

II. RESUMENES

TESIS DOCTORALES

ARTURO ANSON NAVARRO

Aportaciones al estudio de la pintura aragonesa del siglo XVIII: El academismo artístico en Zaragoza y el pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)

29 de junio de 1985 (Dr. Torralba)

Las enseñanzas artísticas alcanzaron en Zaragoza durante el siglo XVIII un gran desarrollo, con una actividad que en la segunda mitad de la centuria muy pocos centros artísticos españoles consiguieron desarrollar. Desde la Academia particular de Dibujo establecida por el escultor Juan Ramírez al concluir la Guerra de Sucesión (1714), hasta el éxito final alcanzado con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis (1792), el camino recorrido fue largo y no exento de constantes dificultades, pero la preparación de los profesores que enseñaron en las sucesivas academias y escuelas, y el rigor de las enseñanzas impartidas, tuvieron como resultado una excepcional floración de artistas aragoneses que, tras formarse o iniciar su formación en las academias zaragozanas, alcanzaron fama y honores a nivel nacional e internacional. Un papel singularmente destacado en el desarrollo de esas enseñanzas y la formación inicial de muchos de esos artistas lo tuvo el pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785).

A nivel colectivo, los pintores zaragozanos fueron los primeros, posiblemente, de entre los españoles en abandonar el sistema de organización gremial-

corporativo y ver reconocido su "status" social. Este abandono del gremio tuvo lugar en 1666, separándose pintores y doradores, integrados hasta entonces en la Cofradía de San Lucas, quedándose en ella sólo los doradores. La causa de tal abandono fue que los pintores consideraban su profesión como arte liberal, no mecánico, y por lo tanto no debían estar éstos agrupados en corporación gremial como el resto de actividades manuales y artesanas. El reconocimiento jurídico-político de la ingenuidad y liberalidad de la pintura tuvo su sanción en las Cortes de Aragón de 1677-78; con este reconocimiento los pintores aragoneses pudieron disfrutar a partir de entonces de todos los honores y privilegios correspondientes a su "status", entre ellos el de participar en Cortes del Reino de Aragón formando parte del brazo de infanzones y caballeros. Mientras los pintores conseguían tempranamente dicho reconocimiento social y jurídico, los escultores y maestros de obras zaragozanos no comenzaron a liberarse, y muy lentamente, de las estructuras gremiales hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

La nueva situación profesional, social y jurídica de los pintores zaragozanos suponía también el progresivo abandono del sistema de formación gremial de los pintores en el taller de un maestro que enseñaba el oficio a jóvenes aprendices. Al igual que en Italia o en Francia la formación artística en academias era la que se abría camino en la nueva situación, como medio para conseguir una sólida y homogénea formación de los artistas, y para desterrar el mal gusto y la mediocridad que tanto abundaba en practicantes que más tenían de artesanos que de artistas. El inicio de unas enseñanzas de tipo académico se remontan en Zaragoza a fines del siglo XVII, con la academia que algunos artistas zaragozanos tuvieron en casa de Urriés, miembro de la pequeña nobleza aragonesa. Esta academia dejó de funcionar con el estallido de la Guerra de Sucesión, que tantas convulsiones y desgracias traería para Zaragoza y Aragón entero.

A lo largo del siglo XVIII, aunque con cierta discontinuidad, pues hubo periodos cortos en que por causas diversas se suspendieron las clases, se dieron en Zaragoza enseñanzas artísticas académicas. Durante dicha centuria, los pintores zaragozanos más destacados, en unión de algunos escultores y arquitectos, estuvieron a la cabeza del movimiento de renovación académica, luchando por mejorar la formación de los artistas y por consolidar el reconocimiento social y profesional de su actividad.

El proceso académico se inicia, una vez concluida la Guerra de Sucesión, con la Academia particular de Dibujo que abrió en 1714 el notable escultor Juan Ramírez Mejandre en su propia casa de la zaragozana calle de San Andrés. A ella concurrían en las noches de invierno todos aquellos muchachos deseosos de aprender los secretos del dibujo y de las artes bajo la dirección de los más destacados artistas zaragozanos de la época. Este fue el gran centro de formación artística en la primera mitad del siglo XVIII, y a la muerte de Juan Ramírez en 1739 fue su hijo, el también notabilísimo escultor José Ramírez, quien continuó al frente de la academia, contando con la ayuda de su gran amigo José Luzán.

Un primer intento de conseguir una Academia de Bellas Artes para Zaragoza, con protección real, fue promovido en 1746 por los principales artistas zaragozanos, miembros de la Junta de los Académicos del Dibujo de Zaragoza, encabezados por el escultor José Ramírez y por el pintor José Luzán, que quisieron

seguir el ejemplo de Madrid, donde se había establecido la Junta Preparatoria de lo que sería desde 1752 la Real Academia de San Fernando. El proyecto de los artistas zaragozanos fracasó ante la falta de apoyo oficial, consecuencia del informe negativo dado al Consejo de Castilla por la Real Audiencia de Aragón, cuyos conservadores oidores informantes prefirieron defender a ultranza los intereses corporativos de los gremios artísticos zaragozanos que apoyar el claro proyecto de renovación de la enseñanza y de la práctica de las artes promovido por ese grupo de artistas zaragozanos. El fracaso de esta tentativa, surgida desde el ámbito exclusivamente artístico-profesional, demostró a los artistas que ellos solos, sin la colaboración de sectores sociales o de instituciones influyentes, no podrían conseguir sus objetivos.

Ello les llevó, por mediación de José Luzán y los buenos oficios de Fr. Vicente Pignatelli, a solicitar la colaboración en el empeño de aristócratas aragoneses amantes de las artes. Estos, tras elevar a Fernando VI una petición para que estableciese en Zaragoza una Junta Preparatoria de una futura Academia de Bellas Artes, consiguieron en 1754 del rey una real orden que ordenaba su constitución. Presidía la Junta como Viceprotector don Pedro Jordán de Urriés, marqués de Ayerbe, y estaba integrada por seis consiliarios: Fr. Vicente Pignatelli, el conde de Sástago, el marqués de Lazán, el marqués de Camporreal, don Fernando de la Mata, procurador de la Real Audiencia de Aragón, y don Antonio de Ara, Regidor Decano del Ayuntamiento de Zaragoza. La Junta quedaba bajo el control aristocrático, y ningún artista formaba parte de ella. Esta Junta Preparatoria recibió un doble encargo, de una parte, elaborar unos estatutos que regulasen el gobierno y funcionamiento de la academia; de otra parte, buscar los medios económicos para su mantenimiento y proponerlos a S.M. para su aprobación si se consideraban adecuados. Tras unos años de actividad docente, se fracasó en el empeño de encontrar los medios de financiación de las enseñanzas, muriendo uno tras otro los integrantes de la Junta sin ver logrado su objetivo. No obstante, los resultados de las enseñanzas, impartidas por sólidos profesores como José Luzán y José Ramírez, no pudieron ser más brillantes, pues con ellos se formaron una serie de artistas aragoneses que llegarían a alcanzar éxito y honores en la Corte, como fue el caso de los pintores de Cámara Francisco Bayeu, Francisco Goya y José Beratón; los escultores Joaquín Arali y Juan Adán, o el destacadísimo orfebre Antonio Martínez .

La década de 1770 vería surgir dos proyectos diferenciados de establecer con carácter definitivo unas enseñanzas de tipo académico en Zaragoza, uno promovido por una Segunda Junta Preparatoria y otro por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. En 1771, don Ramón de Pignatelli, que había sucedido como consiliario a su hermano Fr. Vicente Pignatelli cuando éste en 1759 marchó a Madrid, viendo que el resto de miembros integrantes de la Primera Junta Preparatoria habían ido falleciendo sin conseguir los objetivos que se les habían encomendado con su creación, y haciéndose eco de que tanto los herederos y sucesores de esos nobles aragoneses que habían integrado la Junta como los profesores mantenían sus ilusiones por conseguir establecer unas enseñanzas académicas estables con rango oficial en Zaragoza, solicitó al rey Carlos III en el verano de ese año el restablecimiento de la Junta. Una real orden de 10

de septiembre de 1771 restablecía dicha Junta en una Segunda Preparatoria. Para el cargo de Presidente se nombró al canónigo don Ramón de Pignatelli, y para los puestos de consiliarios a las siguientes personalidades: don Vicente Fernández de Córdoba y Alagón, conde de Sástago; don Pedro M^a Vicente Jordán de Urriés y Pignatelli, marqués de Ayerbe; don Joaquín Cayetano Caveró y Pueyo, conde de Sobradriel; don José de Villalpando y Rozas, conde de Torresecas; don José Zuazo, oidor de la Real Audiencia de Aragón; don Miguel Franco de Villalba y don Joaquín Escala, regidores de la Ciudad de Zaragoza; y el Arcediano de la catedral del Salvador de La Seo, don Andrés Isastia. A esta Junta, de predominio aristocrático, se le encomendaron los mismos fines y cometidos que a la Primera.

Las propuestas que esta Junta hizo sobre los medios que consideraba más adecuados para el mantenimiento económico de la Academia, que llegaron a ser siete, fueron sucesivamente rechazadas, y los profesores, encabezados por Luzán, continuaron sufragando los gastos de la enseñanza hasta el año 1774, en que se tuvo que cerrar la Academia de Dibujo porque los profesores ya no podían seguir cargando sobre sus bolsillos los cuantiosos gastos que suponía su mantenimiento.

La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, creada en 1776, quiso cubrir en parte el vacío dejado por el cierre de la Academia de Dibujo, proponiéndose la apertura de una Escuela de Dibujo destinada al perfeccionamiento de los artesanos. La Segunda Junta Preparatoria, con la que la Económica quiso contar en el proyecto, vio con recelo la tentativa, por lo que suponía de competencia y obstáculo a su proyecto académico y, aparte de contestar negativamente a la invitación a colaborar cursada por la Sociedad Económica, se opuso a que siguiera adelante en su empresa. Como una reacción a despecho, los miembros de la Segunda Junta Preparatoria acordaron el 18 de diciembre de 1777 volver a abrir la Academia de Dibujo, instalándola nuevamente en el palacio del conde de Fuentes. Los gastos de mantenimiento serían sufragados a partes iguales por los individuos de la Junta, hasta que se aprobase la subvención oficial tantas veces solicitada. Los profesores de la época anterior se ofrecieron de inmediato para impartir las enseñanzas de modo gratuito.

La Junta eligió a tres profesores para cada una de las artes que se enseñarían. Directores de pintura fueron nombrados José Luzán, Juan Andrés Merklein y Manuel Eraso; directores de escultura Carlos Salas, Juan Fita y el platero Domingo Estrada; y directores de arquitectura Agustín Sanz, Gregorio Sevilla y Pedro Zaballos, los más destacados artistas de la ciudad, varios de ellos académicos de mérito de San Fernando.

Las clases se iniciaron el 7 de enero de 1778, con una elevada asistencia de alumnos. Se volvió a utilizar el modelo vivo en el nivel superior de la enseñanza del dibujo, costeando su mantenimiento los miembros de la Junta. La Sociedad Económica detuvo de momento su proyecto ante las amenazas de la Preparatoria. Las concepciones que sobre la enseñanza del dibujo y sus fines tenían ambas instituciones eran bastante diferentes; mientras la Segunda Preparatoria se proponía crear una Real Academia de Bellas Artes para formar artistas, la Sociedad Económica Aragonesa estaba interesada en el perfeccionamiento de los artesa-

nos, como medio de modernización de la industria aragonesa, participando en ello de las ideas de Campomanes y Floridablanca sobre el progreso de la artesanía. La Económica veía como preeminente e imprescindible la creación de una Escuela de Dibujo para formar artesanos cualificados y capaces de incardinarse en el sistema productivo capitalista, relegando, por considerarla de menos interés público, la formación de artistas.

La Academia de Dibujo continuó su actividad en los meses siguientes, pero los problemas volvieron a plantearse. La tan esperada subvención oficial no llegaba, lo que desesperaba a los profesores. Por otro lado, el conde de Fuentes necesitaba disponer de las salas donde tenían lugar las clases. Ante tales contratiempos y a pesar de que los miembros de la Junta estaban dispuestos a aumentar su contribución mensual para el mantenimiento de las enseñanzas, la Academia tuvo que cerrar sus puertas el 19 de octubre de 1779.

La Segunda Junta Preparatoria seguiría esperando el apoyo económico oficial, que no llegaba, y se convertiría pronto en una institución inoperante. Mientras, la Sociedad Económica Aragonesa retomaría su proyecto de crear una Escuela de Dibujo. En 1783 la Preparatoria, que había perdido todas sus esperanzas de conseguir la subvención económica, cambió de actitud hacia la Sociedad, pues ya no vio incompatible la formación en un mismo centro de artesanos y artistas, e incluso cedió sus enseres y materiales a la Escuela de Dibujo que abrió la Sociedad Económica en octubre de 1784.

La Escuela de Dibujo de la Sociedad Económica, superando la antítesis planteada en años anteriores, asumió el proyecto de los notables e intentó conciliarlo con su propio proyecto. Así pues, la Económica había flexibilizado su proyecto originario, ampliando, ante las insinuaciones reiteradas de la administración central, sus objetivos docentes; en sus aulas, aparte de artesanos, se formarían también futuros artistas. El sostenedor económico y moral de la nueva Escuela fue el ilustrado comerciante don Juan Martín de Goicoechea, destacado miembro de la Sociedad Económica Aragonesa. Aparte de mantener de su propio bolsillo las enseñanzas, pagando a profesores, desembolsó cuantiosas sumas de dinero en comprar materiales y modelos para las clases, mandándolos traer incluso de Italia por mediación del aragonés José Nicolás de Azara, agente de preces de S.M. en Roma. La Escuela de Dibujo de la Lonja de Barcelona envió gratuitamente a la Escuela de Zaragoza dibujos de principios y de cabezas, iniciando unas relaciones de confraternidad que tendrían su continuidad en años siguientes. La Escuela se instaló en el nº 77 de la calle Alta de San Pedro, en la planta baja, propiedad de don Miguel Franco Generés. El profesorado fue elegido por Goicoechea con sumo acierto: dos pintores, Juan Andrés Merklein y Manuel Eraso; dos escultores, Joaquín Arali y Pascual Ypas; y dos arquitectos, Agustín Sanz y Manuel Inchausti.

La Sociedad Económica Aragonesa tuvo que soportar ataques y maniobras de sectores de la administración central y local, y de algún socio miembro de la nobleza aragonesa, como el marqués de Ayerbe, que se negaba a perder protagonismo en el asunto. El objetivo de todas esas maniobras no era otro que quitarle a la Sociedad Económica el control de la Escuela de Dibujo y hacer fracasar la experiencia, levantando para ello toda clase de insidias y falsedades contra ella

y su funcionamiento, dificultando la concesión de la dotación económica oficial solicitada, o intentando recortarla. A esos ataques supo responder la Económica con energía y sólidos argumentos probatorios de la falsedad de las acusaciones.

En enero de 1791 la Sociedad Económica Aragonesa elevó a Carlos IV una petición para que se dignase elevar la Escuela de Dibujo al rango de Real Academia de Bellas Artes. Esto suponía un cambio total en los objetivos que en su origen se había planteado la Sociedad, pues, sin abandonar la formación de artesanos, parecía anteponer la formación artística. En la nueva reorientación que se quería dar a las enseñanzas artísticas parecían estar de acuerdo la totalidad de los socios de la Económica, justificando la solicitud de transformación en Academia de Bellas Artes en motivos de diversa índole: 1º se asumía el proyecto de la Segunda Junta Preparatoria de crear una Academia para no exponerse a consecuencias desventajosas, y ante la opinión unánime en ese sentido de profesores y aficionados a las artes; 2º se pensaba que el logro de la Academia, aparte de compensar el esfuerzo de los profesores, serviría de estímulo a otros artistas, redundaría en el destierro del mal gusto en las artes, y evitaría a los jóvenes artistas el tener que titularse en otras academias; 3º puesto que se había alcanzado un nivel óptimo en los estudios artísticos, con materiales cuidadosamente elegidos y profesores acreditados, se hacía necesario culminar la empresa con la transformación en Academia de Bellas Artes.

La oposición de la administración central y de la Real Academia de San Fernando a dicha solicitud de la Sociedad Económica Aragonesa fue total, por lo que suponía, de una parte, apartarse de los objetivos del equipo ministerial sobre la promoción de la artesanía y de los artesanos y, de otra parte, la posible aparición de una institución competidora para San Fernando, por mucho que tuviera que estar supeditada la academia zaragozana a la madrileña. Pero la coyuntura favorable abierta en febrero de 1792 con la caída de Floridablanca y la subida a la Secretaría de Estado del conde de Aranda, más el buen trabajo y la habilidad demostrada en esas óptimas circunstancias por miembros del “partido aragonés”, fueron determinantes en la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis el 17 de abril de 1792. La denominación de la academia zaragozana se puso en honor de la reina M^a Luisa de Parma.

Para la nueva academia se elaboraron, sucesivamente, dos estatutos. Los primeros se redactaron, siguiendo la real orden que dotaba económicamente a la Escuela de Dibujo, en la primavera y verano de 1791, y se enviaron a la Academia de San Fernando para su revisión en febrero de 1792, pero no consiguieron la aprobación, pues algunos de sus artículos diferían de los de la Academia de San Carlos de Valencia. Devueltos por el conde de Aranda para su rectificación y reelaboración en agosto, ateniéndose en todo a los de Valencia, como se pedía, se hicieron nuevos estatutos con total celeridad. Enviados en septiembre a la Academia de San Fernando, y hallándolos conformes, recibieron la sanción definitiva de Carlos IV y Manuel Godoy, nuevo Secretario de Estado, el 18 de noviembre de 1792.

Los estatutos definitivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis eran acordes con la política centralizadora del despotismo ilustrado del siglo XVIII en España. La Academia de Zaragoza, como había sucedido con las de Ma-

drid y Valencia, quedaba bajo el control de los académicos no artistas, siendo relegados los profesores en su capacidad de decisión a los aspectos puramente artísticos. El Presidente poseía gran capacidad de decisión, pues podía hacer uso del voto de calidad que le conferían los estatutos. El intervencionismo de la Sociedad Económica Aragonesa en la vida y funcionamiento de la Academia quedaba muy disminuido en los estatutos definitivos con respecto a los de 1791. La Junta Particular era el órgano de gobierno con mayor poder. Los académicos de honor, por los estatutos definitivos, acabaron teniendo un mayor protagonismo en la vida académica que el que les daban los estatutos de 1791. Todas las enseñanzas artísticas y los títulos que capacitaban para el ejercicio de las artes quedaban en manos de la Academia.

La Junta Particular de la Real Academia de San Luis, elegida el 4 de enero de 1793, estaba presidida por el Capitán General de Aragón, también Primer Director de la Sociedad Económica Aragonesa, y compuesta por los siguientes cargos: Vicepresidente, don Juan Martín de Goicoechea; Consiliario Primero, don Antonio Arteta de Monteseuro; consiliario Segundo, don Jorge del Río; Viceconsiliario Primero, don Luis Rancaño de Cancio; Viceconsiliario Segundo, don Domingo Pérez Bayer; Censor, don Juan Antonio Hernández Pérez de Larrea; Secretario, don Diego de Torres. Frente al total predominio aristocrático que habían tenido la Primera y Segunda Juntas Preparatorias, ésta Junta presentaba un total predominio mesocrático. Este predominio de miembros de la clase media zaragozana, muchos de ellos de mentalidad burguesa, no era sino un reflejo del predominio mesocrático en el seno de la Sociedad Económica Aragonesa y de su equipo de gobierno a partir de 1783. Los integrantes de la Junta Particular representaban al sector ilustrado de la sociedad zaragozana de fines del siglo XVIII.

Las ideas artísticas y estéticas difundidas por la Escuela de Dibujo, primero, y por la Academia de San Luis, después, estuvieron en perfecta sintonía con las ideas imperantes en las academias de San Fernando y San Carlos, dentro de un academicismo clasicista, tendente a superar la estética tardobarroca y rococó, que derivaría en el cambio de siglo hacia un decidido neoclasicismo.

La relevancia y prestigio que la Escuela de Dibujo y, posteriormente, la Academia de San Luis alcanzaron en el panorama artístico español fue notable. Con un funcionamiento ejemplar, un número elevado de alumnos, con una media de unos 150 por curso académico, el rigor de las enseñanzas, impartidas por profesores de sólida formación y solvencia, algunos de los cuales pasaron a dirigir nuevas escuelas de dibujo abiertas en el país –Manuel Eraso la de Burgos; Joaquín Aralí la de Córdoba, y después director adjunto de escultura en San Fernando–, explican el éxito de las mismas en sus primeras etapas, anteriores a 1808. Serían bastantes los alumnos salidos de ellas y perfeccionados en San Fernando que alcanzasen notable renombre en el panorama artístico de Aragón y de España en las primeras décadas del siglo XIX.

La figura de José Luzán Martínez (1710-1785) fue clave y fundamental en el desarrollo y renovación de las enseñanzas artísticas en Zaragoza a mediados del siglo XVIII, aparte de pintor de singulares cualidades, que supo aportar a la pintura aragonesa la sabia renovadora adquirida durante su formación napolitana.

Nacido en Zaragoza el 16 de diciembre de 1710, fue hijo del maestro dorador Juan Luzán, natural de La Almoldea, y de Martina Martínez, natural de Ardisa. Dio los primeros pasos de su formación artística en el taller paterno, acudiendo más tarde a la Academia de Dibujo que regentaba el escultor Juan Ramírez. A los 16 años entró al servicio del marqués de Coscojuela, al poco también conde de Fuentes, y de sus hijos, los Príncipes de Pignatelli, como criado de honor. Estos, viendo sus indudables cualidades e inclinación hacia la pintura, le enviaron en 1730 a Nápoles para que completase su formación artística. Fue su maestro Giuseppe Mastroleo, alumno de Paolo De Matteis, que tenía una de las academias más concurridas de la ciudad del Vesubio. Allí permaneció cinco años, adquiriendo destreza en el dibujo, soltura de pincelada y fresco y cálido cromatismo, como caracterizaba a la escuela napolitana.

De regreso en Zaragoza en torno a 1735, pronto adquirió fama, y aunque recibió proposiciones para volver a Roma, prefirió quedarse en su ciudad natal junto a sus protectores, los Pignatelli, hacia los que sentía especial afecto y agradecimiento. Instaló su taller en cuartos bajos del palacio que sus protectores tenían en la céntrica calle del Coso, junto al arco de San Roque. Sus cualidades de pintor sobrepasaron pronto las fronteras aragonesas, y en 1741 el rey Felipe V le nombró Pintor Supernumerario de la Real Casa. Coincidiendo con la jura del cargo, permaneció un tiempo en la Corte, tratando a los pintores más relevantes de ella, tanto españoles como extranjeros, y examinando los fondos pictóricos de las colecciones reales, especialmente las últimas obras italianas que estaban llegando a España por encargo de la reina Isabel de Farnesio. De regreso a Zaragoza, casó en 1743 con Teresa Zabalo, hija del pintor y escenógrafo Juan Zabalo, instalándose el joven matrimonio en una casa de la Subidica de la Verónica, esquina al Coso. Del matrimonio nacieron tres hijos, de los que sólo uno llegó a edad de adulto: Eugenia (1743-48), Juana (1746-47), e Ignacio (1751-1808). Este, abogado de los Reales Consejos en la Audiencia de Aragón, llegaría a ser Alcalde Mayor de Jaca y Corregidor de Fraga.

El prestigio profesional de Luzán fue en aumento, siendo el pintor más solicitado por encargos en la ciudad y en el reino en los años de 1750, a la vez que desarrollaba su actividad docente en la Academia de Dibujo de la Primera Junta Preparatoria. El Tribunal de la Inquisición de Aragón le nombró revisor de pinturas deshonestas e irrisorias, y el Cabildo Metropolitano Cesaraugustano revisor y tasador de las obras artísticas que se hicieran por encargo suyo para las catedrales de La Seo y del Pilar. Conjuntos pictóricos como los de la capilla de Ntra. Sra. de Zaragoza la Vieja (1750), en la iglesia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza; el trasaltar mayor de la iglesia de San Felipe (1752); la cúpula de San Antonio en el Pilar (c. 1750-55); las Puertas del Armario del Tesoro de la sacristía Mayor de La Seo (1757), o el lienzo de la "Inmaculada" de la iglesia de San Juan el Real de Calatayud (1756-59) son buenas muestras de su alta calidad y modernidad pictórica en esa época.

En los años 60 su prestigio se consolidó, no faltando su participación en cuantas fiestas profanas o religiosas requirieron la intervención de artistas en arcos de triunfo, carrozas, pabellones y cuanta parafernalia acompañaba a esas celebraciones, desde las que tuvieron lugar en honor de Carlos III y su familia en

1759, con motivo de su estancia en Zaragoza, hasta las que en 1765 festejaron la inauguración de la Santa Capilla del Pilar. Por entonces es el pintor más importante de la ciudad y recibe importantísimos encargos. De los primeros años de la década son sus varias versiones del tema de la Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza, del que fue especialista y renovador iconográfico. Pinta para la catedral de Huesca los cuadros laterales de la capilla de San Jerónimo (1762-64) por encargo del obispo Sánchez Sardinero; para el Santuario de Ntra. Sra. de Monlora, en Luna (c. 1765); el retrato del arzobispo de Zaragoza García Mañero (1765-66); el lienzo del retablo de San José de Calasanz (1767) de la iglesia de las Escuelas Pías de Zaragoza; pinturas para los agustinos calzados y descalzos de Zaragoza, etc. Su actividad pictórica es constante, compatibilizada con la enseñanza en la Academia de Dibujo, en compañía de su entrañable amigo el escultor José Ramírez de Arellano. Estos dos artistas son inseparables, no sólo por pertenecer a una misma generación artística, sino también por ser su compañero de fatigas e ilusiones docentes, por participar de semejantes ideas estéticas, y por haber colaborado en importantes encargos decorativos, en los que se destaca la perfecta conjunción de las obras de ambos artistas.

La década de 1770 siguió siendo muy fructífera para el pintor. Muestra de ello es el espléndido gran lienzo que preside el retablo mayor del Hospital de Ntra. Sra. de Gracia, entonces sede de Convalecientes, en que representó a la Virgen como "Salus Infirmorum" (c. 1770-75), la obra más hermosa de Luzán, sin duda. En 1777 falleció su esposa Teresa Zabalo. El pesar producido por esta pérdida encontró su consuelo en su hijo Ignacio, en sus amigos, especialmente los Pignatelli, y en su trabajo.

Los últimos años de su vida, retirado ya de toda actividad docente, siguieron siendo muy fructíferos desde el punto de vista pictórico, con obras para la renovada iglesia de Santa Cruz de Zaragoza (c. 1780), y para los capuchinos de Ejea de los Caballeros (1781), hoy en la ermita de Ntra. Sra. de la Oliva de dicha localidad zaragozana. Aún hacia 1782-83 realizaría varios cuadros para la desaparecida iglesia del Hospitalico de Huérfanos de Zaragoza. Moriría, tras una grave e infecciosa enfermedad, seguramente fiebres terciarias, el 21 de octubre de 1781 en casa de sus protectores los Pignatelli, siendo ocultamente depositado su cadáver en la iglesia parroquial de San Gil por orden de su hijo, con licencia del Juez de Pías Causas, y enterrado al día siguiente.

Las cualidades docentes de Luzán fueron excepcionales, demostradas a lo largo de más de cuarenta años de dedicación a la enseñanza del dibujo y de la pintura. En modo alguno tuvo una concepción elitista de estas enseñanzas, bien al contrario, enseñó gratuitamente a todo muchacho que quiso aprender y denotó cualidades, y lo hizo con paciencia y amabilidad, sin imponer a sus discípulos ideas estéticas concretas, sino que les dejó tomar, una vez aprendidas las normas esenciales sobre el dibujo y la pintura, aquellos caminos y orientaciones que ellos quisieran seguir.

José Luzán fue un pintor genuinamente rococó, el representante más cualificado de esta estética en Aragón. Su peculiar estilo, de formas suaves y elegantes, con una cálida y luminosa cromatura, se fue conformando a partir de su formación napolitana, vinculándose al ambiente estético de la pintura rococó na-

politano-romana. Con su maestro Giuseppe Mastroleo estudió la corrección del dibujo de Andrea Sacchi y Carlo Maratta y sus seguidores del clasicismo romano, pero, por otro lado, más aún se dejó cautivar por los encantos cromáticos de los maestros napolitanos tardobarrocos y rococós, desde Luca Giordano, Paolo De Matteis, y Francesco Solimena, hasta Francesco de Mura. Una especial admiración sintió por el gran maestro Sebastiano Conca, primera figura indiscutible de la escuela romana en las primeras décadas del setecientos, con su sugestiva pintura rococó de raíz napolitana. Todos ellos influyeron, en mayor o menor medida, en sus modos pictóricos. La presencia en 1753 de Antonio González Velázquez en Zaragoza, y de Corrado Giaquinto en España, no hizo sino reafirmar y reforzar la orientación rococó que sería definitoria de toda su obra pictórica.

Por todo ello, se hace necesaria reivindicar su figura, no sólo como profesor y maestro de grandes artistas –Francisco Bayeu, Goya, Beratón, Antonio Martínez, etc.–, sino también como notable pintor. Dominó con gran soltura el dibujo y el color, y estuvo dotado de especial sensibilidad. Pintó fundamentalmente temas religiosos, pero también se mostró especialmente dotado para el retrato, faceta hasta ahora desconocida, demostrando ser uno de los mejores retratistas españoles de su tiempo.

Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI

5 de octubre de 1985 (Dr. Torralba)

La notable y peculiar arquitectura civil de la Zaragoza del Siglo XVI, entendida hasta el momento como una manifestación artística que evidenciaba tempranos y estrechos contactos con el foco italiano, y, por otra parte, como un producto ligado a la *élite* social tradicional, es decir, a la nobleza, resulta ser, tras la investigación llevada a cabo, algo bien distinto de lo que la historiografía ha venido transmitiendo.

La modificación de los habituales puntos de vista desde los cuales se apreciaban las tan escasas como espléndidas obras que quedan en pie, ha sido el resultado de la ampliación de este escueto repertorio con otros numerosos edificios desaparecidos, considerados a partir de la limitada información que permite la documentación coetánea o *rescatados* en su apariencia mediante dibujos de plantas y alzados exhumados de fondos más recientes. Esto, unido al conocimiento del carácter de la Zaragoza del siglo XVI, de su sociedad, de su situación económica y de su papel político, permite recuperar la perspectiva adecuada para valorar la arquitectura civil de esta época, perspectiva que no admite como punto de partida la consideración de la ciudad de los palacios de la nobleza, sino, como explican quienes la conocieron en la centuria que nos ocupa, la de las hermosas casas de caballeros e hidalgos, de ciudadanos y mercaderes y aun de artesanos, grupos urbanos que, favorecidos por el dinamismo económico de un periodo floreciente, propiciaron la gran transformación urbana que convirtió a Zaragoza en una de las más bellas ciudades de la península.

En estas circunstancias se fundamenta la extensión de un tipo peculiar de casa, definido, entre otros elementos por uno de gran atractivo: el *mirador*, término con que se designa en la época a la llamada galería de arquillos. Este elocuente motivo del coronamiento de los edificios o el efecto global de los exterior-

res, de expresión sobria y equilibrada, hunden sus raíces en una tradición constructiva que se remonta a fechas bastante anteriores al siglo XVI, y en la cual es patente la importancia que tuvieron las relaciones constantes entre los reinos de la Corona de Aragón y también el antiguo cauce cultural que supuso el Mediterráneo.

Estas razones, junto con la propia evolución de la arquitectura civil zaragozana que, como en otras zonas europeas, hubo de adaptarse a los gustos y a las exigencias de una sociedad que también cambiaba de acuerdo con los nuevos tiempos, explican de manera muy diversa a la que existía hasta ahora la sensible relación entre las casas zaragozanas y los mejores ejemplos de la península italiana. La caracterización del llamado *tipo aragonés* no es una materialización directa de las corrientes artísticas del Renacimiento italiano ni una transposición de modelos florentinos, sino algo más complejo.

La llegada de la moda italiana no fue tan rápida ni tan completa como hacía pensar, erróneamente, esa supuesta adopción de la concepción general de los edificios. Se advirtió en la arquitectura civil zaragozana en aspectos parciales y superficiales, en elementos aislados de fácil difusión como columnas, portadas, cornisas y motivos decorativos, que no tuvieron ninguna trascendencia en la modificación de lo esencial de la buena tradición local: las composiciones, los ritmos y, en suma, los ambientes.

Tampoco resulta acertada la hipótesis tradicional sobre el origen del *mirador*, que no hay que buscar en el cerramiento de las almenas de las casas fuertes ni en elementos ajenos a la arquitectura civil, donde surgió, donde cumplía todas sus funciones como respuesta a problemas técnicos y donde cobraba sentido su aspecto exterior. Otra cuestión es rastrear la antigüedad de esta fórmula –que en Zaragoza se detecta al menos a mediados del siglo XV aunque seguramente existía en fechas anteriores– y su evolución formal antes de adoptar el aspecto que tuvieron los tipos del siglo XVI: los adintelados, los de arquillos conopiales, y los ligeramente apuntados que dieron lugar al más extendido de *ventanaje* de medio punto con huecos, impostas y resaltes doblados.

Pero, además de estos problemas cuyo enunciado al menos era conocido por lo sustancial o lo evidente de su carácter, existen otras numerosas cuestiones que amplían el reducido espectro de las contempladas hasta el momento en torno al tema, tanto en lo que se refiere al conocimiento estricto de la casa zaragozana de la época de nuestro interés como al de otros aspectos no menos importantes y relacionados con este punto central –caso de la morfología de la ciudad de Zaragoza, de las medidas urbanísticas e higiénicas que, moderadamente, acompañaron a la transformación arquitectónica del casco urbano–, sin olvidar los básicos y concernientes a la arquitectura en general– la selección de los materiales de construcción y los relativos a la mano de obra, desde la identificación misma de los alarifes hasta su organización laboral– que, inabordados hasta el momento con la profundidad suficiente, ha sido preciso tratar en este análisis sobre la arquitectura de carácter civil.

Temas inéditos en relación con el tipo de casa característico de la Zaragoza del siglo XVI son, por ejemplo, el análisis de su estructura habitual: el procedimiento de construcción de los cimientos y de los muros, con sus medidas y gro-

sores, la ejecución y disposición de los huecos, las sencillas fórmulas utilizadas en el trazado de las vertientes del tejado, etc.; de los exteriores cabe destacar la cuestión del significado de la existencia de torres en las viviendas, donde no sólo suponen una reminiscencia de las residencias fortificadas sino también un síntoma del estadio transitorio de la ciudad entre el carácter rural y el urbano; y, también, una modalidad de acabado de las fachadas que no había sido contemplada hasta el momento por ser desconocido su alcance: el enjalbegado, muy frecuente en una determinada etapa del siglo XVI, bien simple, bien con líneas rehundidas imitando piedra; o, más sorprendente aún –aunque no es este caso común como el anterior sino excepcional–, la aplicación de pintura decorativa en toda la fachada, como se hizo en la famosa casa de D. Juan Pérez de Coloma.

El estudio de la estructura de los *rafes* y de la evolución que culminó con la interrupción del prolongado uso de los de lóbulos por la introducción de los clasicistas es otro asunto de interés, lo mismo que el relativo a las cubiertas de madera de las estancias de las casas, donde queda patente la versatilidad y la riqueza de las creaciones de los *fusters* aragoneses, algunos tan relevantes y poli-facéticos como Jaime Fanegas.

El interior de las viviendas, la progresiva ordenación de los espacios y de los accesos, la función de las *lunas* o patios abiertos y su evolución estructural y formal, forman otro conjunto del estudio, en el que se puede señalar al menos una cuestión importante: la existencia de una unidad formada por la *sala* y una o dos cámaras adyacentes que se encuentran indefectiblemente en la planta noble y sobre la fachada principal, constituyendo la parte más destacada de la casa, frecuentemente repetida en el piso bajo para servir a los mismos fines en los meses calurosos. Además de estos aspectos, otros complementarios como son los aditamentos domésticos (chimeneas, pozos, necesarias), el mobiliario y la ornamentación aplicada (lienzos, pintura mural, telas y tapices, alfombras, etc.), que indican el uso y, aún más, la vida misma en la casa, el cerramiento de huecos (celosías, *encerados*), y los espacios abiertos (corrales y jardines) cierran la presentación de la tipología de la casa zaragozana del siglo XVI, cuyo conocimiento se completa con el estudio detenido de los edificios que quedan en la ciudad y los más importantes y mejor conocidos de los que ya han desaparecido.

En la renovación urbana de la Zaragoza del siglo XVI, la actuación municipal, dirigida al saneamiento y la mejora de los espacios públicos, produjo algunos resultados, pero las medidas adoptadas, nunca drásticas, no llegaron a atajar los problemas heredados de la época medieval. El empedrado de algunas calles, las normas para reducir los inconvenientes de la obstaculización de la red viaria y la tendencia a regularizar su trazado, o las prescripciones sobre el refuerzo de subterráneos, no condujeron a cambios profundos, ni pudieron evitar, por ejemplo, que a mitad de siglo la circulación de carruajes por la ciudad quedara sumamente restringida. También en lo que se refiere a las medidas higiénicas, a la canalización de las aguas pluviales o residuales de las casas, y al mantenimiento de la limpieza de la ciudad, la actuación municipal fue lenta y moderada, y muy significativa la evolución de una figura a cuyo cargo quedaba la responsabilidad de la vigilancia de los ordenamientos del Concejo al respecto: el *veedor de carreras*.

Los materiales de construcción, la *rejola* (ladrillo), el *aljez* (yeso), la *calcina* (cal), la piedra y la madera, ocupan un capítulo de la obra en el que se exponen todos los aspectos relativos a su obtención o producción y a su comercialización: fundamentalmente, la materia prima, el procedimiento de elaboración, las medidas, los talleres y su ubicación, los productores, los costes y los precios, en el caso de los ladrillos y las tejas, del *aljez* y de la *calcina*; los problemas del abastecimiento de piedra y sus tipos; las especies de madera, su procedencia, tipos de piezas según sus dimensiones, su traslado a Zaragoza en almadías o en carros, y su venta en la capital.

En cuanto a la mano de obra, un amplio *corpus* donde se consignan los alarifes, caracterizados por las obras que realizaron y por todo tipo de datos que definen su situación económica, social y cultural, y también familiar –lo que para su identificación es muchas veces definitivo–, no sólo es un elemento indispensable en el tema que nos ocupa sino también un instrumento para cualquier estudio posterior sobre la arquitectura de este periodo.

Una trascendencia similar tiene la parte dedicada al análisis de las dos corporaciones que agruparon a los maestros moros y a los cristianos –hasta que, tras la conversión de 1526, se produjo la integración de la minoría mudéjar–. La cofradía cristiana, de la Transfiguración, San Esteban y San José, se originó en el siglo XIV, mientras que la mora quedó constituida en 1503. Las ordenanzas de ambas agrupaciones –que fueron recibiendo adiciones a lo largo del tiempo– han sido esenciales para conocer la organización profesional que determinaba de manera rigurosa, sobre todo en ciertas épocas, el ejercicio de los oficios relacionados con la construcción. A partir del estudio de estos ordenamientos y de documentación de otro carácter queda perfilada la jerarquía gremial en sus distintos grados: el de aprendiz, el tardío de mancebo, el de obrero (más conocido como oficial aunque este término no es apropiado) y el de maestro; también las condiciones de cada uno de ellos, las relaciones de los tres inferiores con los maestros y las compensaciones por ambas partes; el carácter del aprendizaje del oficio y las pruebas del examen para lograr el único grado en el que –contrariamente a lo que sostienen algunos autores– era precisa su realización, etc.

Otros puntos desarrollados son los referentes a la jornada laboral y a los salarios; a la supervisión de las obras, en la que las competencias de la cofradía y del Concejo confluían; y a la situación social de los profesionales zaragozanos, con especial incidencia en el tema del carácter intelectual o manual de su actividad, de tanta actualidad en estos momentos.

El privilegio de fundación de la corporación mudéjar es, además, una fuente de extraordinario valor para resolver un problema de tanto interés como dificultad cual es averiguar el porcentaje de moros y cristianos que trabajaban en la construcción. Consigna los nombres de los cuarenta maestros que formaron la cofradía inicialmente con el grado de tales, lo que permite llegar a la conclusión –mediantes otros datos– de que un 3 % de la población, la musulmana, proporcionaba un 40 % de los maestros dedicados a la construcción, mientras que el 97 % restante daba un 60 %. De todos modos, a pesar de lo significativo de estas cifras, que constatan el fuerte peso de la mano de obra mudéjar en Zaragoza, no son definitivas para calibrar la trascendencia de las peculiaridades de tradi-

ción u origen musulmán en la arquitectura del siglo XVI, puesto que los alarifes mudéjares o moriscos y cristianos dejaban constancia con sus obras de que las aportaciones de una y otra comunidad no eran ya un patrimonio particular.