

II. RESÚMENES

TESIS DOCTORALES

MARÍA ISABEL SEPÚLVEDA SAURAS

LAS ARTES PLÁSTICAS Y LA VIDA ARTÍSTICA EN ZARAGOZA (1947-1961). APORTACIONES DOCUMENTALES

Octubre de 2002 (Director: Dr. Manuel García Guatas).

Miembros del Tribunal: Presidente: Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza). Secretario: Dr. Ernesto Arce Oliva (Universidad de Zaragoza).

Vocales: Dr. Miguel Ángel Ruiz Carnicer (Universidad de Zaragoza),
Dra. Catalina Cantarellas Camps (Universidad de las Islas Baleares), y
Dra. Adelina Moya Valgañón (Facultad de Bellas Artes de Bilbao).

Con el estallido de la guerra civil española se desvaneció ese ambiente de renovación artística que se había empezado a desarrollar en nuestro país a finales de los años veinte y comienzos de la década de los treinta, imponiéndose una cultura totalitaria, fruto de la nueva relación que se estableció entre Arte y Política. Aragón no se sustrajo a este fenómeno de retroceso general y pese a que la vanguardia artística y literaria prebélica no había sobrepasado ciertos sectores minoritarios, con la llegada de los años cuarenta asistimos a un verdadero retorno al realismo académico y a una repulsa generalizada del arte de vanguardia.

Esto no impidió que, poco a poco, el marco cultural e institucional fuera haciéndose cada vez más abierto y que incluso en 1947 se produjera la mayor aportación de Aragón a la renovación de la creación pictórica española: la irrupción del grupo Pórtico, dentro de lo que Valeriano Bozal ha denominado la recuperación del discurso estético de la modernidad. Sin olvidarnos tampoco, según han subrayado las últimas investigaciones, de que los años cincuenta fueron paradójicamente un período clave en el surgimiento del arte contemporáneo español.

El peso de las iniciativas institucionales

Una parte importante de nuestro trabajo la hemos dedicado al análisis de las infraestructuras artísticas y a la valoración del papel que han ejercido los diferentes promotores y patrocinadores del Arte en Zaragoza, tanto desde una perspectiva institucional como privada. En este sentido, es necesario incidir en la importancia que alcanzó en la vida artística española de los años cuarenta y cincuenta la actividad proveniente de las instituciones locales.

En Aragón, el protagonismo casi absoluto lo ejerció la **Institución «Fernando el Católico»**, que fue fundada en 1943 en el seno de la Diputación de Zaragoza como servicio de alta cultura aragonesa, convirtiéndose en uno de los principales pilares de la cultura institucional de la posguerra. Dentro de ella, resulta imprescindible reconocer la labor desplegada desde 1953 por el profesor Fede-

rico Torralba al frente de la Sección de Arte de la Institución, a través de la cual se abrieron paso exposiciones y artistas de vanguardia, cuya presencia en Zaragoza hubiera resultado prácticamente impensable bajo la presión del régimen franquista.

Entre los principales acontecimientos artísticos que tuvieron lugar en Zaragoza mediante estos cauces cabe detenerse, por ejemplo, en diversas exposiciones de arte joven que ofrecían los últimos exponentes de la plástica actual en diferentes puntos de la geografía española, como la escuela madrileña, los artistas guipuzcoanos, la joven pintura catalana o el movimiento artístico del Mediterráneo. Sin pasar por alto otras muestras tan relevantes como la de *Bronces y Hierros* de Pablo Serrano, que causó tanto impacto visual como la del grupo «El Paso».

La labor del **Ayuntamiento de Zaragoza** en la promoción y el patrocinio de las Artes tuvo, en cambio, un cariz más conservador y social que el de la Institución «Fernando el Católico». Su proyección artística se orientó hacia cuatro grandes ámbitos: la convocatoria anual del Salón de Artistas Aragoneses, la adquisición o subvención de obras de arte, la convocatoria del concurso para el cartel del Pilar y el apoyo a las jóvenes promesas en el campo de la escultura o de la pintura, mediante concesiones de becas y bolsas de viaje para la realización o ampliación de estudios artísticos.

Por lo que respecta a la política de mecenazgo de la **Diputación Provincial**, cabe señalar que en 1942 reanudó el ritmo de ayudas económicas para la formación de pintores y escultores aragoneses, aunque con fórmulas muy alejadas de los viejos pensionados en Roma. Y que desde 1948 estableció una prestación única destinada a los pintores, que pasó a denominarse beca «Francisco Pradilla», la cual fue disfrutada por un gran número de artistas hasta su desaparición en el año 1975.

Desde otro punto de vista, en esta perspectiva de la cultura institucional, la **Universidad de Zaragoza** desempeñó un papel promotor del arte y la cultura de orden menor. Así, y ante un panorama político que denostaba la curiosidad científica y postergaba cualquier apertura intelectual al exilio o al silencio, se produjo un sometimiento de la Universidad a los postulados de la Dictadura, que se tradujo en una depuración de gran parte del profesorado y el reforzamiento de la jerarquía académica. Su principal preocupación fue cumplir con su tarea transmisora de conocimientos, labor que ejecutó con una evidente mediocridad, haciendo de la historiografía un instrumento de propaganda política al servicio de la legitimación del régimen franquista.

Sus iniciativas culturales se circunscribieron a estos tres ámbitos de influencia:

- 1) La celebración de los Cursos de Verano de Jaca, que supusieron una de las más precoces tentativas de la Universidad española por romper el marco físico en favor del encuentro y convivencia entre estudiantes y profesores de diferentes nacionalidades.

- 2) Las actividades promovidas por el Sindicato Español Universitario (SEU),

que fue el único canal de manifestación y formación para muchos jóvenes universitarios con inquietudes culturales, al amparo del marco oficial que brindaban sus diferentes plataformas: el Teatro Español Universitario (TEU), los Cine-Clubes, la Orquesta Nacional del SEU o las revistas nacionales o de distrito.

3) La acción del Círculo Universitario de Arte (CUA), creado en 1950 con el objetivo de intentar renovar el panorama cultural zaragozano, apostando incluso por la vanguardia y la abstracción, como muestra de rebeldía contra el arte burgués y el provincianismo cultural que se respiraba en Zaragoza.

Por añadidura, y al margen de estas tres instituciones, hubo otros organismos locales, como el **Ateneo de Zaragoza** y la **Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis**, que también ejercieron un patrocinio de las artes y de la cultura en aquella etapa, aunque con una menor repercusión social.

También nos hemos ocupado de analizar e interpretar las vías de promoción artística que utilizó el **régimen político de Franco** y que dejaron sentirse en Zaragoza en el plano local, provincial y nacional. Cabe insistir, al respecto, en una idea muy recurrente en nuestro estudio, nos referimos a las nuevas relaciones que se establecieron entre la política y la cultura oficial, ya que resulta evidente que en la España de Franco, como en otros regímenes fascistas, el arte y la cultura se convirtieron en un instrumento propagandístico al servicio de determinados objetivos políticos. Las actuaciones más destacadas fueron llevadas a cabo por los siguientes organismos:

La **Obra Sindical «Educación y Descanso»**, que se ocupó de difundir la cultura artística entre las clases trabajadoras, con objeto de disuadirles de su propia identidad social. Dentro de un aparato sindical en el que se había instaurado por decreto la inexistencia de conflictos de clase, los «productores», que no obreros, fueron instados a mostrar sus creaciones artesanales y artísticas ante el público, mediante certámenes, concursos, salones y exposiciones individuales, tanto en Zaragoza como en Madrid, dentro de unos planteamientos estéticos académicos, tradicionales y muy próximos al ámbito de la artesanía.

El **Frente de Juventudes**, que detentó el monopolio de planificar y ejecutar la política de juventud durante los años del franquismo, para garantizar la pervivencia del régimen y la reproducción del sistema. Desde el año 1945 amplió su campo de adoctrinamiento y comenzó a promover concursos y exposiciones artísticas, adoptando una estructura organizativa similar a «Educación y Descanso», es decir, mediante certámenes a escala provincial y nacional, destinados a jóvenes menores de veintidós años. Estos concursos ofrecieron una calidad irregular, adolecieron de cierta apatía y sólo en torno a 1960 dieron cabida a jóvenes promesas de la pintura o escultura.

Por su parte, la **Dirección General de Bellas Artes** convocaba cada año los consabidos Concursos Nacionales, que solían celebrarse en los palacios del Retiro de Madrid, y en los que la participación aragonesa no tuvo, en líneas generales, un papel medianamente relevante. Y algo similar aconteció en las sucesivas Bienales Hispanoamericanas, siendo la III, celebrada en Barcelona en 1955, la única

que tuvo una repercusión especial para Aragón, por cuanto el escultor turolense Pablo Serrano obtuvo el gran premio de escultura.

Desde una iniciativa privada

En este capítulo, además de analizar otras tentativas de hacer cultura que partieron de la iniciativa de grupos o sociedades particulares, y que supusieron en su momento una interesante alternativa a la cultura institucional y oficial, nuestros esfuerzos se han centrado en desvelar el papel que protagonizaron las salas, galerías de arte e incluso locales comerciales que, bajo un impulso mayoritariamente privado, vieron desfilar numerosas firmas de prestigio local y nacional.

Entre las diversas salas que funcionaban en la ciudad durante estos años sobresale, sin lugar a dudas, la **Sala Libros**, cuyo origen se remonta a 1939 y a la iniciativa de un personaje, Tomás Seral y Casas, que se ha desvelado como una figura clave tanto en la consolidación de la vanguardia zaragozana que antecede a la guerra civil, como en la cultura española de la posguerra.

En efecto, en 1945, el fundador de «Libros» decidió trasladarse a Madrid, desarrollando allí una importante labor como galerista y editor al frente de la librería-galería Clan, continuada después en la capital del Sena con Caïrel, y, posteriormente, de nuevo en Madrid, con la librería Fernando Fe y la galería vinculada a la misma. Depositó entonces el testigo de su obra inicial en su primo, Víctor Bailo, que dirigió este pequeño local de la calle Fuenclara por espacio de más de treinta años, convirtiéndolo en una referencia clave de la cultura zaragozana de los años cincuenta.

La colaboración entre ambos personajes explica la presencia mayoritaria de importantes valores de la pintura contemporánea madrileña en los primeros años de su trayectoria, aunque también tuvieron su representación notables ejemplos de la joven pintura catalana contemporánea, así como artistas formados en el País Vasco, junto con manchegos, gallegos, mediterráneos e incluso un entonces desconocido Antonio Saura, que expuso su obra inicial en 1950, dentro de unos planteamientos surrealistas. Sin olvidarnos de que, a partir de 1953, y sobre todo a través de los Salones «Libros» de Pintura Aragonesa, frecuentó la galería lo más granado de la pintura y escultura aragonesa de la época.

Con una línea expositiva mucho menos definida, aunque con bastante movimiento en cada temporada, se encontraba la **Sala del Casino Mercantil**, que acogió, por ejemplo, la exposición de Pórtico de 1947 y el ciclo de conferencias que la completaba, así como la tan polémica muestra de 1948, titulada «Cuatro pintores de hoy» (Palazuelo, Lara, Lago y Valdivieso). Para sucumbir luego en un estética mucho menos comprometida y más convencional, donde predominaba la pintura comercial valenciana y catalana de tono mediterráneo, paisajistas vascos, pintores locales y la consabida exposición anual del Estudio Goya.

Muy lejos, tanto numérica como cualitativamente, se encontraban **otros locales y galerías** de vida más efímera o intermitente, cuya proyección artística hemos

ponderado y valorado con abundantes aportaciones documentales. Entre ellas cabe citar la Galería de Arte Macoy, dirigida por el fotógrafo Manuel Coyne; la sala Gaspar, filial de la catalana; la sala Reyno, regida por José María del Buste; la sala Gracián, a mitad de camino entre galería de arte y tienda de regalos; la sala de la Asociación de la Prensa, sede social de los periodistas zaragozanos; la sala González Julián, dedicada también a la venta de muebles, y la sala Baylo, que fue abierta por Víctor Bailo en 1959 con una orientación mucho más comercial que Libros.

Crítica y formación artística

Nos hemos ocupado igualmente de estos dos aspectos que, a pesar de tener un carácter independiente, desempeñan un papel primordial e inseparable en la evolución del arte contemporáneo.

Respecto al alcance y limitaciones de **la crítica de Arte en la prensa de la época**, resulta evidente que el régimen de Franco fue consciente de las posibilidades de los medios de comunicación y supo desarrollar un modelo de política informativa, con férreos mecanismos de control, que convirtieron a los periódicos españoles durante más de treinta años en incesantes altavoces de la acción política. Partiendo de esta premisa, asentada sobre el correspondiente marco legal, hemos abordado un análisis crítico de los diferentes periódicos que vieron la luz en Zaragoza entre 1947 y 1961, haciendo hincapié en el tratamiento que proporcionaron a la cultura y al arte en sus diferentes secciones.

Pieza clave ha sido el periódico *Amanecer*, órgano del Movimiento en Zaragoza, cuya crítica artística la ejercieron mayoritariamente Emilio Ostalé Tudela («Ostilio»), José del Río Sanz («Puck»), Guillermo Fatás Ojuel y Vicente José Amiguet («Baratario»). A los que se sumaron, ocasionalmente, un gran número de corresponsales, escritores y artistas.

Menor riqueza informativa tuvo la sección artística en *Heraldo de Aragón*, que estuvo primero en manos del veterano periodista Luis Torres y posteriormente la asumió Mauricio J. Monsuarez de Yoss, interviniendo puntualmente, con algunos artículos de contenido estético, el profesor Federico Torralba.

Mientras que en *El Noticiero* y *La Hoja del Lunes*, la cultura y el arte fueron prácticamente monopolizados por los hermanos José y Joaquín Albareda, que proyectaron en sus críticas la anacrónica visión estética que también mostraban en sus esculturas y restauraciones.

En cuanto al **panorama formativo** que ofrecía la ciudad de Zaragoza, hemos podido constatar que era a todas luces deficiente e insuficiente, puesto que en ausencia de una Escuela Superior de Bellas Artes donde los jóvenes pudieran desarrollar una completa formación artística de carácter oficial, los locales se reducían a la actividad docente desempeñada por la entonces **Escuela de Artes y Oficios Artísticos**, la autoformación que se cultivaba en el llamado **Estudio Goya** y la enseñanza que, desde una perspectiva privada, desarrollaban en **escuelas y academias** algunos artistas de veteranía y oficio, como Albel Bueno, Joa-

quina Zamora, Alejandro Cañada o M^a Pilar Burges, por citar los ejemplos más señeros.

Arquitectura y urbanismo

Pese a que es la pintura quien asume el protagonismo fundamental de nuestro trabajo —hasta el punto de que son los acontecimientos pictóricos quienes enmarcan temporalmente la investigación—, la secuencia artística no hubiera quedado completa sin realizar una aproximación a otros ámbitos de la creatividad, como pueden ser la **arquitectura, la escultura y otro tipo de manifestaciones artísticas**.

El hombre clave del **urbanismo** del momento fue Miguel Angel Navarro, responsable de actuaciones tan vigorosas como el cubrimiento de la Huerva y el proyecto del Parque Primo de Rivera, que permitió el trazado del actual paseo de la Constitución y de la Gran Vía, así como la prolongación de la misma por Fernando el Católico, unos espacios que, unidos al paseo de la Independencia gracias a la revitalizada Huerta de Santa Engracia, centraron las expectativas de crecimiento para una clase social media y alta.

En este marco urbano situamos uno de los proyectos arquitectónicos y urbanísticos más importantes de la Zaragoza de los cincuenta, el hoy conocido como **Pasaje Palafox**, llevado a cabo entre las calles de Requeté Aragonés y el paseo de la Independencia por los arquitectos José de Yarza García y Teodoro Ríos Usón, y bajo la iniciativa privada de la empresa «Zaragoza Urbana, S. A.». En este proyecto confluían los siguientes elementos: el Hotel Goya, el Cine Rex, el Cine Palafox, un bloque de viviendas y un pasaje comercial que servía también como vía de comunicación, conformando una de las soluciones arquitectónicas y urbanísticas más originales del momento.

Dentro de la **arquitectura religiosa**, hemos pasado revista a las principales construcciones que se erigieron en aquella época, pero la obra más significativa fue la conclusión de la basílica del Pilar, en la que faltaba por redecorar la fachada principal, que abría a la plaza, y levantar las dos torres que restaban en su costado norte. El conjunto urbanístico de la plaza de las Catedrales, símbolo espiritual de España y de toda la Hispanidad, se completó con los edificios del Gobierno Civil, la nueva Casa Consistorial, los Juzgados y Magistraturas de Trabajo, así como el monumento a los Héroes, en su flanco occidental.

Los más destacados arquitectos del momento, tales como García Mercadal, José de Yarza, Miguel Angel y José Luis Navarro, Marcelo Carqué, Santiago Lagunas, etc., se pusieron al servicio de la **arquitectura pública y privada** para la construcción de edificios de carácter sanitario, como la residencia conocida como la «Casa Grande», o mercados de abastecimiento alimenticio para una población en alza, ubicados tanto en el sector centro como en diferentes barrios de la ciudad.

Entre los **edificios destinados al entretenimiento** cabe detenerse, por un lado, en la reforma y ampliación del Cine Dorado, llevada a cabo en 1949 por

Santiago Lagunas, con la colaboración pictórica de Fermín Aguayo y Eloy Laguardia, en la que pusieron en práctica una moderna y desconcertante decoración abstracta; y, por otro lado, en el Coliseo Equitativa, diseñado en 1950 por José de Yarza y Manuel Martínez de Ubago, con una tipología arquitectónica muy novedosa basada en un pasaje comercial de doble vía.

Hemos cerrado este capítulo con un acercamiento a los numerosos **locales dedicados al comercio y al ocio** que se convirtieron, en nuestra opinión, en los indicadores más decisivos del desarrollismo que planeaba sobre el país a mediados de los cincuenta, y que fueron transformando el aspecto de la ciudad con un afán —casi obsesivo— de modernidad.

La escultura y otras actividades artísticas

La **escultura**, en cambio, presentaba un panorama mucho más desolador. La nueva arquitectura la había despojado del papel exornativo que había tenido en otras épocas del arte. En este contexto muy pocos escultores pudieron vivir de su profesión, ya que la mayoría de ellos se vieron obligados a compartir su actividad artística con la docencia o con otros trabajos industriales más lucrativos, sin que faltaran tampoco los que buscaron nuevas oportunidades en Madrid o en el extranjero.

Las normas estéticas de referencia fueron la tradición clásica y académica, simplificadas o renovadas con las aportaciones de la escultura catalana o los esquemas decorativos del Art Déco. Dentro de esta corriente podemos situar las trayectorias artísticas de José Bueno, Félix Burriel, Pablo Remacha, Armando Ruiz y Dolores Franco, entre otros muchos que ocuparon unas posiciones secundarias.

En una línea mucho más vanguardista y renovadora se encontraban las que hoy son consideradas las grandes figuras de la escultura aragonesa del siglo XX, en especial, la trilogía formada por Pablo Gargallo, Honorio García Condoy y Pablo Serrano, que, por una casuística diferenciada realizaron gran parte de su producción artística fuera de España.

Hemos concluido el recorrido artístico con el tratamiento de **otras manifestaciones estéticas**, como la ilustración, la fotografía y las artes decorativas, para las que reivindicamos un lugar digno entre las artes y resaltamos la importancia de algunos de sus creadores, entre los que cabe citar a Marcial Buj Luna, José Cerdá (padre), Manuel Coyne, Guillermo Fatás Ojuel, Germán Gil Losilla o Rosario Sancho Viana, entre otros muchos.

El aporte documental

El estudio que hemos sintetizado en los párrafos anteriores se completa con un *corpus* documental integrado por 113 documentos *in extensum*, dado su interés científico y testimonial, y un apéndice de más de dos mil cien fichas catalográficas, las cuales, por sí solas, hilvanan este discurso y constituyen el eco del quehacer artístico cotidiano en nuestra ciudad entre el 1 de enero de 1947 y el

31 de diciembre de 1961, fechas que enmarcan el trabajo doctoral. La totalidad de estas fuentes documentales, extraídas de diversos fondos hemerográficos y archivísticos de la capital, así como el estudio completo de la tesis, pueden consultarse en la edición en CD publicada en el año 2002 por las Prensas Universitarias de Zaragoza.

JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ LATAS

VIDA Y OBRA DE BERNARDINO MONTAÑÉS (1825-1893)

Abril de 2002 (Director Dr. Manuel García Guatas)

Miembros del Tribunal: Presidente: *Dr. Gonzalo Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza);* Secretario: *Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente (Universidad de Zaragoza);*

Vocales: *Dr. Esteban Casado Alcalde (Universidad Politécnica de Madrid),*

Dr. Carlos Saguar Quer (Universidad Complutense de Madrid) y

Dr. Flavio Celis D'Amico (Universidad de Alcalá de Henares).

Han pasado ya algunos años desde que me inicié en el terreno de la investigación histórico-artística, como alumno de la especialidad de Historia del Arte, en la licenciatura de Geografía e Historia. Era por aquel entonces profesor de la asignatura de Arte Aragonés el desaparecido Manuel Expósito Sebastián, de quien todos guardamos grato recuerdo. Nos había propuesto a sus alumnos la elaboración de un trabajo de introducción a la investigación que versase sobre temática aragonesa. Ante mi interés por desarrollar algún tema en relación con la pintura decimonónica, me remitió al asesoramiento del profesor Manuel García Guatas, especialista en arte aragonés contemporáneo. El trabajo, fruto de esta tutela compartida, se orientó hacia el estudio biográfico y catálogo de la obra del malogrado pintor caspolino Eduardo López del Plano (1840-1885), uno de los primeros pensionados en el extranjero por la Diputación de Zaragoza. Aquel trabajo excedería finalmente los límites de un trabajo de curso, para convertirse en un trabajo de investigación de miras más amplias, con el que, una vez publicado, obtendría la suficiencia investigadora.

Cito aquel trabajo porque ese fue mi primera toma de contacto con la investigación, la primera vez que sentí ese aroma tan peculiar del papel envejecido, cosido en legajos amarillentos y espolvoreado de tinta cuarteada, a cuyo contacto siempre he tenido la sensación de que se avejentaban mis propias manos. Fue esa, también, la primera vez que disfruté del privilegio de hollar las entrañas de los museos, hasta ese momento vedadas para mí como simple visitante. De trabajar entre los peines de sus almacenes, escudriñar rincones poco accesibles y desempolvar lienzos en busca de inscripciones, firmas o fechas, que confirmasen mis expectativas o las echasen definitivamente al traste. En definitiva,

la primera vez que me aventuraba en un territorio, entonces incógnito, y hoy todavía sugerente, como es el territorio del ayer.

Precisamente, con motivo de aquellas primeras visitas a los fondos del Museo de Zaragoza, descubrí algunos retratos de sorprendente dignidad, obra de un pintor hasta entonces bastante maltratado, sino ignorado por la historiografía, se trataba del zaragozano Bernardino Montañés. Recuerdo que, por aquellos años, habían sido presentadas lujosas ediciones monográficas sobre pintores aragoneses decimonónicos como Francisco Pradilla, Mariano Barbasán y Marcelino de Unceta, entre otros artistas. Ni que decir tiene que la figura de Francisco de Goya mantenía su pujanza, siempre en alza, excediendo el limitado ámbito de la historiografía de carácter local. Sin embargo, desde la desaparición de Goya en 1828 y hasta la generación de los Pradilla Unceta y Barbasán, se extendía un vacío historiográfico que daba a entender que nada de interés había sucedido en ese amplio espacio de tiempo.

Con la complicidad y tutela del profesor Manuel García Guatas, emprendí las investigaciones que hoy culminan con la presente tesis doctoral, y que nacieron con el objetivo de rescatar del olvido y tratar de situar en sus justos términos la vida y la obra del autor de aquellos retratos, un personaje clave a la hora de entender la historia del arte aragonés y, tal vez, español del siglo XIX. A través del estudio de sus diferentes inquietudes intelectuales, espirituales y artísticas, recuperamos también, cómo no, el aroma de un tiempo desaparecido. Su apasionante peripecia vital nos llevará desde las empedradas calles de aquella heroica Zaragoza de Los Sitios, al Madrid isabelino y desde ahí, hasta la Roma revolucionaria y a un, espero, fascinante encuentro con la Antigüedad en las resucitadas villas de Pompeya y Herculano. Estos son, a grandes trazos, algunos de los hitos de su biografía personal y artística:

Hijo de un maestro sastre y nieto de defensores de Los Sitios, Bernardino Montañés Pérez vio la luz en Zaragoza, un 20 de mayo de 1825, en la calle de la Morería Cerrada, número 14. La misma calle y en casa contigua a la que ocupó en otro tiempo la familia Goya, durante la infancia del pequeño Francisco. No será éste el único paralelismo que se pueda establecer entre la vida y carrera artística de ambos pintores, como veremos.

Bajo la atenta mirada de su maestro, el escultor Tomás Llovet, el joven Montañés se convirtió pronto en el alumno más destacado de la Academia de Bellas Artes de San Luis. Durante este período cosechó sus primeros triunfos en los certámenes de pintura convocados por la propia Academia (1845) y por el Liceo Artístico y Literario local (1840-1844).

Animado por sus profesores de la academia zaragozana y, gracias a la protección económica del solvente comerciante Santos Sanz, se trasladó a Madrid, con el objeto de ingresar en las aulas de la prestigiosa Academia de Bellas Artes de San Fernando. Allí comenzó a disfrutar de la protección y el consejo de sus influyentes paisanos, el pintor y erudito oscense Valentín Carderera y el también aragonés, Marcial Antonio López, secretario de la Academia. A pesar de que, durante el primer año, acudió al estudio del afamado pintor valenciano Vicente

López, sus progresos en la Academia le permitieron ganarse el respeto y el afecto de Federico de Madrazo, quien le ofreció su tutela personal, que se consolidará con el tiempo en una fecunda amistad.

En el verano de 1848, viajó a Italia, después de obtener con merecimiento el primer lugar en la oposición de la Academia de San Fernando para establecer las plazas de pensionado en el extranjero, por delante de sus compañeros Luis de Madrazo, hermano de Federico, y Francisco Sáinz. Allí permaneció por espacio de cuatro años, hasta 1852.

Estos años en Italia resultarán decisivos en la formación del gusto artístico de Bernardino Montañés. Sin embargo, apenas había comenzado a aclimatarse a la ciudad del Tíber, la convulsa situación política propiciada por la proclamación de la República Romana, el 9 de febrero de 1849, y la consecuente intervención de las tropas españolas, obligó a los pensionados españoles a refugiarse en el Reino de las dos Sicilias.

Forzados por el curso de los acontecimientos, los jóvenes pensionados recalaron en Nápoles y, por indicación del director de los pensionados, el escultor Antonio Solá, trabajaron en las emergentes ruinas de Pompeya y Herculano, copiando sus repertorios de pintura mural, sus motivos iconográficos y ornamentales. Conocieron de primera mano e invocaron la Antigüedad clásica en sus paseos por las ciudades dormidas durante siglos, que ahora se desperezaban ante sus ojos. Con las láminas del trabajo realizado durante estos meses entre las ruinas de Pompeya y Herculano y en el Museo de Nápoles, compuso un álbum, con el que obsequió a su maestro algunos años más tarde (1867) y que ha pasado a convertirse en un documento de excepción dentro de la historia de la arqueología pompeyana.

Antes de salir de la Roma republicana, Montañés se había dejado ya seducir por la magia del todavía incipiente arte de la fotografía y había entrado en contacto con el círculo de pioneros de la fotografía que se reunían habitualmente en el ahumado ambiente del Café Greco y que ha pasado a conocerse como *Scuola Romana di Fotografia*. Entre ellos, el francés Flachéron, el inglés Robinson y el italiano Giacomo Caneva, con quien los españoles se fotografirán pocos días antes de salir de Roma con destino a Nápoles. Un calotipo histórico, datado nada menos que en abril de 1849, el testimonio fotográfico más antiguo de la presencia de nuestros artistas en Italia. Junto a este retrato de grupo, conservamos una numerosa y excepcional colección de calotipos, vistas de Roma, que el zaragozano trajo bajo el brazo a su regreso a la península italiana, como parte del selecto botín de sus años de pensionado.

Su colección de fotografías de Italia, correspondiente a esta primera estancia (1848-1852) y a su segundo y breve viaje de 1867, alcanza la cifra de 154 positivos fotográficos, entre calotipos y albúminas, que han sido reproducidos y catalogados con motivo de este trabajo de investigación.

Pero sobre todo, durante su estancia romana recibió un fuerte influjo del romanticismo de corte espiritual de los nazarenos alemanes, que se aglutinaban en torno al liderazgo de J.F. Overbeck. Como ellos, echó la mirada hacia atrás

para reencontrarse con el fervor medieval de los pintores italianos del Trecento y Quattrocento y con la obra de Rafael. La influencia de este grupo y de su estética tuvo un gran peso a partir de entonces en su producción pictórica religiosa.

A su regreso a Madrid, se incorporó como profesor ayudante a la Academia de San Fernando (1853-1856), trabajando ahora, codo con codo, con quien pocos años antes había sido su maestro, Federico de Madrazo y orientando la formación de una importante generación de artistas, entre los que podemos citar a Eduardo Rosales, Martín Rico Ortega, Raimundo de Madrazo, Marcelino Unceta, Vicente Palmaroli, etc.

Ingresó entonces en las Conferencias de San Vicente de Paúl, asociación de católicos destinada a ejercer la caridad entre las capas de la población menos favorecidas, a cuyo fundador o introductor en España, el compositor y pianista Santiago Masarnau, trató personalmente. Uno de sus alumnos madrileños, el paisajista Martín Rico Ortega, denunciará muchos años después en sus escritos autobiográficos la labor de propaganda religiosa llevada a cabo en las aulas de la Academia por su maestro Bernardino Montañés.

En esta época su gran pintura de historia sagrada, *Saúl en la cueva de la pitonisa*, formará parte de la selección de la pintura contemporánea española en las sucesivas exposiciones universales de París (1855), Londres (1862) y Dublín (1866), lo que puede dar idea de la excelente acogida que tuvo entre la crítica especializada. Hoy día, desafortunadamente, este gran lienzo de cuatro metros de largo, descansa en los almacenes del Museo del Prado, en espera de su anhelada y muy necesaria restauración.

En 1856, tras cosechar una Mención Honorífica en la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, regresará a Zaragoza para establecerse definitivamente y hacerse cargo del cuidado de sus ancianos padres. Se incorporará a la plantilla docente de la Escuela de Bellas Artes, de la que con el tiempo llegará a desempeñar los puestos de Secretario (1869-1886) y Director (1886-1893).

Pero, su retorno a Zaragoza no supuso su desvinculación de las Conferencias de San Vicente de Paúl, antes al contrario. Montañés tomó el testigo de Masarnau y se convirtió en introductor de las Conferencias en su ciudad natal, la primera de ellas bajo la advocación de San Miguel. A su fundación, seguiría una progresiva expansión de las mismas en nuestra ciudad, que se vería interrumpida por decreto tras la Revolución de Septiembre de 1868, pero las Conferencias reemprenderían su actividad a partir de 1876.

Su sensibilidad hacia el patrimonio histórico-artístico le llevó a formar parte de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia y a desempeñar, sin remuneración alguna, el cargo de conservador del Museo de Zaragoza entre los años 1869 y 1888. Además, Montañés fue solicitado por su reconocida erudición en materia de bellas artes en acontecimientos de alcance nacional como las exposiciones regionales aragonesas de 1868 y 1885, de cuyos jurados respectivos fue miembro, según hizo constar en su historial artístico.

Esa misma sensibilidad hacia el patrimonio artístico y, en particular, su admiración por Francisco de Goya, hizo que recibiese de su amigo y maestro Federe-

rico Madrazo un lote de cuarenta dibujos del maestro de Fuendetodos, que correspondían a sus últimos años en Burdeos (1824-1828). Los dibujos, a su muerte, fueron pasando por diversos propietarios y su pista se daba por perdida en la II Guerra Mundial, hasta que una exposición reciente, que tuvo lugar en el Museo del Ermitage de San Petersburgo, sacó a la luz el conjunto de dibujos de Goya que había pertenecido a Montañés, como parte del botín requisado por las tropas soviéticas durante la toma de Berlín en 1945.

Dibujante de una limpieza y precisión fuera de lo común, su delicado pincel retrató el rostro de toda una época. Sus numerosos óleos nos devuelven el aroma de un tiempo perdido, el retrato colectivo de aquella sociedad zaragozana del Ochocientos: personajes nobiliarios, burgueses, eclesiásticos, políticos, escritores, artistas, etc.

El catálogo de su obra, uno de los principales objetivos de este trabajo de investigación, si bien, ha exigido de una enorme dedicación y laboriosidad por parte de quien esto escribe, ha obtenido finalmente los frutos apetecidos, llegando a reunir entre sus pinturas al óleo, a la aguada, dibujos y estampas, la cifra de 608 piezas catalogadas.

Y retomando la alusión a ese paralelismo establecido con la carrera artística de Francisco de Goya, a Montañés le cupo también el honor de dirigir un proyecto de decoración pictórica para la recién construida cúpula mayor de la basílica de Nuestra Señora del Pilar. Entre los años 1867 y 1872, se encargó de realizar los proyectos y coordinar a un equipo de pintores aragoneses, discípulos y amigos, integrado por Mariano Pescador, Marcelino Unceta, León Abadías y Francisco Lana. Las pinturas murales al óleo, herederas de la estética purista y que conviven en el templo con las preexistentes dieciochescas de Goya, Bayeu y González Velázquez, son una de las últimas decoraciones murales en realizarse cronológicamente en dicho templo.

A pesar de su establecimiento definitivo en Zaragoza, el laborioso Montañés no perdió el contacto con sus numerosos compañeros y alumnos de la academia madrileña, como lo atestigua la existencia de un disperso epistolario, conservado hasta hace poco por sus descendientes. Entre sus corresponsales figuran algunos prestigiosos e influyentes artistas nacionales: los hermanos Federico y Luis de Madrazo, Valentín Carderera, Pablo Gonzalvo, Luis Álvarez, Víctor Manzano, el arquitecto Jerónimo de la Gándara, etc. La narración que encadenan estas cuartillas envejecidas, sirve además para ilustrar ese relato tan desconocido de la intrahistoria del panorama artístico español de la segunda mitad del siglo XIX.

Una pulmonía puso fin a su vida, en la noche de Reyes del año 1893, en uno de los inviernos más crudos que Zaragoza recuerda.

JOSÉ CARLOS MARCO FOZ

**MANUEL MARTÍNEZ DE UBAGO. ARQUITECTO EN ZARAGOZA.
1905-1928**

Mayo de 2002 (Director: Dr. José Luis Pano Gracia)

Miembros del Tribunal: Presidente: *Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza);* Secretario: *Dr. Ernesto Arce Oliva (Universidad de Zaragoza);* Vocales: *Dr. Miguel Ángel Ruiz Carnicer (Universidad de Zaragoza),* *Dr. Pedro Navascués Palacios (Escuela Superior de Arquitectura de Madrid) y* *Dra. Sofía Diéguez Patao (Universidad Complutense de Madrid).*

La realización de esta tesis tuvo un inicio que partió de la idea de recoger la biografía y el quehacer profesional que desarrolló en Zaragoza el arquitecto navarro D. Nicasio Félix Manuel Martínez de Ubago y Lizárraga. Se trataba con este estudio de completar una amplia parcela de investigación sobre este profesional que había dedicado más de la mitad de su vida a desarrollar su producción arquitectónica en nuestra ciudad, durante el periodo que comprende los años de 1905 a 1928, fecha en que se produce su fallecimiento. Obsérvese que hemos utilizado la palabra completar, ya que debe de quedar bien claro que no ha sido objeto de nuestro estudio la actividad de Martínez de Ubago antes de su llegada a Zaragoza, la cual ha sido tema de extensas revisiones por parte de otros investigadores. Con esta tesis, por tanto, hemos intentado proporcionar una visión más amplia de la personalidad y de la producción de este arquitecto que, según hemos tenido oportunidad de comprobar, tuvo una gran repercusión en el ambiente artístico que se produjo en la capital aragonesa a principios de siglo XX.

Por añadidura, la mayor o menor importancia de Manuel Martínez de Ubago puede justificarse desde tres aspectos muy determinados:

1) La gran cantidad y variedad de su obra arquitectónica. Sirva de referencia que en el Ayuntamiento de Zaragoza, y durante los 22 años que residió en nuestra ciudad, presentó aproximadamente unos trescientos proyectos. Este número, que hoy puede parecer escaso, en aquellos momentos del inicio del siglo era una cantidad suficientemente amplia para detenernos en el estudio de su obra. No cabe duda de que en ese gran volumen de construcción se patentiza la variedad estilística del autor, así como las distintas tipologías arquitectónicas que le tocó proyectar: viviendas unifamiliares, cines, escuelas, almacenes, edificios industriales y, por supuesto, viviendas colectivas.

2) Manuel Martínez de Ubago llegó a Zaragoza en un momento importante de la arquitectura aragonesa. Un momento con arquitectos tan notables como Ricardo Magdalena, Félix Navarro o José de Yarza, algunos de ellos ya estudiados, y con los que nuestro personaje supo competir y dar también buena prueba de sus aptitudes profesionales.

3) A lo largo de los 22 años de su estancia en Zaragoza, su creatividad artís-

tica le permitió evolucionar en las diversas tipologías y estilos que se desarrollaron en aquella época histórica. En su labor se recogen desde el uso de los aspectos más vanguardistas hasta el empleo de los elementos más tradicionales, y todo ello elaborado desde la óptica de su gran profesionalidad, que le permitió adaptarse a los cambios estéticos que se iban produciendo con el transcurso de los años: eclecticismo, regionalismo, clasicismo, modernismo e incluso protorracionalismo.

En resumen: el objetivo y la posterior elaboración de esta tesis doctoral se sustentó en la idea de desarrollar, por un lado, la visión más completa posible sobre la vida y obra de Manuel Martínez de Ubago, y, por otro, tratar de estudiar esos cambios arquitectónicos que se operaron en nuestra ciudad durante las tres primeras décadas del siglo XX.

Revisión de los conocimientos

Hasta la fecha son numerosos los autores que han estudiado y hecho referencia a la figura de Manuel Martínez de Ubago. Ahora bien, su análisis se engloba, casi siempre, en el estudio de las que eran consideradas como sus obras más importantes: kiosco de la música, plaza de Toros, convento de las Adoratrices, etc. Por eso, y desde este trabajo de investigación, se ha intentado precisar y reunir un estudio de mayor profundidad de lo ya publicado, pero ampliando también otros aspectos que, aunque puedan parecer menos importantes, sirvan para concretar mejor la visión total del hacer profesional y artístico de este arquitecto.

Fue preciso, por consiguiente, descabalgarse de esa costumbre del historiador del arte por analizar tan sólo lo más importante de la obra de un autor; en este caso, el objetivo era alcanzar la visión más amplia posible, para que nos permitiera tener el horizonte claro sobre los fundamentos teóricos y profesionales de un arquitecto prototípico de principios de siglo. Así, y para poder analizar toda la trayectoria del autor, se consideró imprescindible el recuperar su archivo profesional; una labor lenta, pero que estaba justificada por la destrucción de una gran parte de la obra que edificó (solo queda un 10%) y en la justificación, además, de que su archivo particular ha desaparecido en un incendio. Por todo ello era también imprescindible la recuperación de todos los planos de Martínez Ubago que se guardaban en el Archivo Municipal de Zaragoza, con el fin de analizar y estudiar pormenorizadamente todos y cada uno de los elementos de la obra de este arquitecto.

No cabe duda de que otro elemento importante era completar la biografía profesional de nuestro arquitecto, haciendo hincapié en el ambiente en que tuvo que desarrollar su profesión. Analizado este primer aspecto, el trabajo fue preciso extenderlo a la interpretación de las formas arquitectónicas utilizadas por Manuel Martínez de Ubago. Atender a sus programas constructivos, junto con sus soluciones estéticas y prácticas, tanto desde aspectos generales como desde la particularización y estudio detallado de aquellas obras que todavía pre-

sentan un estado físico aceptable. Son aproximadamente treinta edificios, que han tenido un tratamiento especial y justificado en nuestra tesis, además de por su valor arquitectónico-artístico, por tratarse de edificios que tienen el interés de ser conservados de cara al futuro.

Las obras conservadas todavía pueden hablarnos con su presencia del buen hacer profesional del arquitecto; para ello se hizo necesario elaborar un plano urbano que testificase la ubicación exacta de todos los edificios, configurándose de esa forma una verdadera guía, que sirviera para poder contemplar con propiedad lo proyectado y, posteriormente construido, por Manuel Martínez de Ubago. Todo este análisis se puso en relación con la arquitectura que se erigió en la Zaragoza de esos momentos. Se ha conseguido de esta manera referenciar a Manuel con el resto de sus colegas y poder ver aspectos que los vinculan para comprender de este modo el periodo constructivo de esos 22 años de la vida de nuestro personaje. El resultado definitivo de esta investigación ha quedado plasmado en el estudio pormenorizado de todas las obras realizadas por Manuel Martínez de Ubago, perfectamente catalogadas, documentadas e ilustradas con los planos originales.

Por otra parte se ha tratado de recuperar la figura individual de este arquitecto de origen navarro, pero haciéndolo con rigor y objetividad. Hemos recogido los antecedentes familiares de Manuel, que pertenecía a una saga de arquitectos —abuelo, hijo, nietos— que también desarrollaron su profesión en nuestra ciudad a lo largo del siglo pasado, llegando su germen hasta nuestros días. Esta biografía profesional de Manuel Martínez de Ubago no se ha hecho sólo desde la finalidad por rescatar su personalidad, sino además tratando de relacionar su quehacer arquitectónico con el acontecer histórico y social que se vivió en su entorno profesional, donde muy pronto supo fraguarse un prestigio gracias a su esmerada dedicación y al cuidadoso estudio de sus proyectos.

¿Por qué rescatarlo monográficamente? No es muy frecuente encontrarse con la posibilidad de estudiar una actividad profesional tan dilatada y que, por contra, haya sido tratada tan de pasada por otros autores. Además se hace justicia hacia un arquitecto muy olvidado en su obra menor, a la vez que ha padecido la destrucción de algunas de sus manifestaciones artísticas más importantes. De un arquitecto, en definitiva, del que sólo han llamado la atención los años de actividad profesional ejercida en Pamplona, donde ha sido objeto de un tratamiento mucho más «cariñoso» por parte de los investigadores vasco-navarros.

Organización del trabajo

Al ser el objetivo primordial de esta investigación el estudio de toda la obra del arquitecto pamplonés en Zaragoza, se ha considerado necesario iniciar el trabajo con el estudio de los años anteriores a su llegada a la capital del Ebro, incluyéndose datos de su formación, así como elementos puntuales de su producción en Pamplona. A partir de ahí se fueron estructurando diferentes partes

para poder contemplar la producción que, en ese rico periodo de 22 años, desarrolló Martínez de Ubago en Zaragoza.

Con estas premisas se ofrece un breve contexto histórico, social y artístico, vertiéndose ideas generales que posibilitan un marco claro de referencia, y cuya perspectiva se fue elaborando mediante la consulta de la mayor cantidad posible de fuentes inéditas, aunque complementándolas con las escritas y publicadas por distintos autores. Con esta base se ha redactado un completo desarrollo vital y, sobre todo, profesional de Manuel Martínez de Ubago, recogiendo los planteamientos de su arquitectura y las relaciones formales, estéticas y artísticas que se pueden establecer, con otras formas del momento, a la hora de plantear los problemas y las soluciones constructivas.

Los aspectos generales de la primera parte del trabajo han dado pie y sentido para estructurar lo que ha sido la segunda parte de la tesis. Se trataba en ella de poner en el contexto de nuestra ciudad la totalidad de obra que realizó Martínez de Ubago, repasando la que todavía existe y que aún se puede contemplar. El desarrollo inicial, de carácter introductorio, sirve para rescatar el grupo de aproximadamente 29 edificios que todavía se mantienen en buen estado; con ello, hemos tratado de realizar un análisis más profundo de este conjunto de edificios, intentando conocer detalladamente aspectos que se pierden en la superficialidad de un primer acercamiento al tema. El trabajo se ha completado con las correspondientes fichas catalográficas, ilustradas con planimetrías y fotografías, y los imprescindibles apéndices documentales, así como con unas conclusiones finales y el aporte de una extensa bibliografía.

Conclusiones aportadas

La formación de Manuel Martínez de Ubago, al situarse en la frontera de la última década del siglo XIX, todavía acusa un claro espíritu tradicional que se sustenta en la transmisión de una visión artística que estaba fomentada por las enseñanzas de sus profesores, generalmente arquitectos, y auténticos valedores de la definición de los lenguajes más históricos de la arquitectura; un posicionamiento, por tanto, decadente y sometido a las teorías del arquitecto francés Viollet-Le Duc. Esta especie de religiosidad tenía su sustento en los planteamientos nacionalistas que, a mitad del XIX, se sucedieron contra todo el academicismo revolucionario francés. Manuel pertenece, históricamente, a una de las últimas promociones que tiene que inclinarse ante los esquemas estéticos de gusto tradicional, hecho que asume mediante tendencias historicistas y eclécticas que en muchos casos se soportan desde la revisión de todos los lenguajes regionalistas.

Ciertamente estos rasgos son el balance evidente de toda la trayectoria profesional de Martínez de Ubago. Desde sus inicios en Pamplona, hasta sus últimas obras, se comprueba la importancia que tiene la estética tradicional en su arquitectura; los modulados compositivos clásicos, las razones matemáticas, los detalles decorativos, los elementos medievales y renacentistas, residen con fre-

cuencia en su producción, sustentándose en un ideal que en origen lo relaciona con otros colegas que desarrollaron su profesión tanto en la capital navarra como en Zaragoza; dos espacios urbanos que aceptaban, de forma apreciable, esa estética, prefiriendo la expresión de una arquitectura menos discordante, rupturista y novedosa. Existe, pues, una clara relación efecto-causa que se ve intervenida por el lugar geográfico donde se desarrolla la vida profesional de este arquitecto.

Los párrafos anteriores pueden hacer pensar que estamos ante un profesional demasiado anclado en el pasado, es decir, en aspectos poco innovadores, tanto estética como técnicamente hablando. Detrás de esta primera apreciación, y acto seguido, debemos admitirle una capacidad investigadora que parte desde la inquietud por plantear, muy puntualmente, elementos adquiridos de otros planteamientos arquitectónicos. Sus incursiones modernistas, su giro hacia la Sezesión, así como su aproximación a las arquitecturas del hierro o hacia aspectos protorracionalistas de su arquitectura, denotan la inquietud que señalábamos con anterioridad. Su postura, sin embargo, no fue —como se puede comprender— la de un revolucionario de la arquitectura, pero sí la de una figura que, adaptándose a los tiempos, sabe ejecutar de forma contemporánea su propia estética, asumiendo otras vertientes estilísticas, generalmente foráneas; en este aspecto hablaríamos de visión de futuro, sobre todo en los planteamientos más sociales de su arquitectura, y tanto es así que desde 1922 crece su interés por aportar soluciones a las viviendas más sencillas, o para ser más explícitos, al grave problema que existía por albergar dignamente al proletariado.

En general se trataba de unos presupuestos que partían de la idea básica por crear y organizar una vida mejor para la gran masa social que, en otros siglos y frente al lujo, siempre estuvo desprotegida. Una filosofía arquitectónica nueva que intentaba dar respuesta a un evidente problema que se planteaba desde auténticas premisas del socialismo arquitectónico. Son muchos los profesionales que se involucraron en estas directrices, tratando de aportar soluciones que cada vez tenían una mayor demanda. El ejercicio fue verdaderamente revolucionario y estuvo, con claridad, influenciado por tendencias políticas que provenían de la Europa continental. En este aspecto, Manuel Martínez de Ubago entra de lleno en una relación que nos permite evaluarlo como arquitecto contemporáneo e involucrado en la problemática residencial obrerista.

Y lo cierto es que esa supuesta modernidad aún tiene otro aspecto que la realza más, dicese la propia implicación de Manuel en la Asociación de Arquitectos. Un elemento fundamental para defender, orgánicamente, las atribuciones del arquitecto frente al intrusismo gremial que se venía acusando desde siglos anteriores. Es palpable la actuación de Martínez de Ubago en esa organización de forma activa, al igual que su participación en los ideales que surgían de los Congresos de Arquitectos; todo ello con el claro propósito de conseguir la futura unidad nacional de todos sus colegas, hecho que tuvo su expresión en el significado de la creación de los futuros colegios profesionales.

Su formación y a veces su modernidad son los ejes que nos definen las formas que estéticamente utilizó Martínez de Ubago en sus proyectos. En este sen-

tido, y haciendo un análisis rápido de las obras que materializó, se puede delimitar, por un lado, los edificios y construcciones de mayor envergadura, y, por otro, aquellas obras de una menor valía artística. Entre las primeras podemos encontrar edificios de viviendas, pequeñas fábricas, cines, etc., donde Manuel intentó una valoración artística que iba en aumento según la importancia económica, urbanística o social del encargo; frente a este grupo se analiza las obras menores en las que el puro arte queda remitido a un segundo plano, produciéndose una inclinación por ejecutar obras que tratan de cubrir los aspectos funcionales y el cumplimiento de las necesidades básicas de los propietarios. Este factor no sólo es común entre otros arquitectos de la época, sino que es un concepto que todavía sigue vigente en la actualidad.

Por tanto, Martínez de Ubago supo, en ese periodo de 22 años, introducirse en el panorama de la arquitectura aragonesa y zaragozana. Buena prueba de ello fue el respeto y valoración que tuvo entre los profesionales de la construcción, hecho debido en parte a su perfecta adaptación a las pautas sociales de la ciudad. Su participación ciudadana fue intensa desde los primeros momentos de su residencia en Zaragoza. De su categoría y respeto se hacía eco la propia prensa, al nominarlo con la categoría de «Ilustre Arquitecto», haciendo un especial énfasis en su valía profesional, arquitectónica y personal.

Por lo demás, y como hemos señalado en líneas anteriores, él plantó un germen familiar de amor por la actividad arquitectónica que fructificó en generaciones posteriores. Su hijo Manuel alcanzó cotas profesionales de elevada reputación, mientras que sus nietos han sido, hasta ahora, el punto final de aquel inicial espíritu artístico que ya ha alcanzado la edad de 100 años. De los logros alcanzados por Manuel Martínez de Ubago todavía pueden destacarse, entre otras obras, el kiosco de la música; el edificio de la calle de D. Jaime, esquina con calle de Santiago; la residencia unifamiliar de Movera; la plaza de toros de Zaragoza; el edificio de los Escolapios, y varios inmuebles en las calles de Sagasta, Cervantes y Zurita.

ANDREA BOMBI

**ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIZACIÓN: EL ITALIANISMO MUSICAL
EN VALENCIA (1685-1738)**

Marzo de 2002 (Director: Dr. Juan José Carreras)

Miembros del Tribunal: Presidente: Dr. Pedro Ruiz Torres (Universidad de Valencia);

Secretario: Dr. Álvaro Torrente (Universidad Complutense);

Vocales: Dr. Manuel Carlos de Brito (Universidad Nova de Lisboa),

Dr. Emilio Casares Rodicio (Universidad Complutense) y

Dr. Alberto Montaner (Universidad de Zaragoza).

La tesis estudia la transformación del estilo musical que se produce en Valencia entre los siglos XVII y XVIII, bajo la influencia de la música italiana. Para ello se hace uso de una variedad de fuentes que incluyen actas de academias literarias, crónicas, cancioneros literarios, libretos de óperas y oratorios, y partituras —éstas tanto de producción local como de importación italiana—. Este material documentario permite una reconstrucción —nunca intentada anteriormente— de los ambientes en los que se gestó el cambio musical, esencialmente las élites cultas vinculadas a la administración del municipio foral. Se trata del mismo ambiente del que salieron algunas figuras destacadas del movimiento de los Novatores.

Paradójicamente, en una primera fase, la influencia de la música italiana se produce sin que haya contactos directos entre músicos valencianos e italianos, un fenómeno que se propone definir italianismo —el intento de reproducir prácticamente modelos conocidos sólo a nivel teórico— en oposición con la italianización, resultado del influjo directo de la música italiana (que se observa, por ejemplo, en la corte madrileña). Este fenómeno puede explicarse como resultado del impulso de los mecenas, más que de tendencias internas al propio mundo musical.

Esta situación cambiaría radicalmente con la Guerra de Sucesión y la Nueva Planta: por un lado, quedó mermado el mecenazgo musical profano de las élites cultas, ya despojadas de su función política; por el otro, la música italiana hizo finalmente su entrada en la ciudad, traída en diferentes momentos por varios sujetos: músicos españoles que la habían conocido de forma directa (el barcelonés Pere Rabassa, 1714); músicos italianos (cantores no identificados y compositores como el napolitano Francesco Corradini, 1728-1730), y una orquesta de músicos militares, documentada entre 1727 y 1737.

En los mismos años hace su aparición la ópera, con una decena de producciones entre 1728 y 1738. La abdicación del mecenazgo local en el terreno de la música teatral y de cámara —terreno en los que actuarían solamente las nuevas clases dirigentes, en primer lugar el capitán general— explica en parte el hecho de que este influyente género no arraigara en la ciudad, desapareciendo de los escenarios hasta los años sesenta.

FERNANDO ALVIRA BANZO

**MARTÍN CORONAS EN LA PINTURA ALTOARAGONESA
DEL PERÍODO ENTRE SIGLOS**

Abril de 2002 (Director Dr. Ángel Azpeitia Burgos)

Miembros del Tribunal: Presidenta: *Dra. María del Carmen Lacarra Ducay (Universidad de Zaragoza)*; Secretario: *Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente (Universidad de Zaragoza)*; Vocales: *Dr. Domingo Buesa Conde (Vicepresidente Primero de la Real Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis)*, *Dr. Wifredo Rincón (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)* y *Dra. María Teresa Beguiristáin (Universidad de Valencia)*.

El estudio de la biografía del pintor jesuita oscense Martín Coronas Pueyo y el análisis de la abundante obra que produjo delimitan el contenido de la tesis *Martín Coronas Pueyo en la pintura altoaragonesa del periodo entre siglos*.

La investigación llevada a cabo se considera de interés para la comunidad universitaria y para la sociedad aragonesa, por ser Martín Coronas Pueyo uno de los pintores no estudiados en profundidad e incluso obviados por los historiadores del arte aragonés. La tesis propone como objetivo la catalogación y la valoración del conjunto de la obra de Coronas localizada hasta mayo de 2000 y su relación con la pintura de historia.

El caso de Martín Coronas Pueyo resulta del todo singular en el panorama de los artistas nacidos en Aragón durante el período estudiado y motiva un proceso de investigación. Algunas pinturas de Martín Coronas podrían ser consideradas como pinturas de historia, ya que se convierten, desde sus primeros planteamientos, en parte importante del arte oficial de un pequeño pero poderoso estado, la Compañía de Jesús. Coronas dedicó su vida a la representación de los personajes fundamentales y los hechos *gloriosos* de dicha Institución.

Para el estudio de la obra del pintor oscense se han aplicado tres niveles de análisis que se consideran objetivables: un *primer nivel* ha examinado los elementos materiales y en él se han considerado tres aspectos de las obras: gráfico, compositivo y cromático.

El *segundo nivel* pretende la observación de los elementos expresivos e icónicos de las piezas y se ha centrado en la observación del sistema realizativo y procedimental seguido por el pintor oscense.

Además de los elementos icónicos, en Martín Coronas ha de analizarse un *tercer nivel*, el de los significados profundos y de las intenciones. Resulta evidente para una obra que pretende la divulgación de determinados mensajes de contenido religioso.

En el tomo primero de la tesis, tras el estudio de la vida de Coronas y su ubicación en el conjunto de la pintura altoaragonesa del período que se estudia, se analiza su obra dividida desde la perspectiva del tercero de los niveles de análisis propuestos: el de las intenciones. Grandes sargas con escenas de la vida

del santo duque de Gandía, cuadros de devoción, escenas de martirio de santos jesuitas, espacios decorados por el pintor, dibujos para la ilustración, bocetos para obras mayores, diseño de objetos, etc.

El análisis de la obra de Martín Coronas está basado en el estudio de las piezas catalogadas, correspondientes a diferentes etapas de su trayectoria profesional. Algunas de ellas pueden ser consideradas como obras finales; otras son diseños para conjuntos ejecutados con intención decorativa, pero el grupo más importante está compuesto por dibujos y bocetos previos a los cuadros de devoción y a las grandes composiciones que albergan los colegios y las iglesias de la Compañía.

Pintura

Para esta parte del análisis de la obra de Martín Coronas se ha utilizado, en primer lugar, el grupo de grandes sargas pintadas generalmente al temple, entre las que se traen las que relatan la vida del santo duque de Gandía, ubicadas en el palacio ducal, y la de *San Jorge en la batalla de Alcoraz*.

En segundo lugar se han tomado varios cuadros de devoción, entre los muy abundantes encontrados en diversos enclaves de la antigua provincia jesuítica de Aragón, para concluir el apartado de pintura con los bocetos que Coronas trazó al óleo, todos ellos desde modelos vivos, cuando se planteó la ejecución del *Santorial de la diócesis de Huesca*, dos nuevas sargas que se conservan en la capilla de Santa Lucía de la Seo oscense.

Decoración

El regeneracionismo religioso que se produce en la Compañía en los últimos años del XIX y los primeros del pasado siglo XX provoca de manera natural el retorno a las fuentes de la espiritualidad de la orden. Y la potenciación de las personas que, en los orígenes, hicieron posible su fundación. Coronas recibió varios encargos tendentes a la modificación de determinados espacios que debían incrementar su aportación a la eclosión de dicha espiritualidad. Se puso a prueba su capacidad en un edificio emblemático para los jesuitas, el palacio ducal de Gandía. Los resultados sobre el ámbito que había servido a los primeros años de un Francisco de Borja destinado a ocupar importantes parcelas de poder en el reino, y que lo había dejado todo para ingresar en la Compañía, debieron de resultar satisfactorios para sus promotores. Casi de inmediato le fue encargada la remodelación del espacio de mayor contenido entre los que ocupaba y ocupa la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Aragón: la santa cueva de Manresa, en la que Ignacio de Loyola escribe los *Ejercicios*. El tercero de los ámbitos que le fue encomendado, ya en plena madurez, fue la santa casa de Loyola, en cuya remodelación seguía trabajando cuando encontró la muerte.

Dibujos

La totalidad de los dibujos originales de Martín Coronas que se han catalogado hasta este momento están contenidos en los archivos jesuíticos de la actual provincia tarraconense y la curia de la provincia de Aragón y el Museo de Huesca.

Podemos dividirlos, con independencia de su ubicación, en dos grandes grupos de acuerdo con su destino final. En primer lugar se analiza el grupo de los realizados con intención ilustrativa, para servir a la edición de determinados libros, revistas, estampas, folletos..., cuyo objetivo final era el propio dibujo y que provienen, por lo general, de un encargo que mediatiza con toda probabilidad el resultado. Cuando el padre Cervós escribe su biografía de san Juan Berchmans y encarga una ilustración a Martín Coronas, resulta difícil imaginar que deje a su discreción la composición de la escena. Especialmente si consideramos las indicaciones expresas del director del palacio de Gandía respecto al resto de sus trabajos en el entonces noviciado de los jesuitas. Para la ilustración de dicho libro el oscense iba a hacer valer su conocimiento de la pintura de un contemporáneo, Ferrant, tomando las figuras centrales de la tela *La última comunión de Fernando el Católico*.

En un segundo momento se estudian algunos de los bocetos previos a las grandes composiciones, a los cuadros de devoción, a objetos de uso, como estandartes, banderas o mobiliario litúrgico, a los monumentos de Jueves Santo y otras decoraciones más o menos efímeras, cuya finalidad no era otra que servir de boceto desechable. Ello producía un acabado menos preciso pero también una mayor ligereza gráfica, una mayor intensidad en el gesto.

El tomo segundo recoge las fichas catalográficas de las cuatrocientas piezas de diverso formato e intención localizadas hasta la fecha indicada y algunos ejemplos del proceso de trabajo seguido por Martín Coronas desde cuadros de sus contemporáneos pintores de historia o de otros pintores clásicos. La catalogación se realiza a través del estudio comparativo de algunas listas parciales de obra de Coronas encontradas en diversos ámbitos.

En el tercer volumen se recoge documentación sobre el pintor oscense, literaria o icónica, con especial atención a las piezas conocidas solo por reproducciones aparecidas en diversas publicaciones: libros, revistas, tarjetas, estampas, etc.

La tesis concluye advirtiendo que Martín Coronas puede ser propuesto no solo como uno de los más notables pintores altoaragoneses del período entre los siglos XIX y XX sino como el mejor ejemplo de su tiempo en el estudio y producción de iconografía jesuítica. Tanto de los santos y los hechos de la Compañía como de las devociones que caracterizaban a la orden religiosa.

En segundo lugar la tesis establece un paralelismo entre la pintura de historia y algunas de las pinturas religiosas realizadas por el hermano Coronas. Defiende que estamos ante un pintor que vivió en un estado permanente de aprendizaje a través de las realizaciones de otros pintores coetáneos y mediante un tenaz estudio del natural. Pero hubo de hacerlo sin poder compartir el espacio en que pintó, al menos durante algunos años, con otros compañeros pinto-

res en una Escuela Superior de Bellas Artes. Su progreso fue permanente, tanto en el conocimiento de los procedimientos como en las posibilidades de la pintura, la escultura e incluso el resto de las artes conocidas como ornamentales de aquellos de sus contemporáneos cuyos modos podía trasladar a sus trabajos. De ellos extrajo los sistemas ornamentales y los materiales, en el caso de las decoraciones; los planteamientos compositivos, además de algunas figuras, en el de los dibujos y las pinturas.

Fue un dibujante excelente, con sobresaliente espíritu analítico, descriptivo y, sobre todo, didáctico. Hubiera sido un buen dibujante de historietas y, de hecho, algunas de las series catalogadas podrían definirse como tales. Conoció progresivamente los recursos del color, que si le sirvió, en un primer momento, para colorear los dibujos, se convirtió en el principal elemento de la descripción en los últimos años de su vida. Con él llegó a extraer matices significativos en algunos cuadros de su última etapa.

Su inclusión entre los pintores aragoneses del período entre siglos deberá realizarse, en todo caso, sin demasiados problemas, ya que compartió con ellos las grandes ideas en las que se sustentó su trabajo. Tanto con los de historia como con los regeneracionistas. Incluso si se le coloca en un segundo plano, por las limitaciones de todo tipo en que se movió su trabajo, la tesis concluye advirtiendo que Coronas participó de los esquemas de la pintura de historia y puede ser considerado como tal, tomando la distancia adecuada, entre los Pradilla y Gascón de Gotor.

Respecto a su particular concepto regeneracionista, de exaltación de lo propio, lejos de lo aragonés, podría ser incluido, establecidas las reservas oportunas, entre el resto de los pintores aragoneses del período estudiado. Martín Coronas merece un puesto entre sus contemporáneos pintores y la tesis pretende ser una contribución a la recuperación de la ingente obra del oscense. Todo ello sin menoscabo de su consideración como el más fecundo pintor de temas religiosos del siglo XX nacido en Aragón.

Como conclusión final la tesis considera que el trabajo artístico del jesuita oscense hermano Martín Coronas Pueyo debería ocupar un puesto relevante en la historia de la pintura altoaragonesa del período final del siglo XIX y el primer cuarto del XX.

