

TESIS DOCTORALES

JOSÉ MIGUEL ACERETE TEJERO

Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI

28 de septiembre de 1995 (Dra. C. Rábanos Faci)

Este trabajo surgió de la necesidad de dar una visión de conjunto a todo el quehacer artístico originado durante el siglo XVI en la Comunidad de Calatayud, y para el que sólo teníamos noticias sobre algunas obras aisladas.

Importantes para el conocimiento del arte en esta zona, a lo largo del siglo XV, fueron las Tesis doctorales de Gonzalo Borrás, sobre el Arte Mudéjar en los Valles Medios del Jiloca y el Jalón, y de Fabián Mañas, sobre La Escuela de Pintura Gótica de Calatayud; fruto de estas investigaciones fue la publicación de diversos trabajos y artículos, donde los autores dieron a conocer la contratación de algunas obras para las primeras décadas del siglo XVI.

Carmen Morte, en su Tesis sobre la Pintura Renacentista en Aragón, documentó el Retablo Mayor de Paracuellos de Jiloca y el del Rosario de Arándiga, y años después publicó la capitulación de las Iglesias Parroquiales de Villalengua y Jaraba.

Por su parte, José Luis Pano, en su Tesis Doctoral sobre las Iglesias de planta de salón en Aragón en el siglo XVI, estudió para esta zona las parroquiales de Ibdes, Fuentes de Jiloca y Ariza, determinando sus etapas constructivas y dando a conocer los nombres de los miembros de las cuadrillas que se encargaron de su construcción.

Para el Arte del siglo XVII, esta Comunidad cuenta con la Tesis de Agustín Rubio, imprescindible para comprender la evolución del taller de escultura romanista de Calatayud. Fundamental para el conocimiento de este taller fue también la noticia aportada por la doctora Morte sobre la contratación, en 1598, del Retablo Mayor de la

Muela, por Pedro Martínez de Calatayud «El Viejo», que fue determinante para conocer el estilo de este escultor. En fechas relativamente recientes, ha sido Ernesto ARCE quien ha proporcionado algunas noticias sobre escultores y obras salidas de los talleres bilbilitanos.

Todos estos historiadores, junto con Vicente Lafuente, Salvador Amada Sanz, etc., han aportado una información valiosa para comprender el arte de esta Comunidad, pero hacía falta una obra de conjunto que aglutinara todas las noticias que desde finales del siglo XIX hasta nuestros días se habían ido acumulando. Era necesario dar una visión diacrónica del arte del siglo XVI en esta zona, que encajara cada obra conocida donde le correspondía, relacionándola con sus antecedentes y posteriores, a la vez que aportar noticias nuevas, para poder dar una panorámica global del arte desarrollado en esta Comunidad durante este siglo.

La elección del título: «Estudio Documental de las Artes en la Comunidad de Calatayud en el Siglo XVI», viene determinada por dos factores. En primer lugar, por el deseo de que tuviese el mismo que en su día eligiera el profesor Agustín Rubio para su trabajo sobre el siglo XVII, con el que pretendemos enlazar, y, en segundo lugar, por que pone de manifiesto nuestra intención de abarcar todas las manifestaciones artísticas que tuvieron lugar en este siglo, desde la arquitectura hasta las artes decorativas.

La necesidad de aportar datos inéditos que contribuyeran al mejor conocimiento del devenir artístico en esta zona, tanto civil como religioso, pasaba irremediablemente por la consulta de una amplia cantidad de documentación. Para tal fin hemos revisado, de forma sistemática, todos los protocolos del siglo XVI conservados en los Archivos de Calatayud y Ateca, y todos aquellos pertenecientes a los notarios afincados en algunas de las Aldeas de la Comunidad, que hemos hallado en los Archivos de Daroca, la Almunia de doña Godina y Zaragoza, así como algunos libros parroquiales.

Una vez ordenada toda la información obtenida pasamos a elaborar el Apéndice Documental, donde quedan reflejados aquellos actos que nos han parecido del mayor interés. Del resto de noticias, que hemos empleado para confeccionar las biografías y los diversos apartados de este trabajo, dejamos referencia de la fuente extraída en las notas a pie de página.

El trabajo lo hemos estructurado al modo tradicional, con los apartados correspondientes de Arquitectura, Escultura, Pintura y Artes Decorativas, precedidos de una Introducción General, donde se exponen las particularidades de esta Comunidad.

En cada uno de estos apartados hemos seguido un mismo esquema: Características generales, biografías de los artesanos y artistas y catálogo de obras documentadas.

Dentro de las Características Generales de cada apartado, hemos dedicado atención al ambiente gremial, a la evolución numérica de los profesionales a lo largo del siglo, a los contratos de aprendizaje, a la capitulación de obras y a su tipología.

Constituidos como gremio, con una reglamentación que regule el oficio y unos individuos que velen por su cumplimiento, tan sólo hemos hallado documentación para los alfareros de Morata de Jalón. Pese a ello, en los oficios que carecen de una normativa, o que de existir no hemos encontrado testimonio en los protocolos, se observa un funcionamiento similar al de otros lugares que poseen ordenaciones.

Con las fechas de la primera y última comparecencia en la notaría, de los distintos maestros residentes en esta Comunidad, hemos elaborado unas gráficas donde queda reflejada, por quinquenios, la evolución que siguen los oficios a lo largo del siglo. Siendo significativo reseñar que muchos de los altibajos que muestra su trayectoria coinciden expresamente con la contratación o no de obras para esos períodos.

En cuanto a los contratos de aprendizaje, analizamos la procedencia de los aprendices, su edad, duración del contrato, el maestro con quien se afirman, y las condiciones generales y específicas de cada uno de los oficios.

En los contratos de obras tenemos en cuenta tanto los aspectos económicos como los artísticos. Analizamos los distintos materiales que se emplean en la obra, su procedencia y su precio, así como el coste total del encargo y su modo de pago. Estudiamos el tipo de obras encargadas, los lugares a los que van destinadas, los artistas que se contratan y los mecenas que las financian. Todos estos aspectos se tratan con rigor, pero con las limitaciones impuestas por los propios documentos, dejando una síntesis de los mismos en los distintos gráficos y cuadros que acompañan el trabajo, que se complementan con las noticias aportadas por otros autores, de las que teníamos conocimiento, dando una visión de conjunto para cada una de las artes.

Los Apartados Biográficos ocupan una parte importante de este trabajo, y para algunas de las artes decorativas casi el exclusivo, como es el caso de la vidriería y la cestería; pues escasean los contratos de obras, siendo las noticias de carácter familiar, capitulaciones matrimoniales, testamentos, procuras, compra-venta de propiedades y

pequeños asuntos económicos, los documentos donde con mayor asiduidad se registra la presencia de los distintos artesanos.

La elaboración de algunas de las biografías ha sido, en muchos casos, compleja, debido a varias razones: la presencia de los mudéjares, que tras la conversión forzosa de 1526 cambian de nombre; la dificultad que tenían los escribanos para registrar correctamente los nombres de los maestros moros y vascos; la existencia de artistas homónimos en un mismo período de tiempo; y el hecho de que los apodos y los lugares de procedencia de los artistas vengan a suplantarse, a veces, a los apellidos.

Hemos confeccionado árboles genealógicos que ayudan a comprender el intrincado mundo de las relaciones profesionales, y también hemos recogido las firmas autógrafas de los artistas, que pueden desvelar personalidades diferentes cuando se trata de personajes homónimos.

En el Catálogo de Obras hacemos una pequeña reseña de las obras documentadas más interesantes, dejando constancia de las de menor importancia en los cuadros correspondientes y en el Apéndice Documental. De las obras documentadas le dedicamos especial atención a las conservadas, comprobando si lo realizado se ajustó al encargo, pero siempre de un modo breve, pues la aportación fundamental de este trabajo es la informativa, y la naturaleza del mismo y sus objetivos primordiales no nos permiten detenernos en estudios exhaustivos.

Una vez expuestas las líneas básicas que han regido este trabajo, pasemos a mencionar, si quiera brevemente, nuestra contribución para un mejor conocimiento de cada una de las Artes y los artistas que las llevaron a cabo.

En el apartado de la ARQUITECTURA proporcionamos abundante información sobre las diversas familias de maestros dedicados a la construcción en esta zona.

Entre las familias vascas sobresalen los Alcayn, Asteaso, Ayerca, Aztiria, Celaya, Chacarreta, Chavarría, Galarde, Yriçar, Lezcano, Mayora, Ochoa, Segura y Vizcaíno.

Entre las cántabras las familias de los Cueva, Peña, Setién y Sopeña, además de los maestros Pedro Aguilera, Juan de Argós, Juan del Camino, Juan Gil del Campo, Juan Gómez, García de Palacios y García de Quintana.

Los navarros que trabajaron aquí lo hicieron, mayoritariamente, como tejeros, entre éstos podemos destacar a Martín Dignare, Juan Dendaldegui, Sebastián de San Martín y Miguel Gamieta.

Importantes son las noticias que hemos encontrado de las familias mudéjares y moriscas de los Alfona, Ariza, Castellano, Dueñas, Huerta, López, Maestro, Meçot, Momi, Pastor, Rubio, Trasobares y Villanueva.

Entre los maestros cristianos de casas locales destacan los Campos y los Pamplona. Junto a éstos, otras familias como los Egurza y Gomendradi, presumiblemente de ascendencia vasca, desarrollarán en estas tierras toda su actividad profesional.

Abundante es la información de obras relacionadas con el agua: azudes, acequias, estanques, puentes, molinos, norias, etc., que constituyen un importante apartado dentro de lo que se considera Arquitectura Popular. Fueron monopolizadas por los maestros norteños, pero en ocasiones vemos involucrados a maestros canteros de la talla de Juan Marrón o a escultores de gran prestigio, como Esteban de Obraj.

Respecto al trazado urbanístico de los pueblos de la Comunidad, éste no sufre apenas variaciones, pero se aprecia un intento por mejorar las condiciones de vida. En la mayoría de los lugares se renuevan los caseríos, se construyen viviendas de nueva planta, se mejora la red viaria con nuevos empedrados y se trae el agua a los cascos urbanos.

En cuanto a la Arquitectura Civil, culta o popular, lo más reseñable es la construcción de algunas casas nobiliarias, los Ayuntamientos de Morata de Jalón y Alarba y la reconstrucción de 40 casas en la Señoría de Sabinán, derrumbadas a consecuencia de un desbordamiento del río Jalón.

Para la Arquitectura Religiosa se observa un afán constructivo que llevará al levantamiento de iglesias de nueva planta y a la renovación de antiguas parroquias. Junto a las mencionadas iglesias de planta de salón de Ibdes, Ariza y Fuentes de Jiloca, nosotros hemos tenido ocasión de documentar la construcción de otras de nave única.

En este siglo se levantaron las iglesias de: Aranda, Purroy, Sabinán, Huérmeda, San Pedro de Tobed, Monterde, Jaraba, Villalengua, Campillo de Aragón, Montón y Santed.

Junto a estas obras señeras, otras de cierta envergadura se llevaron a cabo en las diversas iglesias de la ciudad de Calatayud, y en las localidades de Maluenda, Ateca, Moros, Munébrega y Used.

Como caso excepcional de Arquitectura efímera, hemos podido documentar la construcción de un capelardente conmemorativo de la muerte del Rey Felipe II, en la plaza de Moros, encargado en 1598, al maestro Juan de Gomendradi.

En el apartado de la ESCULTURA nuestra mayor contribución radica en desvelar la personalidad artística de Juan Martínez de Salamanca, a quien estamos dedicando una monografía que será publicada en breve por el C. E. B., del que hasta ahora sólo se conocía su participación en los Retablos Mayores de Ibdes y Valtierra. Aportamos información sobre sus relaciones con los pintores Juan Catalán y Pietro Morone y sobre artistas que colaboraron con él, como el mazonero Juan de Valbuena, el entallador Juan de Bayarte y el ensamblador Juan Muñoz.

A partir de estos momentos puede afirmarse que Juan Martínez de Salamanca es la figura más representativa del Segundo Renacimiento en nuestra comarca, siendo el que mayor número de obras contrató y de mayor calidad.

Conservamos las trazas que dio para el Retablo de la Visitación de San Benito y para la cajonería del Convento de San Pedro Mártir de Calatayud. También podemos contemplar todavía los relieves del Retablo Mayor de Sisamón, el Retablo de Santa Quiteria de la Iglesia de Santa María de Maluenda, el Retablo de Santa Ana y los remates del retablo Mayor de la Iglesia de Olvés, así como la cajonería de la sacristía de Munébrega. Además de estas obras, contrató el Retablo Mayor de la Iglesia de la Señoría de Sabiñán y un pequeño retablo de capilla con la escena del Calvario, para mosen Lope de Berdejo, de Calatayud.

Como continuador de la labor escultórica emprendida por Juan Martínez de Salamanca, contamos con la presencia de su hijo Pedro Martínez «El Viejo», que empieza a figurar en los protocolos cuando su padre permanece en Valtierra.

Durante el último cuarto del siglo, las actas notariales dan fe de su prestigio, siendo solicitado como veedor y tasador de obras. Es en estos años cuando se consolida su taller, al que entran como aprendices Juan de Yçar y Domingo Agustín, y en el que trabajaba el entallador Martín Camarón. En 1583 realiza el Retablo de la Vera Cruz, para la Iglesia de las Santas Justa y Rufina, la primera obra conocida de este autor, hasta la fecha.

En el capítulo dedicado a la PINTURA, observamos que la influencia de la escuela de pintura gótica de Calatayud perdurará hasta la muerte de sus últimos maestros, acaecida a finales del primer tercio del siglo XVI.

Junto a maestros bilbilitanos como los Aranda, los Ram, los Arnaldín, o Bartolomé de Verdesecca, otros pintores, darocenses, castellanos, zaragozanos e incluso andaluces, irán ocupando el vacío que

vayan dejando los maestros locales, pero todavía se manifiestan dentro de la tradición gótica.

Será a mediados de siglo cuando los pintores Juan Catalán y Pietro Morone introduzcan en la Comunidad de Calatayud el estilo renacentista, y quienes acaparen las obras más importantes que se acometen en estos años, los retablos mayores de Sisamón, Paracuellos, Ibdes y Olivés.

Para este segundo tercio del siglo, tan sólo tres pintores dignos de mención aporta esta Comunidad: los maestros Francisco Martínez, Juan Marquina y Gonzalo de Villapedroche, que en ocasiones trabajan en compañía de los anteriores.

La presencia de esos maestros ajenos a la Comunidad supuso un revulsivo a la languideciente escuela de pintura gótica, y permitió la creación de nuevos talleres locales en el último tercio del siglo XVI.

Será en este tiempo cuando surja Miguel de Celaya, la figura más representativa de la pintura de influencia italiana en esta zona, convirtiéndose, sus modelos rafaelescos, en la mejor aportación de esta Comunidad a la pintura renacentista aragonesa. Un buen ejemplo de su calidad artística es el Retablo de la Vera Cruz de Maluenda.

En la última década del siglo otros pintores locales, como Juan Rabaneda, Francisco Florén o el dorador Francisco Ruisseco, inician su andadura, que tendrá su continuidad a lo largo del siglo siguiente.

Respecto a las ARTES DECORATIVAS, nuestros hallazgos son importantes para comprender las relaciones humanas y profesionales de los distintos artistas dedicados a la platería, las artes textiles, las artes del metal, la organería, la alfarería y la iluminación de libros.

En un artículo publicado en 1982 por el profesor Fabián Mañas, referido a las ciudades de Calatayud y Daroca como centros artísticos, recordaba que el estudio de la Platería bilbilitana era una de las asignaturas pendientes de los historiadores del arte. Con nuestro estudio esperamos haber contribuido a cubrir el vacío historiográfico que existía para el siglo XVI, dando a conocer una amplia nómina plateros, perfilando sus talleres y documentando algunas de las obras que en ellos se hicieron.

Interesantes son las noticias que hemos encontrado sobre Jerónimo de la Mata, platero de origen bilbilitano, que se afincaría en Zaragoza, y a cuya abundante nómina de obras añadimos las cruces de Munébrega, Valtorres, Calmarza e Ibdes.

También documentamos obras para Martín Grañon, Martín Chavarría, Luis Monje, Jerónimo Falcón y Luis Massarte.

Para las Artes del Metal, recogemos noticias sobre herreros, cerrajeros, escopeteros, rejeros, relojeros y fundidores de campanas.

Con respecto a estos últimos, mencionados en ocasiones como «campaneros» y en otras como «buidadores», destacamos al maestro Nicolás de Yrinas, que hizo unas campanas para el Concejo de Miedes, y al maestro Antón de Abril, que fundió otra campana para la torre de la Iglesia de Munébrega.

En cuanto a las Artes Textiles hay que recordar la existencia de dos centros importantes en la elaboración de bordados, sobre todo para la segunda mitad del siglo, Maluenda y Calatayud.

En Maluenda se encontraba asentada la familia de los Sisamón, que fue la encargada de proveer de prendas litúrgicas a las iglesias de esta localidad, y que afortunadamente todavía se conservan aquellas que hemos podido documentar.

En Calatayud destaca Alonso de Morales que, mientras ejerció su profesión, acaparó la mayor parte de la contratación de obras y de aprendices, convirtiéndose en el bordador más importante de la Comunidad de Calatayud en este siglo, siendo muy difícil adquirir encargos fuera de su taller. Su prestigio fue tan grande que incluso alguna iglesia navarra, como la de Cascante, solicitó sus servicios.

En el apartado referente a la Organería recogemos información sobre maestros organeros, organistas y músicos. Destacan las familias de los Córdoba, los Mallén y los Puché, que fabricaron órganos para Aranda de Moncayo, Calatayud, Maluenda y Munébrega, y se encargaron de su mantenimiento y afinado.

En cuanto a los Iluminadores de libros documentamos la contratación de varios libros de canto sobre pergamino para Munébrega y Maluenda. Los primeros, encargados en 1580 a Domingo Lacambra, todavía se conservan en la sacristía de la Iglesia de Munébrega, pero no han corrido la misma suerte los que escribiera, en 1585, Pascual Pérez para la Iglesia de las Santas Justa y Rufina de Maluenda.

Con respecto a la Alfarería, sin duda, nuestra mayor aportación radica en dar a conocer datos sobre el funcionamiento de los obradores de Morata de Jalón, su suministro de materias primas, formación de sus aprendices, relación entre profesionales, defensa de sus intereses, precios de sus vajillas, y exportación de piezas de cerámica para localidades navarras como Sangüesa. Y, por otro lado, constatar la carencia de noticias sobre la producción de la loza dorada en Calatayud, que si bien podía fabricar la familia Suleymán, sus miembros tan sólo figuran en los documentos notariales como cantareros, al ser registrados como testigos en innumerables actos, sin poder constatarles nunca ningún contrato de aprendiz ni de obra.

*Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura. 1540-1580*¹

Septiembre de 1994 (Dr. G. M. Borrás Gualis)

Caracterización del Segundo Renacimiento

La principal aportación aragonesa al arte español del Renacimiento reside en el excepcional nivel alcanzado por sus talleres escultóricos en el período 1509-1547. Este éxito, favorecido por una sólida tradición que había convertido a Zaragoza en uno de los centros peninsulares más destacados en el ámbito de las artes plásticas en los cincuenta años anteriores, no hubiera cuajado sin la llegada de artistas foráneos de la talla de Damián Forment, Gabriel Joly o Juan de Moreto. Durante esta etapa dorada el foco zaragozano alumbró empresas señeras en el contexto hispano y formó a jóvenes artífices oriundos de otros lugares que luego extenderían la influencia de sus obradores. Recordemos, entre otros, a Lucas Giraldo, Gregorio Pardo y Arnao de Bruselas —colaboradores de Forment— o a Juan de Beauves —discípulo de Joly—.

El liderazgo ejercido por los profesionales de la gubia sobre el mercado en estos compases iniciales del Quinientos dificultó, en cierto modo, la aceptación de los postulados renacentistas en el campo del color —sin restar importancia a piezas tan significativas como los anónimos retablos de la colegial de Bolea o del monasterio de Si-jena—. Habrá que esperar hasta los años treinta, cuando los talleres escultóricos hayan culminado su desarrollo, para percibir signos de transformación en el colectivo de los pintores. A la madrugadora presencia de los castellanos Alonso de Villaviciosa y Juan Fernández Rodríguez se sumará Jerónimo Vallejo Cósida, quien tras completar

¹ El texto de esta tesis de doctorado será coeditado en 1996 por el Centro de Estudios Turriasonenses y la Institución Fernando el Católico con el título aquí presentado.

su adiestramiento en el obispado de Sigüenza se instalará en la ciudad del Ebro en los albores de la década para asumir un papel motor en la introducción de un lenguaje pictórico plenamente *al romano* que tiene su referencia principal en la obra de Leonardo. Un proceso consolidado con la instalación de Tomás Peliguet en 1538 —el primer pintor italiano del Renacimiento aragonés—, portador de un estilo más avanzado inspirado en el arte maduro de Rafael y en el de sus primeros discípulos romanos al que añade notas de corte miguelangelesco.

Alcanzamos así 1540 en medio de un panorama efervescente. A partir de entonces y hasta una fecha próxima a 1580 las artes figurativas aragonesas atraviesan un período de singular interés. Tras el obligado cambio generacional, materializado entre 1538 y 1547, la escultura pasa por un estadio inicial marcado por la perpetuación de soluciones creadas en la primera mitad de la centuria, ahora en manos de artistas como Juan Vizcaíno, Bernardo Pérez o Juan de Liceyre, vivificadas ocasionalmente por maestros de superior enjundia —pero de presencia o vida efímera— como Arnao de Bruselas y Pedro Moreto. Solo con el advenimiento en 1560 de otra generación —integrada, entre otros artífices, por Jerónimo de Mora, Juan Rigalte, Gaspar Ferrer y Guillem Salbán— se iniciará una actualización perceptible en el modo de articular y ornamentar la arquitectura de los retablos que en nada afecta a la escultura de bulto, más recalciante. En el campo del color la tónica dominante es, por contra, la permanente renovación a partir de los postulados del Alto Renacimiento que posibilitará la adopción de los principios de la *maniera romana* del segundo cuarto del siglo de la mano de Pietro Morone, un destacado pintor oriundo de Piacenza que tras adiestrarse en la Roma de Pablo III se trasladaría a la Península, constando su presencia en Barcelona en 1548 y en Zaragoza en 1551.

El límite cronológico inferior de nuestro estudio viene definido por la generalización de la estética del Romanismo, un movimiento artístico que tiene su germen en la incorporación al foco vallisoletano de Gaspar Becerra a finales de los años cincuenta tras pasar por el taller romano de Giorgio Vasari y colaborar con Daniele Volterra o Pellegrino Tibaldi, y cuyo rendimiento más evidente fue la renovación de la retablística hispana merced a la adopción de un lenguaje de vanguardia, inspirado en el de la primera generación manierista pero, sobre todo, forjado a partir de la obra de Miguel Ángel. A pesar de que en Aragón su normalización se produciría hacia 1580, su introducción remonta a la llegada de Juan de Anchieta para ejecutar la imaginería del retablo Zaporta entre 1570 y 1571.

La producción aragonesa en la esfera de las artes plásticas entre 1540 y 1580, marcada por la convivencia de opciones estilísticas de esencia diversa, exhibe —pese a todo— una especificidad que aconseja su tratamiento global e independiente. Acotada entre el Primer Renacimiento y el Romanismo, pero más próxima en los ideales estéticos que la informan al primer fenómeno, parece apropiado colocarla dentro de un epígrafe propio que, en nuestra opinión, debe ser el del Segundo Renacimiento.

El ejercicio de la profesión artística

El estudio de los hábitos laborales de los artistas del Segundo Renacimiento permite constatar la paulatina introducción de cambios de gran trascendencia. A partir de una realidad de acusado carácter artesanal, cimentada sobre la herencia institucional de la Edad Media, en la que las agrupaciones gremiales regían hasta los más nimios detalles de la práctica laboral, se producirá una evolución hacia una situación al alcance de pocos, definida por un modo más elitista de entender el ejercicio profesional que prima la faceta creadora —y, por tanto, su fundamento intelectual— frente a la manual.

A lo largo del siglo las corporaciones de pintores y escultores siguieron regulando —con éxito dispar— aspectos cruciales como la formación, el acceso al ejercicio independiente a través de las pruebas de maestría o la delimitación de competencias en el seno de la cofradía y entre los integrantes de colectivos con intereses concomitantes. No obstante, su protagonismo crecía cuando los asociados atravesaban coyunturas poco favorables, aminorándose hasta casi desaparecer cuando el mercado entraba en fases expansivas. En Aragón estos ciclos no coinciden para pintores y escultores, correspondiendo el Segundo Renacimiento a una etapa de bonanza sostenida para los primeros y de dificultades crecientes para los últimos.

El análisis de la documentación proporciona una información muy valiosa para comprender tanto los comportamientos proteccionistas como los contrarios y permite establecer los pasos seguidos en la consolidación de los aspectos más liberales del ejercicio profesional, un camino en el que la aportación de italianos como Tomás Peliguet y Pietro Morone resultó decisiva, pero que en Aragón no se entiende sin Jerónimo Vallejo Cósida, un hombre de la tierra.

Serán éstos y otros pintores quienes definan las reglas del mercado plástico del momento en detrimento de los profesionales de la gubia, reducidos a un papel cada vez de menor relevancia, y quienes

abanderen no solo la renovación de los repertorios ornamentales sino también la de las arquitecturas de los retablos. Apoyándose en un conocimiento cada vez mayor de la literatura artística y confiriendo al dibujo —en particular a la elaboración de trazas— el carácter angular que los artistas italianos del Alto Renacimiento le habían otorgado, sentarán las bases de una actitud novedosa que, no obstante, sería ingenuo equiparar con el abandono de los hábitos artesanales. Buena prueba de lo último es la escasa —casi nula— implicación de los pintores y escultores aragoneses en empresas de arquitectura, aunque podamos citar excepciones tan valiosas como la contribución de Pietro Morone a las obras promovidas por el prelado Juan González de Munébrega en el palacio episcopal de Tarazona.

Las señas de identidad del período

Una de las cuestiones básicas para el desenvolvimiento de la plástica del período son las nuevas funciones asignadas a la obra de arte al compás de los cambios surgidos en las tareas de mecenazgo. Los patrones del momento se apoyan en la oferta de los artistas —más versátil que en la etapa anterior— para satisfacer sus necesidades representativas. En los casos más destacados emprenderán la adecuación de los espacios necesarios para el desempeño de sus responsabilidades públicas por medio de la pintura al fresco, aunque lo más frecuente será el recurso a géneros como el retrato, la alegoría y, de modo excepcional, la mitología sobre soportes más habituales para la creación de ambientes acordes con el clima humanístico imperante. Esta superación de la tradicional función religiosa —que, no obstante, sigue siendo la de más peso cuantitativo— se acompaña en ocasiones de la cesión por parte de los mecenas de amplias parcelas de responsabilidad a sus artistas de confianza, que pasan a actuar como coordinadores de su política de encargos.

Aunque la comitencia artística continuará dominada por el retablo, modalidades como la producción de bustos procesionales y peanas se incrementará, disminuyendo tanto la de sillerías corales como la de escultura funeraria. Junto a estos géneros, típicamente hispanos, se consolidarán otros importados de Italia. Tal y como se dijo, por vez primera aparecen repertorios de pintura mural en el contexto de la arquitectura civil a la par que se extiende su uso al arte funerario. Paralelamente se generalizará el retrato en todas sus variantes, mientras que proseguirá de modo lento la difusión de obras de temática profana.

El retablo incorpora algunas variaciones tipológicas con respecto al Primer Renacimiento. Resulta evidente el paulatino incremento de los muebles de pincel frente a los de escultura, siendo habituales los mixtos. Las mazonerías acaparan los cambios más notables, y las típicas soluciones articuladas en pisos y calles sencillas retroceden frente a la incorporación de órdenes gigantes que vertebran toda la superficie del mueble confiriéndole unidad y coherencia arquitectónicas. No obstante, las estructuras se mantienen diáfanas y racionales, primando los principios de ortogonalidad y claridad compositiva. En el ámbito de la talla ornamental el lenguaje del grutesco de filiación toscano-lombarda que tiene sus modelos en el *Quattrocento* italiano dejará paso a un vocabulario más variado, inspirado en el arte romano del Alto Renacimiento y en las soluciones alumbradas en la cuarta década por la escuela de Fontainebleau.

Resulta obligado recordar las gigantescas puertas de sarga preparadas para algunos retablos mayores en las décadas centrales del siglo. En ellas, maestros de la altura de Jerónimo Vallejo Cósida o Pietro Morone llevaron a cabo espectaculares puestas en escena de temas iconográficos de absoluta actualidad. Mención especial merecen las ejecutadas por el de Piacenza en Paracuellos de Jiloca (ca. 1552-1557) e Ibdes (1557-ca.1565), piezas capitales tanto por su calidad como por el papel que desempeñan en la introducción en la Península del arte romano posterior al Saco de 1527.

Otro género destacado es el sepulcro, habitual vehículo expresivo de conceptos humanistas tan caros al Quinientos como la fama o el honor. Predominan ahora los monumentos parietales sobre los túmulos exentos, excepcionales durante todo el siglo, y a pesar de conservarse buenos ejemplos de sepulturas bajo arcosolio las más representativas son las que solapan la función de retablo a la propiamente funeraria. En general, estas obras reflejan una mayor apertura frente a las novedades estructurales pues sus tipologías, menos estrictas, admiten más variaciones.

Comarcalización de los talleres del Segundo Renacimiento

Hacia 1540 se inicia un proceso de descentralización de los talleres artísticos propiciado por el estancamiento del foco zaragozano. Los nuevos centros activos en las principales cabeceras comarcales del reino acaparán la demanda de sus respectivas áreas de influencia. Junto a los obradores de Zaragoza —que, pese a todo, seguirán siendo los más significativos— surgen polos creadores en Tarazona o

Calatayud y, en menor medida, en Cella, Huesca o Barbastro. Esta coyuntura permitirá que ciertas áreas limítrofes con otras regiones pasen a depender artísticamente de centros emplazados más allá de las fronteras aragonesas. De particular interés resulta el ejemplo de las comarcas de las Altas Cinco Villas y de la Jacetania, vinculadas ahora a los talleres de Sangüesa.

Prueba del alto nivel alcanzado por ciertos focos locales es que algunas de las personalidades más destacadas del Segundo Renacimiento se instalaron en ellos. Recordemos que artistas de la valía de Juan Martín de Salamanca, Cosme Damián Bas o Alonso González radicaron sus obradores respectivamente en Calatayud, Cella y Tarazona sin que, al parecer, sitieran la tentación de trasladarse a la capital del reino.

Estudio histórico, artístico y documental de la Platería Oscense

30 de septiembre de 1994 (Dr. J. F. Esteban Lorente)

Huesca carecía de un estudio global sobre su platería y orfebrería, por lo que abordamos este tema como tesis doctoral con los siguientes objetivos: 1) La historia del oficio, la cofradía y el gremio de plateros en la ciudad de Huesca; y la posible existencia de talleres en otras poblaciones oscenses. 2) El catálogo biográfico de los plateros relacionados por su nacimiento, residencia o trabajo en o para Huesca; y sus vinculaciones con artífices de otros lugares. 3) El catálogo de las obras de platería conservadas en Huesca y localidades oscenses, comprendiendo el análisis de las piezas en su datación, autoría y estilo; además de la toma de medidas, punzones, y fotografías; así como la descripción de técnicas y estado de conservación; estudios comparativos, morfológicos, iconográficos; vicisitudes... y 4) La documentación de los tres anteriores objetivos, con la exhumación y transcripción de documentos conservados en diversos Archivos civiles y eclesiásticos. Según lo expuesto delimitamos el marco de trabajo, temporalmente desde el siglo XIII al XIX, en un ámbito espacial centrado en la ciudad de Huesca y localidades de su diócesis; configurándolo con la mencionada estructura.

- Señalaremos algunos hitos en *la HISTORIA del Oficio, la Cofradía y el Gremio de plateros en Huesca*: Del oficio de platero se tienen citas considerables en documentos medievales, aunque se han descubierto obras anteriores.

En la Cofradía de San Eloy se reunían los plateros con herreros, broncistas, espaderos, puñaleros y otros trabajadores de metales. Se instituyó en 1544 en la iglesia de San Salvador, perteneciente a la parroquia de San Pedro el Viejo y próxima a su plaza. Para su capilla concertaron un retablo, el 26-III-1577, con el pintor italiano Tomás Peliguet, el cual presentó como fianza y colaborador al mazonero Miguel de Orliens (Orleans), quien a menudo comparecía en

documentos de plateros, así como su hijo Juan Miguel, el escultor. La Cofradía en 1604 cambió su sede temporalmente a la iglesia del Convento de San Francisco (ubicado en el solar del actual edificio de la Diputación Provincial), trasladándose de forma definitiva en 1644 hasta 1815; y ya no se menciona en la relación de cofradías del 7-VII-1822.

Merece especial atención la observación de las *relaciones con el «Gobierno Local»*, por ejemplo en la contratación de plateros para supervisar monedas, en sorteos de joyas, o incluso en el diseño de carrozas procesionales en 1657 por los plateros Juan Garcés y Fermín Garro. Respecto a la «tutela municipal»: el Concejo interviene en la aprobación de «Ordinaciones y estatutos» para la Cofradía el 18-X-1547 y el 28-III-1583, donde se establece su organización y cometidos tanto religiosos como laborales. Tenían que presentarse al Prior y Jurados los maestros recién examinados, así como los «veedores y examinadores». También se manifiesta a partir de 1549 en la reglamentación del «Marcador de la plata», cargo para velar por la calidad de su ley, en Aragón \pm 11 dineros, es decir unas 916 milésimas; aunque había otras variedades como la de reales de 930 milésimas.

La Cofradía estuvo en peligro de disolverse por un motivo que podríamos calificar de «anecdótico», pero que suponía rebajar su prestigio social. El conflicto se desencadenó el 12-VI-1596, cuando los gobernantes de la ciudad cambiaron el orden de colocación de las Cofradías de oficios para la Procesión del Corpus. La de plateros, herreros y demás agregados pasaría a ser la 5.^a en vez de la 3.^a más cercana al Santísimo. Tras reclamar sin éxito, se negaron a salir en esa situación los dos años siguientes, constando el pago de multas y la encarcelación de algunos cofrades. Se produjeron disensiones, y al final la Cofradía tuvo que admitir la modificación de sus ordenanzas el 22-VI-1601, comprometiendo su participación en las procesiones concejiles.

Los plateros en numerosas ocasiones manifestaron su *interés por independizarse de los herreros*, pero el Concejo no les concedió licencia. El 6-VII-1608 *intentaron unirse con los pintores*. El 26-IV-1629 solicitaron estatutos particulares, y el 28-VIII-1630 pidieron tener Cofradía propia. Por fin el 2-IV-1713 el *Ayuntamiento permitió formar el GREMIO de plateros*, aprobando el Corregidor sus estatutos el 6 de mayo de ese año; asumidos en acto solemne por los maestros plateros el 6-IX-1722. Poco duró esa «cierta independencia», ya que la platería de Zaragoza consiguió el título y privilegios de Colegio, el 28-IV-1725, con jurisdicción sobre todas las platerías de Aragón, nombrando un Visitador el 22 de mayo. En un principio los maestros plateros de

Huesca decidieron resistir y unirse a los de Calatayud el 27-IX-1725; pero ya el 8-X-1726 firmaron una *Concordia con el Colegio Zaragozano*, que les permitió el 3 de noviembre de ese mismo año establecer las «Ordinaciones del COLEGIO de plateros de Huesca».

La centralización se había ido acrecentando con la dinastía Borbónica. De 1708 es la figura del «Ensayador Mayor del Reino de Aragón», con la intervención del Consejo de Castilla a través de la Real Audiencia de Zaragoza. El 10-III-1771 Carlos III concederá unas ordenanzas a los plateros de Madrid, extensivas y comunes para todos los reinos de España. Luego se intensificará y culminará con el sometimiento a la Real Junta de Comercio y Moneda de Madrid; la que el 27-VII-1785 comunicará al Ayuntamiento de Huesca la necesidad del examen en Madrid para el «Ensayador Real», cargo que sustituyó al Marcador de la Plata y Fiel Contraste para velar por la adecuada ley.

En cuanto a las *localidades oscenses* queremos destacar que: **Aínsa** consiguió de la reina María el derecho de tener marca de plata y oro, el 25-IX-1423; y ya el 12-XII-1277 Pedro III había concedido exenciones fiscales por explotación de las minas (de plata, plomo y hierro) en Ainsa, Bielsa y Chistau. Se ha documentado la existencia de Cofradías de San Eloy, con sus respectivas ordinaciones, en **Barbastro** (instituida en el monasterio de Santo Domingo) y **Jaca** (sita en la iglesia de San Francisco); así como numerosos plateros en ambas ciudades, y otras localidades como **Fraga** y **Monzón**.

- El segundo centro de atención «los PLATEROS»: Aportamos noticias biográficas de casi 400 plateros, y eso que contemporáneamente nunca fueron muy numerosos por las dimensiones de la ciudad y área de influencia. En la etapa medieval, instalaron sus viviendas, talleres y tiendas («botigas») en dos zonas de Huesca: los judíos se concentraron en la calle principal de la Judería (actual de San Jorge hasta el Parque), que llegó a denominarse «barrio de los argenteros»; mientras que los cristianos se ubicaron en la plaza de San Pedro y calle de la Correría (o de Ramiro el Monje); allí permanecerán durante la Edad Moderna, aunque extendiéndose hasta el Coso. En Barbastro y Jaca también se localizaban en las zonas comerciales.

Del *siglo XIII* es el primer platero que conocemos en Huesca por su nombre: García (1284). En el *siglo XIV* destacan dos familias judías: los Abnarrabí (David y Josua) proveedores de la reina Blanca de Aragón, y los Abinabez (Jucef y Thoví). Del *siglo XV* citaremos a los judíos de la familia Cabañas (Acáz, Barut, y Vidal); junto con Samuel Muzanueno que en 1402 realizó una Cruz para la parroquia de

Plasencia del Monte. Entre los cristianos Juan Díez, que procedente de Ejea de los Caballeros, en 1451 entregó una cruz dorada y esmaltada en Sallent de Gállego; Juan del Frago y Gómez García elaboraron otra cruz para la Catedral de Huesca en 1491. De Jaca mencionaremos que en 1483 concertaron una cruz con esmaltes para Ruesta los plateros Miguel de Naval y Miguel de Villanúa (quién en 1481 vende unas casas de la judería); y en el Monzón de 1487 a Juan de Nogueras «mercader y platero».

Hemos podido constatar documentalmentemente en el *siglo XVI* las relaciones entre plateros de diferentes ciudades y también la colaboración con escultores, pintores, bordadores y arquitectos.

Como figuras relevantes: Felipe de Alcañiz, quien vecino de Monzón, en 1501 contrata una cruz con esmaltes para la localidad oscense de Nueno. El platero Juan Ferrando es uno de los mas prestigiosos de Huesca en esa centuria, llegará a tener capilla funeraria propia en la Catedral (la de San Gil), y formará una gran familia (como podemos apreciar en el esquema genealógico), a la que se vincularon la mayoría de los plateros de Huesca de la segunda mitad del *siglo XVI*: sus hijos Pedro y José; sus yernos Antonio Gironza (hermano de Domingo el bordador), Juan Cetina (hermano y sobrino de plateros, respectivamente Andrés y Luciano Cetina), y el zaragozano Mateo Torner, cuyo hijo Juan también del oficio fué cuñado del impresor de la Universidad Juan Pérez de Valdivielso y del librero Pedro de Pisa; y casados con sus nietas Antonio Ezquerria y Gregorio Puyuelo, en cuyo taller trabajaba Reinaldos de Artamano, francés natural de Bretaña. Entre sus amigos aparecen el bordador Antón de Asín, el mazonero Nicolás de Orleans o Urliens, y el pintor Esteban de Solórzano del círculo del valenciano Damián Forment.

Relacionados con **Zaragoza** son numerosísimos, entre los mas conocidos: el oscense Ambrosio Betorz y del Caxo, y el jacetano Jerónimo Pérez de Villarreal. Oriundo de **Tarazona** es el platero e infanzón Luis Santafé, cuya dinastía en Huesca (de la que incluimos esquema genealógico en el volumen de ilustraciones), logrará hacerse con un buen patrimonio, lo que producirá que sus descendientes a lo largo de esa centuria abandonen poco a poco la platería y lleguen a ocupar altos cargos de la administración municipal; a sus expensas se renovará como panteón familiar la capilla de San Miguel en la iglesia de San Pedro. Los plateros Senén y Jerónimo Senén de Oliva están vinculados a **Calatayud**. También son bilbilitanos los miembros de la familia Yanguas: Antonio, Cristóbal y Jerónimo. A **Pamplona** van y vienen los plateros oscenses Juan Buil y su hijo

Francisco. Por contra José Velázquez de Medrano, platero Logroñés residente en Pamplona, firmó en Huesca la capitulación de la magnífica custodia para la Catedral en 1595. A **Barcelona** trasladó su dirección el platero oscense Mateo Aguerri en 1591. De **Segovia** era Luis de Luna «alias Parrazas», quien en Huesca se hizo muy famoso; y al morir su familia, y él mismo, en la peste de 1564, dejó todas sus posesiones para hacer un retablo en la iglesia de San Lorenzo, y una fundación para «casar doncellas», que fue eficaz incluso más de un siglo después de su muerte. En sentido inverso Lucas Silleras de Aguilar, nacido en Monzón en 1595, residió en Zaragoza, Valencia, Madrid, y Segovia donde alcanzó tal consideración como artífice y hombre piadoso, que cuando falleció en 1631 sus convecinos querían una reliquia suya. A finales de siglo llegó de **Italia** el platero Juan Antonio Diachaiprandich, emparentado con el oscense Miguel Ascaso; este en 1613 protagonizó un proceso judicial, acusado por envidias de trabajar plata de baja ley, y tras ser rehabilitado legó su fortuna a la parroquia Laurentina.

En los siglos XVII y XVIII los nexos de plateros oscenses con los de otras ciudades todavía son mas explícitos en la documentación. Los familiares los hemos reflejado gráficamente en «cuadros genealógicos». Expondremos el caso de Fermín Garro, el cual procedente de Irún (Guipúzcoa), se establecerá en Huesca, para cuyo Ayuntamiento realizó en 1657 las Juratorias; aunque después se trasladará a Zaragoza; su hijo Baltasar se casa con Joaquina Portella (hija y hermana de plateros oscenses), sus otras hijas también contrajeron matrimonio con plateros: Sabina con Tomás Villarig de Barbastro; Ana Engracia con Crisóstomo Martínez de Zaragoza, y en 2.^a nupcias con Ignacio Clua Chía, natural de Graus y descendiente de Victorián Clua y José Chía; cuya hija Josefa se casó con Lucas Estrada (batidor de oro y más tarde maestro platero), fundador de prestigiosa dinastía en Huesca y Zaragoza, a la que pertenece Domingo Estrada, nombrado en 1777 Director de escultura de la Academia de Dibujo de Zaragoza.

Otras muestras de endogamia en la platería oscense quedan patentes en los cuadros familiares de los: Fet, Pérez, Dulay, Aznar, Biescas, Gregorio, Lafuente y Salas.

De los plateros naturales de Huesca que lograron la cumbre del éxito fuera, el principal: Antonio Martínez Barrios, primer director de la Real Fábrica y escuela de platería de **Madrid**, establecida en 1778 bajo el patrocinio del rey Carlos III. De los barbastrenses, Jerónimo de Espelosa (nacido en 1613) alcanzará la gloria en **Canarias** y **Cuba**. En sentido contrario destacaron en Huesca: los catalanes José

Escuder y Hemeterio Salats; el francés Beltrán Lortet; en Monzón: Juan Friederich Lindtner; en Fraga: Francisco Antonio Cisneros.

En el siglo XIX sobresale en Huesca la familia Gros: Juan, Juan José (que se casó con la hija del platero Joaquín García de Jaca), Manuel, Lorenzo y Cristóbal, cuya custodia neogótica causó sensación en 1890. Entre los jacetanos: Pedro Cotín, Joaquín García, Sebastián Cerbelló y Mariano Mur.

- *El tercer centro de atención «las OBRAS»:* En el *aspecto documental de los encargos* estudiamos los clientes, contratos, precios y formas de pago. Del *aspecto morfológico* analizamos las técnicas de trabajo, tanto de elaboración de la pieza metálica, como las decorativas; evolución de diseños decorativos, transmisión de influencias, modelos, y tipologías de obras. Se ha considerado un capítulo importante la recopilación y estudio de los *punzones* (de autor, localidad y marcador) y *burladas*.

Del millar de piezas catalogadas, resaltaremos las *obras de ESCULTURA en plata*, y entre ellas la magnífica colección de «Bustos-relicario»: Empezando por el más apreciado por los oscenses, el que representa a San Lorenzo sobre una peana dodecagonal con relieves de su vida, algunas de cuyas escenas hemos podido demostrar que están inspiradas en grabados de Alberto Dürero y Lucas de Leyden, y que también guardan relación con los relieves de la arqueta de San Medardo, de la parroquial de Benabarre; la Basílica Laurentina que lo conserva desde 1578, cuenta también con el busto de San Orencio Obispo de Aux, realizado por el platero Buenaventura Portella en 1670, para custodiar una reliquia traída en 1609 desde esa ciudad francesa, y sufragado por el doctor Vicente Santolaria. De los 6 bustos de plata que posee la Catedral destacaremos los de Santa Paciencia y San Orencio realizados en 1638 por Jerónimo y Juan Carbonell, plateros asentados en Huesca de origen Catalán. En la parroquia de San Pedro permanecen el busto de San Vicente mártir (donado en 1519 por el prior Juan Cortés) y la escultura en plata de San Justo, que representa a un niño de cuerpo entero en tamaño natural, y fue encargada por el Concejo de Huesca al platero Lorenzo Portella en 1699. Otro excelente es el de San Pedro de la parroquia de Ayerbe, empezado por el zaragozano Benito Hernández y concluido en 1560 por Andrés Marcuello.

En *ARQUITECTURA de plata* destaca la Custodia de asiento de la Catedral de Huesca, de sobria estructura en torre clasicista con adornos de pirámides escurialenses y bellas esculturas; que fue realizada entre 1595 a 1605 por el mencionado José Velázquez de Medrano.

Las celebraciones catedralicias del «Corpus Christi» aumentarán su esplendor por generosidad del canónigo y maestrescuela don Vicente Castilla, quien sufragó el deslumbrante dosel de plata en su color y dorada, con relieves figurativos de la Fe, la Esperanza y la Caridad; ejecutado desde 1752 hasta 1756 por los plateros oscenses Manuel y José Estrada (padre e hijo), en colaboración con Antonio Estrada, que entonces residía en Zaragoza. El conjunto se completa con otras muchas piezas, como las gradas que hacen juego, y el frontal de altar donado por el Obispo Pedro de Padilla († 1734); flanqueado por los enormes blandones que hizo José Palacio en 1705 y fueron regalo del doctor Raimundo de Artigola, deán y canónigo de esa Seo.

De las *obras de platería con ESMALTES o POLICROMADAS* recordaremos las obras foráneas de las arquetas románicas con esmaltes en técnica limosina del Museo Episcopal y Capitular; allí también se muestra el retablo de la Ermita de Salas, obra en plata policromada, hecha en Barcelona por Bartolomé Tutxó (1367) y ofrecida por el rey Pedro IV el Ceremonioso por las joyas que se llevó para costear la guerra contra Castilla. De las realizadas en Huesca podemos destacar las piezas del «Servicio de altar» de Vicente Santolaria, con esmaltes opacos en cabujones azules y flores doradas, ejecutado por Buenaventura Portella en 1668. A su hijo Lorenzo le atribuimos la elaboración, en torno al año 1699, de la espléndida Custodia ostensorio de la parroquial de Siétamo adornada con esmaltes y ángeles policromos.

Valoración especial merece el número y la calidad de obras *ROCOCOS* y *NEOCLASICAS*, como puede apreciarse en las fotografías y los dibujos de diseños decorativos y evolución de tipologías. Destacaremos del periodo rococó las de los punzones: Aznar, Salas, Lortet, y Julián; y de las neoclásicas las de: Julián, Gregorio, Lafuente, y Gros.

- El trabajo de *exhumación y transcripción de documentos* ha sido muy intenso, dada la amplitud del espacio temporal a cubrir y la variedad de fondos archivísticos. Las transcripciones documentales ordenadas cronológicamente se recopilan en dos volúmenes. Los tipos son de carácter muy diverso: notariales (capitulaciones y concordias sobre obras, albaranes, ápoas, inventarios, préstamos en comanda, alquileres, compraventas, nombramientos de procurador, tributaciones, contratos de aprendizaje, capitulaciones matrimoniales, testamentos,...); judiciales (declaraciones en procesos,...); municipales (actas, juras, bandos, catastros,...); eclesiásticos (registros parroquiales de bautismos, matrimonios y entierros; libros de visita y mandatos, cuentas y obrería,...); entre otros.

• Las *fotografías* del millar de obras catalogadas, las hemos organizado en 16 álbumes. Son muchas las piezas que nos gustaría destacar de la multitud de lugares visitados, tanto de los centros civiles y eclesiásticos de la ciudad, como de otras localidades: desde Alcalá de Gurrea, Almudévar, Alquézar, Ayerbe, Belsué, Casbas, Bolea, Chimiillas, Esquedas, Loarre, Monflorite, Orilla, Plasencia del Monte, Quinzano, pasando por Riglos, Yéqueda, etc.

En el volumen de ilustraciones incluimos además de una selección de fotografías, los *planos y mapas*, *firmas de plateros* y *cuadros genealógicos*, los *dibujos* de la evolución de diversos tipos de piezas y diseños decorativos, y un *listado de punzones*.

Las revistas cinematográficas españolas en la década de los años treinta (1930-1939)

31 de marzo de 1995 (Dr. A. Sánchez Vidal)

La inclusión en el título de la Tesis Doctoral de un elemento temporal en la delimitación del trabajo, como década, antes que un elemento histórico, como República, aunque en la práctica sean equivalentes, obedece a la singularidad del período histórico español que posibilita un estudio abierto por su principio y cerrado por su final.

— Abierto cinematográficamente porque la revolucionaria utilización del sonoro por la Warner, aun datando de 1927, significa un punto y seguido en la historia del cinema, y las insalvables dificultades productivas de los primeros años republicanos obedecían a carencias arrastradas de la década anterior, pero acentuadas con el cambio en el modo de producción y en la crisis económica del *crack* del '29.

— Cerrado porque el final de la década coincide justamente con una guerra civil que supuso un punto y final del cinematógrafo republicano por la desmembración de los que hasta esa fecha habían escrito su historia, ya sea por una muerte en la contienda o por un exilio a otras cinematografías, por lo que el cine español posterior asumiría parámetros muy distintos durante la dictadura.

— Abierta, de la misma forma, en su inicio porque el amanecer del primero de enero de 1930 no supuso en las revistas un cambio necesariamente significativo con respecto al del día anterior, y se continuarán publicando normalmente las revistas que hasta la fecha lo venían haciendo.

— Cerrada en su final porque la contienda supondrá la definitiva desaparición de todas las revistas que se venían publicando durante la década, ya que las publicaciones cinematográficas de los cuarenta serán de nuevo cuño.

A pesar de que la década de los '30 se encontraba flanqueada por dos periodos potencialmente enriquecedores:

— por un lado, unos primeros años en los que el cambio *de regimen* podría haber propiciado un renacer completamente nuevo del cine nacional por el cambio del modo de producción mudo por el sonoro, pero que chocó frontalmente con las reticencias de un capital concentrado en manos monárquicas.

— por el otro, unos últimos años en los que el enfrentamiento armado posibilitó, sobretodo con respecto a la producción documental, una huida hacia adelante con la radicalización de los temas y la consiguiente adquisición por parte del cinema nacional de la mayoría de edad perseguida con anterioridad, pero que la victoria nacionalista apocó al destruir o, en el mejor de los casos, ocultar todo el material rodado en la contienda, e imponer una drástica involución en la producción posterior.

Sin embargo y coincidiendo con el bienio negro, se producirá entre 1934 y 1936 el *boom* del cine republicano, en un periodo que en apariencia parecía el menos adecuado políticamente para el asentamiento de la cinematografía nacional, pero que, por contra, posibilitó lo que varios críticos catalogan como la Edad de Oro del cinema español.

Desde el punto de vista industrial, esta categórica denominación puede ajustarse a la realidad, sobretodo porque en la historia del cinematógrafo nacional, ningún otro periodo ha conseguido en España adecuar más acertadamente los estrechamente conectados conceptos de arte y de industria que definen el cine, como lo conseguido en esos dos años en los que la cinematografía nacional logra establecer una estructura industrial mínima basada, dentro de las posibilidades españolas, en parámetros similares a los utilizados en la política de grandes estudios imperante en la industria norteamericana.

Aunque el número anual de películas producidas en España fuera sensiblemente inferior en comparación con la producción de las más importantes cinematografías europeas y se encontrara a años luz de la norteamericana, ya que como máximo se llegará a 37 películas en 1935, esa mínima estructuración industrial ensayada durante la República artísticamente llegaba a complementarse de forma perfecta con la tipificación de un *star-system* autóctono que lucha en igualdad de condiciones en las portadas y páginas de las revistas nacionales con sus imitados modelos yanquis, llegándose a conseguir la simbiosis entre público y artistas que de siempre ha dominado la industria del cine americana.

Paralelamente, si 1934-36 marca la Edad de Oro del cine español, de la misma forma, se puede afirmar también que este trienio marca la cima de lo que yo convengo en denominar, como la Edad de Oro de las revistas cinematográficas españolas. Esta aseveración no se apoya tanto en términos cuantitativos como cualitativos, porque si es verdad que en la década anterior se publicó mayor número de publicaciones distintas, éstas sufren una mayor inestabilidad y cinematográficamente tienen menos cosas que contar, y su calidad gráfica es inferior.

En los mismos términos de la anterior comparación, la prensa cinematográfica frente a la industria se comportará en los dos flancos del bienio negro de diferente manera:

— Si el principio de la década, al contrario que en la industria, no supone la paralización de la publicación de revistas, sino que éstas, 1) asumen, un poco más si cabe, su dependencia con respecto al cine norteamericano, 2) centran todo su esfuerzo en la producción yanqui o en adoptar como españolas los pobres resultados de las dobles versiones en castellano, al tiempo que, en general, 3) no pierden cualquier mínima excusa para criticar la ausencia de una producción propia.

— El final de la década sí supondrá por la guerra civil la paralización, al igual que la industria, de la casi totalidad de las revistas, salvo alguna que, tras la sublevación del 18 de julio, prolongaron agónicamente su existencia algunos meses más mientras al bando republicano le quedaron medios.

Paradójicamente, cuanto más insalvables eran en los primeros años de la década los obstáculos que el nuevo modo de producción sonoro planteaban a una futura producción nacional, aparecían con mayor boato propuestas que rivalizaban entre sí para ofrecer a una ansiosa opinión pública la definitiva salida del vacío productivo, que iba a colocar a la industria española a la cabeza de los países hispanoamericanos para luchar contra la hegemonía yanqui.

Tan solo recordar, que el primer gran acontecimiento cinematográfico acaecido en la República fue un Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, gestado en el régimen anterior y oficializado después por la República, que buscaba precisamente sentar esas bases. Así, desde los enormes y completísimos estudios que se prometían hasta las modestas instalaciones que definitivamente comenzaron a funcionar, mediaba un abismo que apocó las desmedidas ansias hispanoamericanistas de los primeros «proyectistas» del cine sonoro español.

Unas ansias que chocaban frontalmente con las dificultades económicas y políticas de la época, pero que conformaron la realidad de una cinematografía como la española, condenada a avanzar con pasos dubitativos; para que luego, cuando la producción española se había consolidado definitivamente en la península, se reprodujeran a finales de 1935 en hispanoamérica algunos de los éxitos de las películas españolas, pero más como logro individual por generación espontánea que como una planeada estrategia comercial para conquistar esos mercados que por capacidad y cercanía siempre había dominado el cine yanqui.

Ya queda dicho que el vacío productivo no afecta por igual a la prensa especializada, porque ésta puede refugiarse en la producción extranjera que no deja de abastecer la imparable ascensión de los salones sonoros. Pero las revistas y las secciones cinematográficas de los diarios siempre tendrán sus páginas disponibles para acoger cualquier noticia que presagie el establecimiento de un estudio en España, con lo que en muchas ocasiones contribuyó, más por deseo que por una realidad palpable, en la propagación del espejismo de este tipo de proclamas en la esperanza de poder tratar en un futuro próximo de los éxitos de la producción nacional.

Así, ante el apabullante tanto por ciento de páginas que en los primeros años de la década dedican en las revistas a glosar las excelencias de las filmografías extranjeras, que irá equilibrándose según vaya afianzándose la nacional, irán aumentando gradualmente un sector de la crítica de cine que luchará denodadamente frente a la colonización extranjera: primero, por el ideal común de la implantación de un cinema propio, y después de conseguido, por un mejoramiento que satisficiera a todas las partes.

Con lo que en la actividad crítica cinematográfica se pueden diferenciar en todo momento dos puntos de vista o corrientes de opinión: la optimista, que asume la colonización extranjera y no pone inconvenientes para que el cine nacional mimetice, sobretodo, los modelos yanquis; y la pesimista, que adopta una posición crítica extrema, comparable a la combatibilidad de las posiciones políticas de la época, que, reconociendo o no los valores cinematográficos de las películas extranjeras, desea que el cine español busque un estilo propio que nos diferencie, en el que puedan verse reflejados los espectadores de los países hispanoamericanos, como primer paso para cumplimentar esas ansias hispanoamericanistas perseguidas.

Así, esta segunda corriente ocupará comparativamente en las revistas una mínima parte del espacio de los ejemplares, en la mayoría de los casos coincidiendo en las páginas sin acompañamiento gráfi-

co, pero serán estas colaboraciones las que desde el punto de vista actual darán la verdadera medida del valor intrínseco de cada revista. Este espacio no se verá incrementado con la popularización del cine español, sino que mantendrán su posición subsidiaria, y los artículos sobre las estrellas o producciones cinematográficas nacionales no pasarán de ser superficiales reportajes fotográficos, a semejanza de los inspirados por el cine extranjero.

Vida y obra del arquitecto Ricardo Magdalena (1849-1910)

2 de junio de 1995 (Dr. M. García Guatas)

Introducción

Cuando en 1988, al terminar la licenciatura en Historia del Arte, nos planteamos realizar una tesis doctoral que versara sobre algún aspecto de la arquitectura contemporánea aragonesa, estaba reciente el descubrimiento en 1984, de las —supuestamente— falsas atribuciones de obra modernista en Zaragoza al arquitecto Ricardo Magdalena Tabuena, perdiendo éste la mayor y más espectacular parte de la obra que hasta entonces se le atribuía. De ser considerado como el gran arquitecto modernista aragonés, pasó a ser tratado como una figura diluida o menor, valoración que no se corresponde con su verdadera situación a la cabeza de la arquitectura y del arte de su tiempo. La confusión existente a partir de ese momento sobre su persona y su trabajo nos indujo a su estudio, por indicación de nuestro director el Dr. Manuel García Guatas.

El objetivo de nuestra investigación era descubrir el alcance y la entidad real de su obra, tanto la proyectada como la construida, es decir, delimitar su verdadera producción, para situarlo correctamente dentro del panorama artístico local, así como establecer sus relaciones con el nacional y europeo. A medida que avanzábamos en nuestro trabajo, este empeño se convirtió también, dada la intensa proyección urbanística y social de Magdalena, en la reconstrucción de una importantísima etapa de la historia de Zaragoza, ciudad a la que siempre estuvo ligado profesional y afectivamente el arquitecto.

Evidentemente, la nuestra no ha sido una investigación aislada, sino que hay que situarla en el contexto historiográfico de recuperación de la arquitectura del XIX, tradicional e injustamente desprestigiada desde el Movimiento Moderno. Respecto a la historia del arte aragonés, nuestra tesis está en relación con diferentes investigaciones que, desde los años setenta, han tenido como objetivo el estudio de

la arquitectura y el urbanismo aragonés finisecular. Nos referimos a los trabajos de los doctores Gonzalo Borrás Gualis, Carmen Rábanos Faci, M.^a Rosa Jiménez, Nardo Torguet Escribano, José García Lasao-sa, Jesús Martínez Verón, Domingo J. Buesa Conde y M.^a Pilar Poblador, cuyas investigaciones aparecen recogidas en nuestra tesis y que ponen de manifiesto un panorama de estudios sobre el arte decimonónico abundante y de excepcional calidad, en parangón, por otro lado, con la labor que se está realizando en otras comunidades autonómicas.

Metodología y fuentes

El método de trabajo seguido ha sido, en primer lugar, la recopilación de la bibliografía general sobre la arquitectura de la época, así como la específica sobre Aragón y sobre el arquitecto que nos ocupa, lo que nos permitió realizar el estado de la cuestión. A continuación abordamos la revisión minuciosa y exhaustiva de todas las fuentes relacionadas con el tema y la catalogación mediante sistemas informáticos de todos los proyectos descubiertos. Este trabajo ha tenido básicamente dos vertientes: en primer lugar, la investigación de la documentación generada por el consistorio zaragozano durante los años en que Ricardo Magdalena fue arquitecto municipal, desde 1876 hasta 1910, documentación que se encuentra depositada en las Secciones de Gobernación y Fomento en el Archivo Municipal de Zaragoza, así como en el Archivo de la Sección de Arquitectura Municipal. La revisión de estas fuentes es una de las principales aportaciones de esta tesis, ya que hasta ahora no se había realizado de un modo sistemático y exhaustivo, al ser durante muchos años imposible su consulta.

En segundo lugar abordamos el examen detallado de la prensa del momento a través de la lectura de diferentes publicaciones. En concreto consultamos completas las siguientes: *El Diario de Zaragoza* (de 1876 a 1878), *Diario de Avisos de Zaragoza* (de 1879 a 1910), *Heraldo de Aragón* (de 1895 a 1910) y por razones operativas realizamos 'catas' en torno a fechas concretas en *La Derecha*, *El Noticiero*, *La Alianza Aragonesa* y *El Mercantil de Aragón*.

Otros fondos consultados han sido: los archivos de la Universidad de Zaragoza, el General de la Administración, en Alcalá de Hénarés, donde se encuentra el grueso de la documentación referida a proyectos de restauración emprendidos por el Estado y realizados por Magdalena, el de la Real Academia de Bellas Artes de San Fer-

nando (Madrid), el de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis (Zaragoza), el del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, el de la Escuela de Artes y Oficios, el del Museo Provincial de Zaragoza, el de la Diputación Provincial de Zaragoza y entre los archivos fotográficos los conservados en la Hemeroteca Municipal de Zaragoza, el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, el particular de Coyne, Mas y Juan Mora, que en la actualidad es propiedad de la Diputación General de Aragón, así como otras colecciones particulares que se detallan puntualmente.

La mayor dificultad que se nos planteó en esta etapa fue la vasta amplitud de nuestro campo de investigación, dada la variedad de competencias que recayeron en Magdalena: arquitecto municipal de Zaragoza, arquitecto del Ministerio de Fomento en Aragón y Cataluña, profesor y director de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza y miembro de la Academia de Bellas Artes de San Luis, entre otras corporaciones, además de realizar numerosos e importantes encargos públicos y privados. Estudiar todos estos aspectos conllevaba la revisión de los archivos mencionados. El más significativo es el Archivo y Hemeroteca Municipal de Zaragoza, que prolongó extraordinariamente esta etapa de recogida de datos dada la cantidad de documentación de la época conservada en esta institución.

La extensa documentación recogida (como dato ejemplar puede señalarse los cuatrocientos noventa y siete proyectos realizados por Ricardo Magdalena), se completó con el análisis in situ y catalogación de las obras conservadas. Resulta significativa la comparación entre el reducido número de obras conservadas respecto a las construidas o proyectadas por el arquitecto. En este sentido hay que dejar constancia, por un lado, de la irreparable y nunca suficientemente lamentada destrucción del patrimonio arquitectónico de la ciudad (recordemos sin más calificativos la Antigua Universidad Literaria en la plaza de la Magdalena) y por otro, los crónicos problemas financieros del Ayuntamiento de Zaragoza durante la época en que Magdalena estuvo a su servicio, que impidieron la realización de muchos proyectos o el empobrecimiento de otros, situación ésta a la que hacemos continuas referencias en nuestro trabajo.

Sistematización de la tesis

Además del inexcusable *Estado de la cuestión* y un capítulo dedicado a una breve referencia a su vida, por otro lado ya bastante di-

vulgada, hemos dividido el estudio de la obra de Magdalena en capítulos según su diferente proyección profesional.

En primer lugar estudiamos los grandes edificios públicos de Magdalena (la Facultad de Medicina y Ciencias, 1893, y la intervención en la Antigua Universidad Literaria, 1900) que le reportaron fama a nivel nacional y que constituyen el desarrollo de una propuesta inicial de recuperación de la arquitectura aragonesa y creación de un estilo propio en tres diferentes proyectos cuya última versión sería el Museo Provincial de Bellas Artes. A continuación analizamos su labor al frente de la Oficina de Arquitectura del Ayuntamiento de Zaragoza, con una doble vertiente: arquitectónica y urbanística, tarea a la que dedicó gran parte de su vida. Un tercer aspecto a estudiar era la relación de Magdalena con la renovación de las artes industriales en Aragón a través de su vinculación a la Escuela de Artes y Oficios y de sus diseños y proyectos de decoración de numerosos locales de esparcimiento y establecimientos comerciales, quizás una de las facetas menos conocidas de su labor y probablemente más interesante. Por otro lado, como Arquitecto del Estado para las regiones de Aragón y Cataluña, fue responsable de numerosas restauraciones, todas ellas conocidas, pero nunca hasta ahora estudiadas en detalle.

A continuación analizamos los proyectos del arquitecto dentro de la Exposición Hispano Francesa de 1908, de la que fue director de las obras, así como su vinculación tardía, pero excepcional en calidad, al modernismo zaragozano. En relación con esta cuestión, nos ocupamos de algunos proyectos de arquitectura civil privada, entre ellos la polémica atribución de la Casa Juncosa, quizás el ejemplo más singular y significativo de la arquitectura modernista en nuestra ciudad.

Todo este largo análisis necesariamente nos condujo a una serie de conclusiones y reflexiones en torno a las características más significativas de su obra y de su poética arquitectónica; presentamos, además, la bibliografía consultada, ordenada alfabética y temáticamente, en la que hemos seleccionado las obras fundamentales para nuestro trabajo.

Completando el texto, y ya dentro de los apéndices, incluimos en primer lugar una relación completa de todos los proyectos diseñados por Ricardo Magdalena de acuerdo con la división en capítulos que hemos realizado de su obra: edificios públicos, arquitectura municipal, urbanismo, mobiliario urbano, diseños industriales, decoración de locales de esparcimiento y establecimientos comerciales, restauraciones, proyectos relacionados con la Exposición Hispano-

Francesa de 1908 y arquitectura civil privada. A continuación aparece una relación de los colaboradores del arquitecto, ciento cincuenta y ocho en total, en su mayoría los artistas más prestigiosos y los mejores artesanos del momento, no todos ellos bien conocidos hasta ahora, lo que nos permite perfilar de un modo más claro el panorama artístico de Zaragoza en la época.

El apéndice documental está constituido por una selección de los documentos más relevantes, ordenados nuevamente de acuerdo con la estructura de esta tesis para facilitar su lectura. Este mismo orden sigue el apéndice gráfico, donde decidimos mezclar planos y fotografías para facilitar la ilustración y comparación de los proyectos. Respecto a los planos, aparecen todos reducidos (por lo que se pierde su escala inicial) para reproducirlos en el formato A4, ya que considerabamos que facilitaba su consulta.

Conclusiones

Una vez realizado este trabajo, debemos manifestar que consideramos alcanzados los objetivos propuestos originalmente y que consistían en descubrir el alcance y la entidad real de la obra del arquitecto, tanto la que quedó en el papel de los proyectos como la construida, situando a Magdalena correctamente dentro del panorama artístico de la ciudad y en relación con el nacional e internacional; a la vez que hemos intentado reconstruir esta importante etapa de la historia de Zaragoza.

Sin embargo, hay ciertas cuestiones que no hemos podido resolver totalmente, aunque hemos intentado darles un nuevo punto de vista. Se trata básicamente de la problemática atribución al arquitecto de obras privadas cuya realización tenía prohibida al ocupar el cargo de arquitecto municipal de Zaragoza. Pero hemos descubierto casos (el Teatro Circo y los Almacenes del Pilar), en los que este impedimento legal se podía eludir a través de la interposición de otros profesionales que eran los que firmaban los planos, y por lo tanto, siguiendo el mismo criterio, hemos intentado razonar la más que probable intervención del arquitecto en las principales viviendas modernistas que se levantaron en nuestra ciudad, especialmente en el significativo caso de la Casa Juncosa.

Este convencimiento personal, apoyado en indicios documentales y a través de la comparación formal, nos ha conducido necesariamente a replantear la valoración que debe hacerse del arquitecto respecto a su relación con el modernismo, ya que a él se deberían los dos edifi-

cios más señalados de este estilo en su manifestación local: la Casa Juncosa en colaboración con José de Yarza y el Gran Casino de la Exposición Hispano-Francesa de 1908. Somos conscientes de las reticencias que esta afirmación puede levantar, puesto que la historiografía artística ha admitido sin apenas reserva alguna desde 1984, que las viviendas privadas tradicionalmente atribuidas al arquitecto no eran suyas. Quizás éste sea el momento de iniciar nuevas reflexiones en torno al tema, a la espera de descubrir otros datos y de profundizar en el estudio de la obra de arquitectos como José de Yarza o Julio Bravo, que nos iluminen o aclaren esta todavía confusa situación.

En cualquier caso, al margen de esta discutida atribución, lo cierto es que la conclusión fundamental a la que hemos llegado es que Ricardo Magdalena debe ser considerado como el arquitecto más importante de su generación y del cambio de siglo, y uno de los nombres fundamentales en el arte aragonés, cuya trayectoria profesional es comparable a la de otras personalidades nacionales coetáneas como Ricardo Velázquez Bosco o Lluís Domènech i Montaner. Y esto en razón de varios motivos:

- 1) Por su amplia producción arquitectónica y en general por el volumen, variedad y extraordinaria calidad artística de su obra, que nos muestra la versatilidad del arquitecto.
- 2) Por la renovación que imprime en la arquitectura local, en muy diversos sentidos: porque conforma un estilo que es el que identifica a la sociedad aragonesa de finales del siglo pasado, porque recupera técnicas y tradiciones artísticas locales y por la introducción y generalización del hierro en la arquitectura local.
- 3) Por el magisterio y autoridad reconocidos a su persona: por su docencia en la Escuela de Artes y Oficios, por la posición preeminente entre el resto de los arquitectos y por el control e intervención en los principales acontecimientos ciudadanos, incluidos los artísticos, así como sobre la producción arquitectónica.

Ningún otro arquitecto de su generación puede comparársele si tenemos en consideración todas estas cuestiones. Además, es el único arquitecto aragonés cuya producción artística tuvo —y tiene todavía— eco fuera de nuestra ciudad, incluso en el extranjero. Asimismo, es notable su aportación a la arquitectura del siglo XX, ya que sólo su obra fue capaz de iniciar un estilo o escuela, la regionalista, continuada con admiración por los más importantes profesionales de generaciones posteriores como Luis de La Figuera, José de Yarza, Teodoro Ríos Balaguer y Regino Borobio Ojeda.

MARÍA PILAR POBLADOR MUGA

La arquitectura modernista en Zaragoza

Enero de 1994 (Dra. C. Rábanos Faci)

En las dos últimas décadas del siglo XIX, reflejo del *fin de siècle* como crisis profunda del arte, surgen los primeros tanteos del estilo modernista, aunque no será hasta 1900 cuando irrumpa con gran fuerza en todo el mundo, llegando a Aragón y a Zaragoza con toda su plenitud y esplendor durante los primeros años del XX, para ir agotándose en sus propias formas en los años de la Primera Guerra Mundial, extinguiéndose hacia 1920.

El Modernismo es, por tanto, un estilo de transición que refleja las profundas contradicciones de una época de crisis y cambios continuos y que constituye el preámbulo del arte contemporáneo, por su defensa de la calidad del diseño y de la libertad creadora del artista. Ya que plantea un rechazo formal a los historicismos academicistas, promulgando una estética nueva basada en la creación de un lenguaje propio y diferenciado inspirado en la naturaleza, de donde extrae la esencia de sus estructuras tanto orgánicas como geometrizzantes.

Objetivos y sistematización

La presente tesis doctoral constituye la ampliación de las investigaciones iniciadas en nuestra tesis de licenciatura, dedicada a *José de Yarza y la casa Juncosa en el contexto de la arquitectura modernista* y leída en septiembre de 1986. Por ello, el objetivo esencial era completar el estudio del Modernismo en Zaragoza, con la intención de establecer una amplia base, siempre abierta a nuevas aportaciones, que facilitase la comprensión y el conocimiento del estilo.

Las consultas de diferentes archivos, privados y públicos, han aportado interesantes noticias. En este sentido, la revisión del Archivo Municipal de Zaragoza, especialmente de los expedientes del Ne-

gociado de Licencias para la Edificación de la Sección de Fomento entre los años 1895 y 1920, ha proporcionado abundantes datos sobre los proyectos de construcción, sus autores, sus cronologías, sus encargantes y, sobre todo, los planos tanto de edificios como de establecimientos públicos que, generalmente, corresponden a los alzados de sus fachadas. Informaciones que han sido ampliadas o contrastadas con otras extraídas de otros archivos de la ciudad, como el Registro de la Propiedad Inmobiliaria, el Archivo de Protocolos Notariales, el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, el Archivo de la Diputación Provincial y el Archivo Fotográfico Mora, además de otros como el de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, el Archivo Central del Ministerio de Cultura en Madrid, el Archivo Municipal de Talavera de la Reina (Toledo), el Archivo Municipal de San Sebastián y otras consultas realizadas en el resto de Aragón, concretamente en los archivos municipales de Huesca, Barbastro, Jaca, Tarazona, Alcañiz, etc. También algunos fondos documentales privados han resultado esenciales para completar las investigaciones como es el caso del conservado por la familia Yarza, que contiene abundante documentación sobre los arquitectos José de Yarza de Echenique y Fernando de Yarza y Fernández-Treviño, además de otros de carácter fotográfico como el de Coyne, el de Agustín Lorente Bernal que guarda la familia Esteban Lorente, el del coleccionista Luis Serrano Pardo, el de Aurelio Grasa conservado por su hija Teresa, etc.

Algunas noticias han sido aportadas por fuentes bibliográficas, especialmente a través de la revisión de publicaciones periódicas de la época, como revistas, diarios y prensa en general, además de otras publicaciones de carácter monográfico o libros, tanto de finales del siglo XIX como de principios del siglo XX, que tratan del Modernismo y su época, de la ciudad de Zaragoza y de Aragón. Finalmente, también fueron recogidos, como fuentes orales, interesantes datos conseguidos a través de entrevistas realizadas a los descendientes de los arquitectos, de los propietarios o de los encargantes. Todo ello con el propósito de:

- Realizar un catálogo completo y exhaustivo de obras modernistas en la ciudad de Zaragoza, en el que se incluyera cualquier manifestación arquitectónica, tanto portadas para establecimientos públicos como edificios o mobiliario urbano, es decir, cualquier obra proyectada por un arquitecto, a partir del material gráfico conservado fundamentalmente en el Archivo Municipal de Zaragoza, complementado con el trabajo de campo en los casos en que éste ha sido posible.

- Establecer unas correctas atribuciones y una cronología precisa, poniendo a cada arquitecto en relación con sus obras.
- Confeccionar una relación de arquitectos que proyectaron edificios modernistas en la ciudad de Zaragoza, residentes o no en la ciudad, algunos de ellos casi o totalmente desconocidos hasta hace muy poco.
- Detectar de una serie de clientes o comanditarios, pertenecientes a una alta burguesía local, que actuaron como promotores de las obras modernistas y de cuya existencia poco o nada se sabía.
- Intentar reconstruir imaginariamente el aspecto y el ambiente de la Zaragoza de comienzos del siglo XX, a través de sus edificios, sus calles y plazas, su urbanismo y la distribución socioeconómica de su población.
- Elaborar un estudio crítico de la arquitectura modernista en Zaragoza, que determine el grado de aceptación y penetración del estilo y su valoración, estableciendo las influencias tanto nacionales como internacionales.
- Recuperar gráfica y documentalmente un patrimonio arquitectónico, en su mayor parte, perdido.

En definitiva, rescatar del olvido y sacar a la luz aquellos proyectos arquitectónicos modernistas que nunca llegaron a ser construidos pero que, como idea estética, forman parte de la creación artística. Recordar a otros que desaparecieron o fueron derribados. Reconstruir documentalmente el aspecto de los que han sido transformados. Y realizar un estudio exhaustivo de aquellos edificios que se han conservado.

El cuerpo de la tesis consta de veinte capítulos divididos en cuatro volúmenes, más otros dos tomos dedicados a la transcripción de aquellos documentos escritos que se han considerado fundamentales en la investigación, completándose con tres apéndices de material gráfico que contienen: las diapositivas realizadas en el trabajo de campo, las fotos antiguas o las imágenes de obras desaparecidas y la reproducción de los planos, conservados en los archivos consultados, que reflejan los proyectos de edificios y de establecimientos modernistas.

El estudio evoluciona desde una temática general, que pretende definir el fenómeno modernista entendido como expresión estética y artística de la *Belle Epoque*, hasta lo particular, concretando su plasmación en el contexto de la arquitectura modernista zaragozana arquitecto por arquitecto, con una presentación del estado de la cuestión y la biografía de cada uno de ellos, como conocimiento previo

del autor antes de pasar a la catalogación de sus obras, para posteriormente pasar a analizar la decisiva influencia que ejercieron en la difusión del estilo. Completándose con la evolución del Modernismo en las decoraciones de los establecimientos públicos y en las arquitecturas provisionales y pabellones de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, finalizando con las conclusiones que de este estudio se derivan.

El estilo modernista en Zaragoza

Para comprender el alcance y el desarrollo del estilo en la arquitectura zaragozana, y debido a que desgraciadamente la inmensa mayoría de las obras han desaparecido o se encuentran profundamente modificadas, es necesario intentar reconstruir el ambiente y la imagen de la ciudad a comienzos del siglo XX, con el progresivo aumento de su población que en 1900 sobrepasa la barrera de los cien mil habitantes, con su próspera industria, su pujanza económica y el ambiente cultural en que vivía su burguesía, que frecuentaba sus comercios, sus cafés, sus teatros, sus cinematógrafos, sus fiestas, sus calles y sus plazas.

El Modernismo zaragozano participa de las características esenciales que lo definen internacionalmente como estilo, por ello busca la integración de las artes, erigiéndose la arquitectura en el escenario donde se desenvuelve el florecimiento de la forja, las yeserías, las vidrieras, la ebanistería... en la línea de las teorías estéticas de William Morris y sus *Arts and Crafts*, para lo cual se impulsa la creación de la Escuela de Artes y Oficios, donde desde 1895 numerosos artistas y artesanos reciben las enseñanzas de grandes profesionales de la talla del arquitecto Ricardo Magdalena o del escultor Dionisio La-suén.

La arquitectura modernista zaragozana recibe la nueva moda modernista y combina su versión orgánica, formalmente repleta de elementos vegetales, florales, líneas onduladas en golpe de látigo o *coup de fouet*, en la línea del *Art Nouveau* parisino y belga o el *Modernisme* floral de Luis Doménech y Montaner, con la tendencia geométrica de la *Sezession* vienesa o el *Jugendstil* centroeuropeo. La difusión del estilo se deja sentir por todo Aragón, por la proyección ejercida por la capital aragonesa, que algunas veces se complementa con la influencia directa del Modernismo catalán, como en el caso del Círculo Oscense en Huesca, cuyo proyecto inicial fue elaborado por el arquitecto barcelonés Ildefonso Bonells Recharx en 1901, o como en

Teruel con las obras del tarraconense Pablo Monguió, que erigió edificios como la casa de «Tejidos el Torico» (1912) o la casa Ferrán (datada entre 1914 y 1917).

Los arquitectos y sus obras

En la introducción, desarrollo y decadencia de la arquitectura modernista en la capital aragonesa tomaron parte diferentes generaciones de arquitectos locales, algunos zaragozanos de nacimiento y otros considerados como tales por fijar su residencia permanente en la ciudad. La revisión de los fondos conservados en el Archivo Municipal de Zaragoza ha permitido estudiar a cada uno de ellos, que habían recibido un desigual tratamiento historiográfico, por lo que en cada caso ha debido de ser revisado previamente el estado de la cuestión, para completar con posterioridad algunos datos de sus biografías, con la intención de aproximarnos a su perfil humano y profesional, para lo cual se ha catalogado su producción con especial detenimiento en las creaciones realizadas en estilo modernista, las cuales se analizan partiendo de la documentación encontrada, elaborándose una detallada descripción formal de cada proyecto, independientemente de si llegaron a construirse o no, fueron derribados o se han conservado, aludiendo en éste último caso a las posibles intervenciones o reformas sufridas, para finalizar con una valoración crítica que intenta establecer el interés e influencia de cada una de las obras.

Entre los arquitectos zaragozanos que proyectaron arquitecturas modernistas en su ciudad, expuestos siguiendo un orden cronológico generacional, se encuentran:

— **Fernando de Yarza y Fernández-Treviño** (1841-1908): Realizó la reforma de la casa de Antonio García Gil en la calle de Alfonso I núm. 2 esquina con el Coso (proyectada en 1902), que constituye el primer edificio de este estilo realizado en Zaragoza.

— **Ricardo Magdalena Tabuenca** (1849-1910): Como arquitecto municipal construyó, siguiendo los lenguajes modernistas, arquitecturas efímeras tan interesantes como uno de los tres arcos de entrada, concretamente el patrocinado por el Ayuntamiento, levantados con motivo de la visita del rey Alfonso XIII (1903), un «castillo» provisional situado en la plaza de la Constitución (hoy de España) erigido para las fiestas del Pilar (1904) y las arquitecturas provisionales de la Exposición Hispano-Francesa (1908), como se comentará más adelan-

te. Por otro lado, para la iniciativa privada realizó la decoración del desaparecido cinematógrafo conocido como el «Palacio de la Ilusión» que se encontraba en la calle de los Estébanes núm. 31 (1905) y, fuera de la ciudad, el diseño del kiosco del Boulevard en San Sebastián en colaboración con el maestro de la forja Pascual González (1907).

— **Félix Navarro Pérez** (1849-1911): Es el autor de la casa de Luis Virgós en la calle Manifestación núm. 20 (proyectada en 1902), de la casa de alquiler de Antonio Cavero y Esponera en la calle de San Miguel núm. 25 (proyectada en 1905), de la reforma de la casa de Manuel Alonso en la plaza de San Carlos, junto al palacio de los Morlanes (proyectada en 1905 y totalmente rehabilitada), de la reforma del garaje y taller para automóviles de Mateo Lacarte en la calle de la Misericordia núm. 2 (actual calle madre Rafols) esquina a la de Ramón y Cajal (proyectado en 1910 y desaparecido) y de la portada principal del salón de espectáculos «Parisiana» en el paseo de la Independencia núm. 25 (actual núm. 23) (proyectada en 1910 y desaparecida).

— **Julio Bravo Folch** (1862-1920): Es el autor de la casa de Francisco Navarro Pérez en la calle Manifestación núm. 16, con fachadas a la plaza del Justicia y a la calle de Santa Isabel, conocida popularmente como la casa de los antiguos almacenes «Ferrer Bergua» (proyectada en 1902), del edificio propiedad de la compañía de seguros «La Actividad» en la subida de Cuéllar núm. 17 (proyectado en 1904 y desaparecido), de la casa de Francisco Vidal en la calle de San Jorge núm. 3 esquina a la del Refugio (proyectada en 1905), de la casa de José Beltrán en la calle Santo Dominguito de Val núm. 11 (proyectada en 1906 y totalmente rehabilitada), de la casa de Macario Solanas en la calle de Cádiz núm. 10 esquina a la calle del Laurel (proyectada en 1907 y totalmente rehabilitada), de la casa de Rafael López Gil en la calle de Cádiz núm. 12 esquina a la del Laurel (proyectada en 1909) y de la casa de Enrique Pérez Bozal en la avenida de César Augusto núm. 92 esquina a la de Antón Trillo (proyectada en 1909).

— **Manuel Martínez de Ubago y Lizárraga** (1869-1928): Diseñó, en colaboración con su hermano José, el kiosco de la Música para la Exposición Hispano-Francesa (realizado en 1908 y en la actualidad trasladado al parque de Buenavista), además de otras obras por separado como la torre de Damián Santamaría en la carretera de Teruel s/n (proyectada en 1908 y desaparecida), la iglesia, convento y cole-

gio de las religiosas conocidas como las Adoratrices en la avenida de Hernán Cortés núm. 10 (antiguos núms. 6 y 8) (realizado hacia 1908 y desaparecido), la casa de Emerenciano García Sánchez en el paseo de Sagasta núm. 54 (proyectada en 1909 y desaparecida), la reforma de dos terrazas del hotel de la marquesa de la Granja de Samaniego situado en el paseo de Pamplona núm. 3 (proyectada en 1912) y la casa de alquiler del marqués de Urrea situada en la calle Espoz y Mina núm. 21 esquina a la calle de Francisco Bayeu (proyectada en 1913 y recientemente eliminadas las decoraciones de su fachada).

— **Luis de La Figuera Lezcano** (1869-1941): Erigió su propia vivienda en estilo modernista, que se encontraba en el núm. 9 de la calle Cervantes (realizada con anterioridad a 1913 y desaparecida), además de otras obras tan interesantes como la decoración de la biblioteca del Casino Principal, ubicada en uno de los salones de la planta noble del palacio de Sástago, en el Coso núm. 56 (realizada en 1905 en colaboración con los cerrajeros artísticos Ramón Martín Rizo y su discípulo Pascual González) y la casa de la calle Cervantes núm. 7 de la que fue su arquitecto y propietario (proyectada en 1912 y desaparecida).

— **José de Yarza de Echenique** (1876-1920): Realizó importantes edificios como la casa de Pedro Mendigacha en la calle Prudencio núm. 25 (proyectada en 1902), la casa de Julio Juncosa en el paseo de Sagasta núm. 11 (proyectada en 1903 y finalizada en 1906, en la que con toda probabilidad colaboró con Ricardo Magdalena), la reforma modernista en la que se colocó la reja del coro alto de la iglesia del convento de carmelitas descalzas de Santa Teresa, conocido popularmente como las Fecetas (1903), la casa de Cornelio Hernández Pardo en la avenida de César Augusto núm. 100, conocida popularmente por encontrarse en sus bajos la tienda de «Semillas Gavín» (proyectada entre 1904 y 1905), la casa de Fernando Escudero en el paseo de Sagasta núm. 21 esquina a la calle de la Paz (proyectada en 1904 y reformada entre 1917 y 1918 por Manuel Martínez de Ubagó), la reforma de la casa propiedad de Cecilio Gasca en el Coso núm. 31 (proyectada en 1905 y desaparecida), el teatro para la villa de Ateca (proyectado en 1906 y desaparecido), la reforma de la casa de Julio Ricardo Zamora en la plaza de San Miguel núm. 5 (proyectada en 1906), la reforma de la casa propiedad de Antonio M.^a de Tro en el núm. 4 de la plaza de Sas (proyectada en 1906 y desaparecida), además de los diseños conservados de panteones funerarios para el cementerio de Torrero, de mobiliario doméstico y de otros elementos arquitectónicos como puertas de rejería. Posteriormente,

tras ser nombrado arquitecto municipal en 1911, diseñó algunos bocetos modernistas para farolas y bancos (1912) y un kiosco para venta de flores en el paseo de la Independencia (1914) que, aunque no se llevaron a la práctica, poseen un gran interés desde el punto de vista de la creación artística.

— **Miguel Angel Navarro Pérez** (1883-1956): Es el autor de la decoración modernista del cine «Ena Victoria» (1912), de la casa del escultor Carlos Palao en el paseo de Sagasta núm. 76 (proyectada en 1912 y totalmente rehabilitada), de la casa y talleres de Pascual González en el camino del Sábado (proyectados en 1912 y desaparecidos), del hotel de Fernando Taberner con fachadas al paseo de Ruiseñores y a la calle del Porvenir (proyectado en 1915 y desaparecido), de la casa de alquiler construida para Blas M. Torrente en la calle de Rufas núm. 16 (proyectada en 1917 y totalmente rehabilitada) y de la ampliación y reforma del hotel de Raimundo Balet en el paseo de Ruiseñores núm. 41 (proyectada en 1919 y desaparecida), además de otras obras como el panteón de la familia de Gerardo Mermejo que se encuentra ubicado en el cementerio de Torrero (1915).

— **Francisco Albiñana Corralé** (1884-1936): Diseñó el edificio situado en la esquina de la calle Costa núm. 6 con la de Isaac Peral propiedad de Joaquín Prat Millán (proyectado en 1911 y totalmente reformado), la sede del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola en el Coso núm. 29 (proyectado en 1912), dos construcciones gemelas y contiguas consistentes en dos viviendas-talleres, ambas dedicadas a la fabricación de camas de madera, situadas en la parcela núm. 110 del camino de San José, una propiedad de Agustín Nuviala y otra de Francisco Güerri (proyectadas en 1912 y desaparecidas), el hotel de Nicomedes Felipe en la calle Lagasca núm. 3 esquina a la actual calle de Gil de Jasa (según proyectos de 1912 y 1913, con una ampliación realizada por el mismo arquitecto en 1922, y totalmente rehabilitada en la actualidad para la «Policlínica Sagasta»), el hotel de Felipe Montori en la carretera de Teruel (proyectado en 1913 y desaparecido), la reforma del hotel de José García Sánchez en la calle Lagasca núm. 7 esquina con la calle Royo (proyectada en 1914 y totalmente rehabilitada para la sede el Tribunal Tutelar de Menores), la reforma de la casa de Inocencio Muñoz en la calle Rufas núm. 19 (proyectada en 1915 y rehabilitada) y la casa de vecinos de los hermanos Angel y Víctor Marín y Corralé en el núm. 35 de la calle Don Jaime I esquina a la de Espoz y Mina (proyectada en 1916).

Por otro lado, un capítulo de nuestra tesis está dedicado a los arquitectos foráneos que proyectan obras modernistas para la ciudad de Zaragoza, siendo el caso del maestro de obras barcelonés **José Graner Prat** (1844-1930) que recibe el encargo de construir la casa de Pedro Marcolain San Juan situada en el paseo de Sagasta núm. 36 (proyectada en 1903, reformada por el arquitecto Marcelino Securun en 1931 y desaparecida), del maestro de obras toledano **Juan Francisco Gómez Pulido** (1833 ?-1923) que erigió dos casas en el paseo de Sagasta núms. 19 y 13 y que respectivamente fueron encargadas por Carlos Corsini y por Hilario Jesús Retuerta (proyectadas ambas en 1904), del arquitecto tarraconense **Ramón Salas y Ricomá** (1848-1926) autor de la casa de alquiler de Luis Latorre, marqués de Montemuzo, en la calle Espoz y Mina núm. 31 (proyectada en 1906 y totalmente rehabilitada para el Archivo Municipal) y, finalmente, del arquitecto barcelonés **Juan Rubió y Bellver** (1871-1952) que realizó la reforma del establecimiento, propiedad de Ramón Puig, ubicado en la calle Azoque núm. 4 y conocido como la «Farmacia Nueva» (proyectada en 1907 y desaparecida) y, finalmente, también el caso del arquitecto guipuzcoano **Julián de Sáenz Iturralde** (1875 ? - ?) que residió en Zaragoza durante cuatro años y que diseñó el hotel de Pedro Masip en la calle de las Delicias núm. 25 (proyectado en 1918 y desaparecido).

En el estudio era imprescindible realizar una revisión de lo que supuso para la ciudad de Zaragoza, y por extensión para todo Aragón, la celebración de la **Exposición Hispano-Francesa de 1908**, dedicando especial atención a la burguesía zaragozana que impulsó y organizó el evento, y entre cuyas construcciones modernistas destacan el kiosco de la música de los hermanos **Martínez de Ubago**, mencionado anteriormente, y el pabellón Mariano realizado por el barcelonés **José María Pericás**, además de las obras realizadas por **Ricardo Magdalena** quien, como arquitecto director, diseñó en un estilo modernista floral una serie de arquitecturas provisionales como el Pabellón Central o de Alimentación, los pabellones gemelos de Maquinaria y Tracción, el arco de entrada al recinto y un arco triunfal en el paseo de la Independencia levantado para la visita de Alfonso XIII. Todas ellas, aunque efímeras, deben de considerarse de gran interés por la gran influencia que ejercieron en la divulgación y aceptación popular del estilo. Además, probablemente, también deba atribuirse a este arquitecto director de la Exposición el edificio de La Caridad, que muestra una clara influencia tanto de la obra de Mackintosh en la Escuela de Artes de Glasgow como de la *Sezession* vienesa, aunque tradicionalmente haya venido siendo considerado fruto de la colabo-

ración entre José de Yarza y Luis de La Figuera; puesto que, si bien es cierto que a ambos les fue encargado, la existencia de un proyecto totalmente regeneracionista o regionalista, conservado en el archivo de la familia Yarza, hace pensar que quizás no se pusieron de acuerdo y que Magdalena, como director, mediara en el asunto y optara por un estilo totalmente diferente al regeneracionismo inspirado en la arquitectura de los palacios aragoneses del siglo XVI, que había realizado en la recién construida Facultad de Medicina y Ciencias o que había concebido para el edificio de Museos que se estaba erigiendo con motivo de la mencionada Exposición, adoptando aires novedosos y sencillos más acordes con la función benéfico asistencial del edificio.

Pero, en el Archivo Municipal de Zaragoza, fuente de imprescindible consulta para la investigación de la arquitectura local, en su Negociado de Licencias para la Edificación de la Sección de Fomento, no se conservan los permisos de obras de algunos edificios erigidos en la ciudad; ya que hasta 1913 no era necesario este trámite para construir o reformar en calles privadas situadas en las zonas de ensanche. Esta carencia de noticias documentales, plantea dos problemas: por un lado, las dificultades para establecer en estos casos una cronología precisa y para plantear correctas atribuciones y, por otro, el desconocimiento de aquellos edificios que fueron construidos fuera del trazado de las vías públicas, dentro de fincas de propiedad particular y que tras su derribo, con la especulación urbanística sufrida desde los años sesenta, también ha desaparecido el testimonio de su existencia. Ejemplos de esta problemática, a la hora de atribuir las autorías, son algunas casas situadas en las calles perpendiculares al paseo de Sagasta, como La Gasca o Cervantes, o como la torre de los Monterde en la zona de Las Delicias o los hoteles de la calle Maestro Estremiana núm. 1, de Antonio Costa en el paseo de Ruiseñores núm. 39 (conocido como el colegio Santo Tomás de Aquino) o del escultor Dionisio Lasuén, del que sólo se ha conservado una fotografía antigua de su fachada, el cual se ubicaba en la calle del Arte (actual calle de Bolonia).

El estilo modernista tuvo también una gran acogida para una arquitectura menor, como es el caso de **las portadas modernistas** realizadas para los **establecimientos públicos** de la ciudad, tanto destinados a locales comerciales como para arquitecturas del ocio, los cuales pueden ser estudiados y catalogados a partir de los proyectos conservados en el Archivo Municipal de Zaragoza, puesto que todos ellos han desaparecido, excepto la portada de la platería conocida como «La Joyita» y ubicada en el Coso esquina con la plaza de Espa-

ña, que será mencionado más adelante. A este tipo de arquitectura, tan importante para la difusión del estilo, le dedicamos otro capítulo de nuestra tesis, donde son analizadas las tipologías y las características formales de cada uno de los proyectos o diseños, los cuales están presentados con una ordenación cronológica que permite establecer una evolución y una valoración crítica. Entre la abundante nómina de establecimientos públicos, se distinguen tres etapas:

— Una **fase introductoria entre 1900 y 1904**, ya que en el año 1900 aparece la primera portada modernista realizada en la ciudad de Zaragoza: el «Café Oriental». Un café situado en pleno corazón de la ciudad, en el frente de la plaza de la Constitución (hoy de España) correspondiente al núm. 39 del Coso esquina a la calle de los Mártires, el cual era un local de tertulias frecuentado por los intelectuales de la ciudad. Las formas del proyecto de su fachada son plenamente modernistas y Zaragoza se muestra al día de la moda que ese mismo año de 1900 causaba furor en la Exposición Universal de París. Y, poco a poco, se van introduciendo nuevos diseños como: el restaurante «Torino Modernier» en la calle Don Jaime núms. 36 y 38 (1903), la pastelería «Ceres» en el paseo de la Independencia núm. 16 (1903), el «Café de Levante» junto a la Puerta del Carmen (1903), el «Bazar X» en el Coso núm. 27 (1904), etc.

— Una **fase plena entre 1905 y 1913**, que se inicia precisamente en esta fecha decisiva, pues en ese año de 1905 se inauguran tres cinematógrafos, dos de ellos modernistas, en poco más de medio mes: el 23 de febrero abre sus puertas el «Palacio de la Ilusión» decorado por Magdalena, el 4 de marzo el «Novelty» y el 12 de marzo el de «Coyne». Y el Modernismo, con su característica vitalidad y alegría símbolo de la *Belle Epoque*, contribuye a ambientar las calles de la ciudad. Además, según la documentación conservada en el Archivo Municipal, también en 1905 se proyectarán ocho portadas que se pueden considerar realizadas al gusto modernista, en 1906 el número ascenderá hasta las doce; en 1907 serán nueve; en 1908 otras nueve; en 1909, siete; en 1910, ocho; para, en 1911, descender hasta tres proyectos... y así paulatinamente hasta los años de la Gran Guerra, ya que con la llegada del conflicto bélico se van abandonando las formas desenfadadas y frívolas del Modernismo y se prefieren los lenguajes más austeros, como el estilo Luis XVI al que dedican sus mejores proyectos artesanos como el tallista Enrique Cubero.

Esta fase plena coincide con el gran acontecimiento de la Exposición Hispano-Francesa de 1908: sus pabellones provisionales, las garitas de frescos, los arcos de acceso al recinto, los arcos de entrada

erigidos en honor a su majestad Alfonso XIII en el paseo de la Independencia, el Gran Casino, el kiosco de la Música... se aúnan para crear una «ciudad modernista». Los edificios, el mobiliario urbano y las portadas de los establecimientos públicos muestran la fuerza y el vigor de las líneas en golpe de látigo, siendo invadidas las superficies por decoraciones vegetales y florales, ninfas con cabelleras y evanescentes ropajes adheridos sensualmente a sus cuerpos, la espectacularidad de los arcos ultrasemicirculares describiendo formas en omega y los tonos ámbar, rosa, verde o lila, combinados con colores primarios y secundarios, para paulatinamente ir dejando paso a las formas geometrizaras de la *Sezession* vienesa. Un ambiente vibrante y lúdico que se refleja en la decoración de la portada de la platería de Rafael Grilló en la calle Alfonso I (1905), en la tienda de comestibles de Mariano Sanz en el paseo Independencia núm. 11 (1906), en la farmacia del señor Pin con doble entrada por las Escuelas Pías y por la calle Cerdán (1906), en el «Salón Variedades» situado en el paseo Independencia núm. 24 (1906), en la perfumería «Antigua Catalana» en la calle Alfonso I núm. 34 (1907), en la «Farmacia Nueva» del señor Puig en la calle Azoque según proyecto, como anteriormente se ha comentado, realizado por el arquitecto catalán Juan Rubió (1907), o en los numerosos establecimientos del Coso como los talleres del periódico «El Noticiero» ubicados en el núm. 86 (1907), como la confitería de Bernardo Fantoba en el núm. 85 (1908) y como las oficinas de la «Fábrica del Gas» en el núm. 52 (1909), además de otros como la tienda de instrumentos musicales de la Vda. de Perales en la calle Don Jaime I núms. 29 y 31 (1909), el «Nuevo Café de París» en los bajos del palacio de Sástago (1909-1910), la platería «La Joyita» en el Coso esquina a la plaza de la Constitución (1910-1912), el «Salón Parisiana» en Independencia núm. 37 (1910), etc.

— Y, finalmente, una **fase tardía entre 1914 y 1920**, que corresponde con el estallido de la Gran Guerra y que supone el abandono paulatino e inexorable de las formas modernistas, con algunos casos excepcionales como la tienda de maquinaria de la Vda. de Archanco situada en la calle Contamina esquina a la de Alfonso I (1914), cuya decoración es realizada por Matías Abad, el gran maestro de la forja artística turolense, o la reforma de la farmacia de Enrique Aubá situada entre las calles Cerdán y Escuelas Pías (1915) o la pescadería del señor Albarado en la misma de Escuelas Pías (1915), entre otros establecimientos.

Zaragoza, una de las ciudades de España más importantes en aquella época, recibe los nuevos aires modernistas, los asimila y los adapta, se recrea en sus formas y los difunde por todo su área de influencia. Así el Modernismo surgirá en localidades como Ateca, Tarazona, Bulbiente, Trasobares, Calatayud, Daroca, Caspe, Ejea de los Caballeros o el balneario de Tiermas, llegando a Huesca y sobre todo a Jaca, al ser un lugar de residencia estival frecuentado por las clases más acomodadas de la capital aragonesa, además de Teruel y Alcañiz, e incluso llegando hasta San Sebastián, pues no hay que olvidar que la ciudad donostiarra era la principal colonia veraniega de la alta burguesía zaragozana de la época y que las relaciones fueron recíprocas.

Aunque, durante mucho tiempo la arquitectura modernista zaragozana, y también aragonesa, ha tenido una cronología incierta, se han ignorado sus autores y encargantes e incluso algunos edificios se han sumido en el más completo y profundo olvido tras reformas y, sobre todo, tras derribos indiscriminados. Lo que ha provocado que la historiografía tradicional considerara décadas después, cuando la arquitectura se dirigía hacia conceptos más funcionales y desornamentados, que el Modernismo era un estilo tardío, una moda pasajera, que dejó contadas muestras de escaso valor artístico en nuestra tierra.

El Modernismo fue un estilo fugaz, porque los ideales frívolos y vitalistas de *Belle Époque* desaparecieron tras la Gran Guerra y su espíritu alegre y sensual fue superado y arrinconado por las rapidísimas transformaciones sociales y culturales, provocadas por la celeridad con que se van sucediendo los acontecimientos en el siglo XX, por lo que comenzó a considerarse un estilo decadente, recargado e, incluso, de mal gusto y las obras modernistas comenzaron a derribarse. Precisamente en esta lamentable e irreparable desaparición de las edificaciones, unos destruidos y otros profundamente transformados tras irrespetuosas rehabilitaciones, radica unos de los principales problemas en el estudio de la arquitectura modernista en Zaragoza, ya que debido a que la inmensa mayoría de las construcciones se erigieron en zonas estratégicamente situadas, elegidas por una alta burguesía que construía sus viviendas o instalaba sus locales comerciales o lugares de esparcimiento en las calles más importantes y con mejores condiciones de habitabilidad, unas veces en el centro de los cascos históricos, y otras en las principales y mejor comunicadas arterias de los nuevos ensanches, sus privilegiados solares fueron ambicionados por la implacable especulación desde los años sesenta, en una época

en que el aumento de la población comenzó a ser, año tras año, incesante y desbordaba los precarios planes urbanísticos de la ciudad.

Además, el Modernismo zaragozano y aragonés ha sido frecuentemente comparado con la vecina Cataluña, donde el estilo se desarrolló en una época de florecimiento económico, industrial, político, social y, como consecuencia, también artístico. En la transición del siglo XIX al XX Barcelona se convierte en un centro generador y difusor del Modernismo, estilo que lo recibe, lo desarrolla y lo hace suyo, dotándolo de una personalidad propia y diferenciadora. A ello contribuyen dos condicionantes decisivos: el espíritu catalanista de la *Renaixença* y los arquitectos vinculados a la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. Pero el Modernismo debe entenderse como un movimiento que surge en el mundo occidental, en una época en que el internacionalismo de la cultura, generado por el avance de los medios de comunicación, provoca el nacimiento de un sentimiento nacionalista y regionalista como respuesta y este estilo, comprometido con la estética de su tiempo, se convierte en símbolo y estandarte de sus propuestas; ya que en cada país el Modernismo se adapta a sus formas, sus materiales y a sus técnicas constructivas peculiares. Así en Cataluña, como en el resto del mundo, el Modernismo bebe de sus tradiciones y se inspira en su arquitectura histórica más gloriosa: siendo el gótico para la región catalana el estilo que representa la época más esplendorosa de su pasado. Nacionalismos, por otro lado, apoyados por una potente burguesía que era quien encargaba y pagaba las obras, a la vez que se identificaba con un estilo que reflejaba su ideología y sus aspiraciones políticas. Si a ello añadimos que en aquellos momentos en Cataluña y, especialmente, en Barcelona trabajan arquitectos de la talla de Luis Doménech y Montaner, José Puig y Cadafalch y, sobre todo, la figura de Antonio Gaudí; el resultado de esta confluencia de elementos es la potencia creadora del Modernismo catalán, uno de los más fecundos y espectaculares y, para suerte de todos, uno de los mejores conservados.

Frente al caso catalán el Modernismo aragonés, muy desconocido y muy destruido, ha venido sintiendo un gran complejo de inferioridad como vecino. Pero es necesario devolverle su justa medida. Si bien la arquitectura modernista aragonesa carece de la vitalidad creadora de la catalana, apoyada por su poderosa y rica burguesía, no deja de ser cierto que Zaragoza fue (porque desgraciadamente poco queda) uno de los núcleos más importantes dentro del panorama nacional, que recibió directamente las influencias europeas más novedosas, sobre todo, del *Art Nouveau* de París y Bruselas, del *sezes-*

sionismo de Viena y del *Jugendstil* alemán, mientras exaltaba la arquitectura renacentista aragonesa del siglo XVI, al tomarla como símbolo de su historia y de su esplendor en el pasado, pero evitando una imitación mimética y logrando una reinterpretación desde un espíritu *regeneracionista*.



Fig. 1. El kiosco de la Música realizado por los hermanos Manuel y José Martínez de Ubago y el Gran Casino de Ricardo Magdalena Tabuena, erigidos con motivo de la Exposición Hispano-Francesa de 1908. (Fotografía del archivo Coyne).

Urbanismo zaragozano contemporáneo: El Plan de Reforma Interior de 1939

Septiembre de 1994 (Dra. M. I. Álvaro Zamora)

El urbanismo actual de una población está en función de la historia que lo ha configurado. El siglo XX ha modificado sustancialmente la imagen de Zaragoza a partir de la planificación de nuevos ensanches y la reforma de su centro histórico, reforma cuyo conocimiento presentaba en mi opinión amplias posibilidades y un interés que justificaba su investigación y estudio. Por otra parte, un primer acercamiento a la bibliografía existente sobre el tema, nos mostró que el mismo estaba escasamente tratado.

Estas razones nos llevaron a plantear como tema de nuestra tesis el Plan de Reforma Interior de 1939 redactado por Regino Borobio y José Beltrán, el cual incorporó numerosos proyectos redactados con anterioridad para determinadas zonas de la ciudad antigua y se mantuvo en vigor a lo largo de varias décadas. El objetivo fundamental era lograr **la comprensión de nuestra realidad actual a partir del análisis del pasado**. Toda intervención urbanística se apoya en una organización preexistente del espacio urbano y condiciona, a su vez, las futuras transformaciones del citado espacio. A lo largo de este siglo, la ciudad antigua pasó de ser la totalidad a convertirse en el centro de una nueva entidad urbanística. El estudio de esta transformación histórica se convierte en el vehículo elegido para comprender la ciudad actual y así el objeto mismo de la tesis se configura como principio y fin de la investigación.

El desarrollo del trabajo se inició con un bloque introductorio en el que se reflejó brevemente el entorno histórico y teórico en el que se inserta el plan de reforma. Tras esta introducción se abordó el tema de manera directa estudiando de forma global el Plan de Reforma Interior de 1939, recogiendo sus objetivos y postulados generales. A continuación se trató el examen de cada uno de los pro-

yectos que componían el citado plan: calle de la Yedra, hoy de San Vicente de Paúl; Barrio del Sepulcro; plaza de Nuestra Señora del Pilar; prolongación del Paseo de la Independencia; Barrio de San Pablo; vía de enlace de la Puerta del Carmen con San Juan de los Panetes; prolongación de la calle Valenzuela; plaza de San Felipe; urbanización de sectores no edificados y otras reformas menores. Tras el estudio pormenorizado de estos proyectos, se analizaron las transformaciones a las que el mismo fue sometido en su incorporación a los Planes Generales de Ordenación Urbana de 1943, 1957 y 1968, fecha en que finalmente se abordó la reforma interior de Zaragoza con nuevos criterios. Finalmente se procedió a la extracción de una serie de conclusiones, resultado de la valoración de lo anteriormente expuesto.

Las numerosas transformaciones que el casco histórico de Zaragoza ha sufrido en fechas posteriores a 1968, límite cronológico fijado para esta tesis, nos hizo introducir un último capítulo a manera de epílogo en que se recogieran brevemente dichas reformas, o al menos las más significativas.

Como complemento al estudio general se incluyó un catálogo de autores en el que se recogían cada de una de las obras, proyectos urbanísticos y arquitectónicos, que se habían descrito en el citado estudio.

En último lugar se incluyeron una serie de apéndices: documental, estadístico, cartográfico y fotográfico.

Tras la realización de este trabajo, podemos concluir afirmando que a pesar de que para Regino Borobio y José Beltrán, la puesta en marcha del Plan de Reforma Interior de 1939 resolvía totalmente los problemas que la ciudad presentaba en cuanto a tráfico, salubridad e higiene, estos se mantuvieron.

La falta de ejecución de algunas de las reformas proyectadas, las modificaciones posteriormente introducidas, su terminación según estas últimas y, finalmente, la realización de varias de ellas según previsiones a corto plazo, hicieron que el casco antiguo de la ciudad se sumergiera en un proceso de degradación que el mencionado plan fue incapaz de evitar.

Según Beltrán y Borobio, al abrir grandes vías de penetración en el interior de Zaragoza se suprimían los estrangulamientos de tráfico, sin embargo estas vías han resultado insuficientes en un futuro cercano e incluso han provocado graves congestiones en las salidas laterales de las mismas al introducir tráfico rápido en calles con gran afluencia de peatones y de insuficiente amplitud para el establecimiento de una fluida convivencia entre ambos.

La demolición de algunos antiguos edificios «solucionó» los problemas de salubridad que estos presentaban. La falta de un programa de saneamiento global mantuvo no obstante los problemas existentes en grandes zonas del casco antiguo.

Se pretendió salvaguardar y realzar los antiguos edificios de interés histórico-artístico, prohibiendo su demolición total o parcial y urbanizando la zona circundante a los mismos. Parecieron olvidar sin embargo que la desaparición del entorno que los acogía había de modificar la esencia misma de dichos edificios haciendo que estos quedaran descontextualizados.

El Plan de Reforma Interior de 1939 pretendía en definitiva dar una nueva imagen a Zaragoza. Ampliar sus espacios interiores permitiendo la construcción de nuevos edificios y modificar antiguos trazados que obstaculizaban su «despegue hacia la modernidad».

La facilidad con la que sobre el papel se «resolvieron» los problemas urbanísticos de Zaragoza se convierte en fiel reflejo de la simplicidad de algunos de sus planteamientos. Los espacios sin edificar del interior de la ciudad fueron «urbanizados» a partir tan sólo del trazado de nuevas líneas que habían de fijar las dimensiones de los solares en los que se había de construir.

Las nuevas ordenanzas de edificación corroboraron estos planteamientos simplistas y un tanto «elásticos». Las precisiones que se establecieron en cuanto al estilo de los nuevos edificios permitieron, por su falta de concreción, la construcción de inmuebles que sin «ofender a la estética», rompían la unidad de un casco histórico en el que junto a antiguos edificios se levantaron otros de nueva factura que, buscando tan sólo la especulación del suelo, se convirtieron en una mera superposición de pisos.

También debemos apuntar el hecho de que el centro de Zaragoza, se había desplazado ya en 1939 hacia el entorno del paseo Independencia-plaza Aragón (Ensanches de Miralbueno y Miraflores, urbanización de la Huerta de Santa Engracia, desarrollo del paseo Sagasta, etc.), la concentración de algunos edificios representativos de la ciudad —Ayuntamiento, Gobierno Civil y Juzgados— en un lugar del casco antiguo falto de comunicaciones e infraestructuras representaba una vuelta atrás, la traslación al marco ciudadano de un centralismo imperante en el país, por el que las instituciones se concentraban en un lugar considerado emblemático y representativo —plaza del Pilar— pasando así a ser también el centro rector de la ciudad.

Este plan de reforma retomaba por otra parte postulados urbanísticos anteriores. Bajo el uso de un lenguaje triunfalista adaptado a

las nuevas consignas y carente de referencias a cualquier antecedente, podemos rastrear una serie de elementos tomados de la cultura urbanística precedente a partir de un hilo de continuidad que contradice la aparente ruptura. Las teorías racionalistas, basadas en la consecución de una ciudad moderna a partir de la demolición de zonas insalubres y el establecimiento de grandes vías de comunicación que permitieran solucionar los problemas de tráfico y hacinamiento de viviendas, se recogían de manera específica en los objetivos del Plan de Reforma Interior de 1939 de Zaragoza. Junto a estas teorías se incorporaba un modelo de ordenación que, en cierta medida, planteaba la creación de enormes escenografías enmascarando otras zonas próximas a ellas sumidas en un proceso de deterioro imparable.

La protección de los centros históricos pasa por precisar los criterios de conservación y renovación a aplicar. Según Kevin Lynch, la conservación de los mismos conlleva la necesidad de retener lo significativo y rechazar lo que no lo es. El componente personal que se implica en esta afirmación contribuye a que existan posiciones en las que la restauración encierra la reinención del estado primitivo de lo restaurado, u otras en las que se aboga por la mera consolidación de lo existente en el caso de que no requiera ningún tipo de aportación y la aceptación de la ruina cuando ésta sea irreversible.

En los planes urbanísticos de la posguerra española, la recuperación patrimonial se reducía prácticamente a la conservación de los edificios de interés histórico-artístico, con escaso protagonismo de los ambientes urbanos y en ningún caso con alusiones al papel que debían asumir estos espacios en el conjunto de la ciudad.

El centro histórico no se consideraba en su conjunto sino como una adición de unidades arquitectónicas distribuidas en el espacio. Algunas de ellas eran reconocidas por la mayoría como elementos representativos de la ciudad y por ello debían ser conservadas, su entorno, no obstante, podía ser modificado si con ello se lograban perspectivas más amplias hacia el edificio y mejores comunicaciones. La preservación de algunos inmuebles no implicaba la conservación del espacio tradicional en su conjunto y, en numerosas ocasiones, la protección y «puesta en valor» de aquellas construcciones consideradas representativas venía acompañada de importantes transformaciones urbanas que destruían su significado en el entorno en el que se situaban, pasando de ser un elemento integrado en el transcurrir cotidiano a convertirse en edificio-museo.

La conversión de la ciudad histórica en el centro de la ciudad moderna hacía preciso modificar sus infraestructuras adaptándolas a

las nuevas necesidades. Estas transformaciones implicaban en la posguerra española la reforma aislada de zonas concretas para convertirlas en lugares privilegiados. La creación de estos nuevos espacios pasaba por la destrucción de la trama urbana tradicional a partir de la demolición de un buen número de manzanas, los argumentos utilizados no diferían considerablemente de aquellos que se utilizaron ya en la segunda mitad del siglo XIX: insalubridad, falta de condiciones higiénicas y ahora también la necesidad de facilitar el tráfico rodado.

El casco histórico de una ciudad como Zaragoza se ha ido formando a lo largo de siglos de historia y también en este tiempo se ha renovado o degradado según sectores, es por esto por lo que el mismo no presenta un carácter uniforme en cuanto al estado de conservación de sus elementos arquitectónicos y urbanísticos. Debemos tener en cuenta, sin falsas utopías, que junto a espacios en los que la conservación es posible, existen otros en los que la necesidad de renovarlos para su adaptación —evitando con ello el abandono y la ruina progresiva— exige su sustitución. Para conservar el casco histórico de la ciudad se debe lograr un modelo de ordenación que no implique la eliminación de su historia ni su falsificación, para ello no debe existir una política de actuación que margine el centro histórico frente a la normativa general, aunque en ésta se introduzcan ciertas especificaciones relativas a su carácter singular y único.