2 de agosto de 1952, p. 486.

[15] En este sentido cabe destacar que José Borobio, pese a no realizar ninguno de los murales de las iglesias diseñadas por él, sí realizó a lo largo de su carrera el diseño de algunas pinturas murales. (Vázquez Astorga, 2007: 89-100 y 2009: 683-699; Bueno Ibáñez, 1985: 383-400).

[16] “Manténgase firme la práctica de exponer en la iglesias a la veneración de los fieles imágenes sagradas; expóngase, sin embargo, con moderación en el número y en el orden debido, para que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni induzcan a una devoción menos ortodoxa “, (*Concilio Ecuménico Vaticano II.*, 2000: 281).

[17] En los pueblos de colonización, los únicos edificios que recibían escultura monumental eran las iglesias y los ayuntamientos, en los que se colocaba un escudo de Régimen, normalmente en piedra tallada.

[18] “El arte y la arquitectura moderna”, *Revista Nacional de Arquitectura,* núm. 178, Madrid, Dirección General de Arquitectura. Ministerio de la Gobernación, octubre 1956, pp. 1-6, espec. p. 1.

[19] Dentro de las 14 pinturas murales que realizó a lo largo de su carrera, 6 de ellas se encuentran en pueblos de colonización: Ontinar, El Temple, San Jorge, Puilato, Bardena y El Figarol. Tras su matrimonio con Flora Calvo (iglesia de Santa Engracia, Zaragoza, 19 de octubre de 1939), Baqué, y gracias a su suegro, el constructor José Calvo, entró en contacto con una serie de arquitectos que marcarán su carrera pictórica, lo que por un lado lleva a que no pueda dedicarse todo el tiempo a la pintura, aunque por el otro le permite realizar encargos como la decoración mural de los pueblos que estamos analizando (De Diego, 1988: 11-16).

[20] Eran los murales de Ontinar, El Temple, Bardena, San Jorge y Puilato.

[21] “Para ver paisaje salga al campo, y no se ponga delante de un bodegón si no espera comerlo” José Luis Fernández del Amo (Ureña Portero, 1982: 142).

[22] En el estudio Goya, artistas como Gazo o Torres Clavero les acostumbraron a

dibujar las figuras incluso de tamaño natural en papel de embalaje que montaban sobre un panel (Ansón Navarro, 2006: 6).

[23] Los primos Leopoldo y Manuel Navarro eran poseedores de una buena base de dibujo, como demuestra su larga estancia en el Estudio Goya y su posterior magisterio en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. Comenzaron su carrera pictórica en el citado estudio, ingresando en él en noviembre de 1932, reincorporándose en la posguerra. Manuel Navarro había obtenido en 1950 la medalla de honor en la sección de dibujo por su obra "*Ciego*". Sobre el estudio Goya: García Guatas, 1994: 19-29; Ansón Navarro, 2006; Sepúlveda Sauras, 2005: 335-349.

[24] Podemos documentar obras de este taller en: Zaragoza, Huesca, Teruel, Lérida, La Rioja, Navarra, Valencia, Cuenca, Santander, Bilbao, Madrid, Venezuela, etc.

[25] Será en la vidriera donde desarrollen más en profundidad la tendencia del arte abstracto, aunque este es un tema que supera los límites del estudio que ahora nos ocupa (García Guatas, 1999).

[26] Entrevista a Antonio Navarro Vega, Zaragoza, 20 de mayo de 2011; Archivo Arte Sacro Navarro, *Publicidad 1996*.

[27] Archivo Arte Sacro Navarro, *Publicidad enviada en 1948*.

[28] Archivo Arte Sacro Navarro, *Folleto de la Exposición de pintura religiosa. Manuel Navarro López, Leopoldo Navarro Orós celebrada en el salón de exposiciones del antiguo hospital de Santa María – Instituto de estudios Ilerdenses-, celebrada del 11 al 15 de diciembre de 1949*.

[29]En mi visita al actual taller de sus herederos, pude comprobar este dato, ya que todavía conservan dichos libros como uno de esos pequeños tesoros que conforman el taller. Entre ellos, podemos citar Ferrando Roig, 1950.

[30] Ibídem,

[31] "El Papa y los artistas", *El Pilar,* núm. 3553, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 19 de abril de 1952*,* p.242.

[32] "El corazón de Jesús ya tiene su iglesia", *El Pilar,* núm. 2143, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 20 de junio de 1932, p.4.

[33] Este tipo de capillas, que veremos también en la iglesia de El Temple, dejarán

de usarse en la década siguiente.

[34] Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ), Exp. 166, "Pueblo de Ontinar del Salz. Proyecto de iglesia y casa rectoral. Memoria – planos – pliego de condiciones – presupuesto", Zaragoza, febrero de 1947. En este proyecto se especifica además que el yeso para los enlucidos, sobre lo que se pintará el mural, será perfectamente blanco y muy tamizado. Asimismo, se calcula un precio de 10.000 pesetas para la pintura mural en el ábside.

[35] "Se celebró ayer, a las once y media de la mañana, la ceremonia de la bendición y colocación de la primera piedra de la Iglesia Parroquial y Casa Rectoral del nuevo pueblo de Ontinar del Salz. […] Actuó en la ceremonia religiosa, en representación del Arzobispo de Zaragoza, […] don Lorenzo Barezciartúa", en "El nuevo poblado que construye el Instituto Nacional de Colonización. Ayer fue bendecida la primera piedra de la iglesia parroquial de Ontinar del Salz", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, sábado 29 de noviembre de 1947, pp. 1 y 8.

[36] "Otra partida que figura con muy poca importancia es la referente a la pintura mural del ábside, pintura que por la gran superficie a cubrir -90 m^2– ha de presupuestarse en una cantidad bastante mayor. Para dicha pintura ha presentado ya un boceto el artista José Baqué Ximénez que ha merecido la aprobación de la Superioridad", en AHPZ, Exp. 382, "Obras en la iglesia y casa rectoral de Ontinar del Salz. Informe sobre variaciones a realizar", Zaragoza, mayo de 1949. Memoria, p. 2.

[37] Sobre el culto a la Virgen del Salz: Faci, 1979: 51-53;Torra de Arana, 1996: 148 y Celada García, 1995: 411.

[38]En el archivo Borobio se conserva un documento mecanografiado titulado «Resumen de la aparición de Nuestra Señora del Salz», copia de un documento firmado por el presbítero Don José San Martín, vicario párroco de la iglesia de San Felipe y Santiago de Zaragoza en 1848, que sin duda facilitaría a Baqué para realizar la imagen del ábside. Información facilitada por la Dra. Mónica Vázquez Astorga.

[39] "Baqué Ximénez realizó uno de los mejores trozos de pintura de su vida, porque ha logrado armonizar el sentido religioso de lo representado con la atrevida innovación de grupos y figuras, que conservando aún una delimitación lógica y concreta, ha sido resuelta con superficies totalmente planas, pero de una gran

plasticidad y valor decorativo", (Del Río, 1950: 6).

[40] Las obras presentadas en Roma fueron seleccionadas por las direcciones generales de Bellas Artes, de Relaciones Culturales, de Propaganda y de Arquitectura, y el Ministerio de Educación. "España, en la Exposición Internacional de Arte Sacro", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, domingo 19 de noviembre de 1950, p. 6, con el subtítulo "Zaragoza, representada por el pintor Baqué Ximénez".

[41] "España, en la Exposición Internacional de Arte Sacro", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, domingo 19 de noviembre de 1950, p. 6.

[42] La sede de la Asociación de la Prensa Zaragozana, conocida como la "Casa de la Prensa" estaba situada, desde 1951, en el nº 9 de la calle Requeté Aragonés (hoy cinco de Marzo). Por aquellas fechas la Diputación Provincial y la Institución "Fernando el Católico" todavía no contaban con un espacio expositivo propio, por lo que en varias ocasiones esta asociación les prestó sus instalaciones. Para más información sobre esta sala: Sepúlveda Sauras, 2005: 275-283.

[43] "Se abre una exposición de bocetos y planos de colonización en la Casa de la Prensa", *Amanecer,* Zaragoza, martes 12 de febrero de 1952, p. 6.

[44] Es San Jerónimo quien afirma que la Virgen subió al cielo un quince de agosto.

[45] "Declaramos y definimos ser dogma de revelación divina que la Inmaculada Madre de Dios, siempre Virgen María, cumplido el curso de su vida terrena, fue Asunta en cuerpo y alma a la gloria celeste", en "¿Qué definió el Papa?" *El Pilar,* núm. 3569, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 9 de agosto de 1952, pp. 502-503.

[46] Alfonso Zapater (1986) sitúa esta novela en Ontinar de Salz; Manuel Hernández (1993), sin embargo simplemente lo sitúa en los Llanos de La Violada, sin especificar un pueblo concreto.

[47] En *Pueblonuevo,* don Pablo es el sacerdote de la iglesia, al que Manuela se acerca para expresarle su falta de concentración en la iglesia, lo que él achaca a sus setenta y seis años de edad. "Así habría que decirlo [en confesión], porque pensar que Dios no estaba en esta iglesia, bueno, que no estaba tanto como en las iglesias de los pueblos viejos, eso tenía que ser por fuerza un pecado…" (Gil López, 1960: 18).

[48] Su pintura religiosa tampoco será bien vista por los hermanos Albareda, que

pedían una vuelta a la iconografía religiosa de épocas pasadas. Refiriéndose a una "*Piedad*" pintada por él, dicen que el asunto religioso, si lo ha pintado así, es porque no sabe hacerlo de otra manera (Giménez Navarro, 1991: 207).

[49] El presupuesto para la pintura mural de San Jorge era de 8640 pesetas (8000 pesetas más 640 de pluses).

[50] "San Jorge, patrono del reino de Aragón", *Aragón*, nº 279, Zaragoza, SIPA, 1966, p.2.

[51] El neocubismo fue una estética que se mantuvo en la posguerra, aunque de una manera más apacible, más próximo a la obra de Cézanne que a los principios estéticos del cubismo (García Guatas, 1976: 115).

[52] La capilla fue construida donde antiguamente se ubicaba la capilla de San Pascual Bailón, conservando de la misma únicamente la reja. Es una pintura al óleo sobre muro de 35 m^2 y en un formato rectangular, firmada y fechada por el autor en 1962. El arquitecto encargado del diseño del espacio fue Antonio Chóliz. El suelo fue recubierto con mármol negro, material con el que también se realizó el altar, y las paredes con mármol blanco del Pirineo. Su estado de conservación, pese a su juventud, es bastante lamentable, por el uso de esta capilla como almacén por parte de las cofradías de la Semana Santa zaragozana, por lo que se vio necesario llevar a cabo recientemente una restauración en la misma. "Ayer fue consagrado el altar de San Jorge en la iglesia de Santa Isabel", *Heraldo de Aragón,* jueves 4 de abril de 1963; "Nuevo altar a San Jorge, en la iglesia de Santa Isabel", *Amanecer,* jueves 4 de abril de 1963, p. 2; Campo, 2010; Calvo Ruata, 1991: 444; Albacar y Rodríguez, 2007: 40-41.

[53] En 1354 Pedro IV el Ceremonioso mandó construir una capilla a San Jorge en el palacio de la Aljafería, de la que hoy sólo se conserva un rosetón calado en yeso que fue donado por la Comandancia de Ingenieros al Museo de Arqueológico Nacional de Madrid en 1867. Sobre la capilla de San Jorge en la Aljafería: Borrás Gualis, 1998: 195-198 y Rincón García y Romero Santamaría, 1982: 25.

[54] En 1961 también pintó un óleo representando San Jorge sobre el caballo blanco atacando al dragón, en la misma línea neocubista, aunque no hemos podido tener acceso por el momento a esta obra por estar en paradero particular. (Giménez Navarro, 1990: 274).

[55] AHPZ, Exp. 825, “Pueblo de Puilato. Proyecto. Memoria – planos – pliego de condiciones – presupuesto”, Zaragoza, diciembre de 1953. Memoria, p. 2.

[56] “En el umbral del nuevo año”, *Nueva España,* Huesca, sábado, 31 de diciembre de 1960, p. 1.

[57] Para la “pintura mural artística en iglesia” se contaba con un presupuesto de 6.000 pesetas. AHPZ, Exp. 825, “Pueblo de Puilato. Proyecto. Memoria – planos – pliego de condiciones – presupuesto”, Zaragoza, diciembre de 1953. Cuadro de precios nº3, Unidades de obra, hoja 17.

[58] “¿Asunción de San José?”, *El Pilar,* núm. 3546, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 23 de febrero de 1952, p. 117. Este tema aparecerá en varios números de la revista en el año 1952.

[59] “Día tras día, en el hogar y en el taller de carpintero, sus ojos contemplaban a Jesús; le protegía contra los peligros de la infancia, le guiaba según crecía al paso de los años, y con duro trabajo y religiosa devoción, proveía a las crecientes necesidades de la Madre y del Hijo. ¡Qué vida familiar tan hermosa aquella de Nazaret! Con razón la llamáis la Sagrada Familia”, en “La excelsa misión de San José, descrita por Su Santidad Pío XII”, *El Pilar,* núm. 3848, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 15 de marzo de 1958, p. 1.

[60] Para León XIII, la casa divina de Nazaret que José gobernó fue el germen divino de la naciente iglesia, por ello se imploraba su patrocinio en busca de una pronta y duradera paz para España. *“El patrocinio de San José”, El Pilar,* núm. 2134, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 18 de abril de 1942, p. 3.

[61] Este recurso compositivo de un ventanal lateral que sirviera para abrir el espacio interior e iluminar el espacio lo había aplicado a sus pinturas desde 1940 (Giménez Navarro, 1990: 241).

[62] Siempre se suele representar a San José como anciano, ya que esa es la imagen que nos han legado de él los Evangelios Apócrifos con el fin de considerar que era la mejor forma de justificar una mejor salvaguarda de la virginidad de María. Pero hay otros autores que afirman que el esposo de la Virgen apenas tendría unos ocho años más que ella. “San José, el santo de la piedad cristiana”, *El Pilar,* núm.3342, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 13 de marzo de 1948,p. 112;Sheen, 1958: 166-167.

[63] En este caso son cuatro paneles, representando dos de ellos los desposorios de María y José y la Sagrada Familia, y los otros dos unos ángeles.

[64] Entrevista realizada a Mercedes Sousa Cartié, Ontinar del Salz, 12 de mayo de 2011.

[65] Estas imágenes han sido publicadas por Cristina Giménez. (Giménez Navarro, 1987: 31 y 1994: 105).

[66] AHPZ, Exp. 789, "Pueblo de Artasona del Llano. Proyecto. Memoria – planos – pliego de condiciones – presupuesto", Zaragoza, mayo de 1954.

[67] Estas teselas doradas actúan como reflector en espacios con poca luminosidad. Para José María Sert, este áureo resplandor es una influencia del pueblo árabe que perdura en España (Barberán, 1943: 363 y 401).

[68] "Glorificación de San Antonio", *El Pilar,* núm. 2142, Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 13 de junio de 1942, p. 1.

[69] El conjunto de iglesia de San Antonio y Mausoleo de los Italianos fue construido para conmemorar a los soldados italianos caídos en la Guerra Civil española. Al interior, su decoración pictórica fue llevaba a cabo por el taller de los Navarro, siendo talla del titular, situada en el altar mayor, de Juan Bautista Porcar Ripollés (1889-1974), imagen que en algunos aspectos pudo servir de modelo a esta de Artasona (Laborda Yneva, 1995: 297).

[70] La tradición franciscana afirma que el niño Jesús se apareció a San Francisco mientras meditaba.

[71] En esta escultura se prescinde de dos atributos que suelen aparecer casi siempre en la iconografía de San Antonio de Padua: los lirios y el libro de los evangelios.

[72] En el proyecto original el presbiterio era de planta rectangular, aunque posteriormente se modificó.

[73] En ninguna de las esculturas realizadas por Arte Sacro Navarro encontramos ninguna firma, por lo que tengo que agradecer su colaboración a Antonio Navarro en la identificación de las obras.

[74] Entre las celebraciones más solemnes de su pontificado hay que destacar la erección de las parroquias de El Temple, Artasona, San Jorge, Valsalada, Frula, Sodeto, Montesusín, Valfonda y San Lorenzo del Flumen, todos ellos pueblos de colonización.

En 1961 se erigió también una parroquia en honor a San Lino en Zaragoza (Serrano Martínez, 2003: 241).

[75] Naval Mas (1980: 425-427) atribuye la pintura de los ángeles a Baqué Ximénez.

[76] Archivo Municipal Excmo. Ayto de almudévar. Reparación de las cubiertas de la parroquia de San Lino de Valsalada, Leg. 447, noviembre 1994.

[77] Para su realización, Leopoldo acudió a la ermita, en compañía de su hijo Antonio Navarro, para tomar in situ las medidas de la hornacina que había de albergar a la Virgen: "yo me acuerdo porque subimos una cuesta, que acompañé a mi padre yo de pequeño, y entonces teníamos un balilla negro, y por poco no subimos la cuesta. Fuimos a verlo para tomar medidas, y el hombre decía que sí, que sí que puede…", entrevista realizada a Antonio Navarro Vega, Zaragoza, 20-5-2011. Peñart y Peñart, Damián, 1998: 182-183.

[78] "Ha quedado cerca del Camino de Almudévar una Iglesia, bastante capaz, donde hoy se venera en su Retablo de pincel la Antigua Imagen de N. Sa. Esta es de bulto, y de madera: está sentada en una silla: tiene N. Sa. a su Hijo SS. sentado en su brazo diestro", (Faci, 1979: 441). Este texto fue incluido en el folleto repartido en la inauguración de la ermita en 1961.

[79] "Crónicas regionales. Bendición e inauguración de la imagen y ermita de La Violada, construida por el I.N. de Colonización *Amanecer,* miércoles 11 de octubre de 1961, p.6.; "Bendición e inauguración de una ermita en la zona de La Violada", *Heraldo de Aragón,* miércoles 11 de octubre de 1961.

[80] "Bendición e inauguración, en San Jorge, de una imagen de Nuestra Señora de la Violada y de la ermita de su nombre", *Nueva España,* Huesca, martes 10 de octubre de 1961, p. 1.

[81] No es la primera vez que las obras de los Navarro eran robadas confundiéndolas con obras de siglos pasados. En una entrevista mantenida con Antonio Navarro el 5 de mayo de 2011 nos relataba cómo habían encontrado algunas tablas de retablos

realizados en su taller a la venta en anticuarios.

La imagen actual imagen fue comprada en Zaragoza, en el establecimiento *Belloso*, por una cantidad de unas 50.000 pesetas. En el Archivo Parroquial de San Jorge se conserva un documento de la empresa Belloso dirigido al párroco D. Jesús Aísa, fechado el 30-11-1984: “Nos complacemos en acusar recibo de su transferencia de 47.000.- pts (texto anotado a mano: La imagen de Ntra. Sra. de la Violada de San Jorge) que tan amablemente nos envía, cuyo importe, dejamos anotado en su apreciable cuenta. Después de efectuado este abono, quedan pendientes 3.900.- pesetas, que esperamos sean de su conformidad”.