

## ***II. RESUMENES***

# TESIS DE LICENCIATURA

M.<sup>a</sup> JOSEFA LÓPEZ BUESA

## *La cantarería actual en el Concelho de Barcelos (Portugal). Estudio de los talleres, sistemas de trabajo tradicional, formas y su difusión*

Febrero, 1986 (Dra. Alvaro)

El ayuntamiento (*concelho*) de Barcelos es el mayor y más importante centro alfarero y cerámico de Portugal. La vasta producción que en él se realiza abarca desde la alfarería utilitaria de tipo tradicional hasta la fabricación industrial de tejas y ladrillos así como una variada elaboración de piezas cerámicas de tipologías y técnicas diversas.

De entre todas ellas he elegido como objeto de estudio para la Tesis de Licenciatura la cantarería de basto o *louça vermelha fosca*. El estudio se ha centrado, exclusivamente, en aquellos obradores en los que se realiza una producción cantarera tradicional utilitaria, y dentro de estos atendiendo únicamente a este tipo de obra, sin tener en cuenta las obras de reciente creación que se elaboran juntamente con aquellas. Tampoco se han estudiado aquellos obradores en los que se realiza obra de basto sin vidriar pero cuya producción se aleja totalmente de las formas tradicionales.

Los obradores productores de *louça vermelha fosca* se encuentran en las parroquias de Oliveira y São Romão de Ucha (Barcelos) y en Oleiros y Cervães (Vila Verde). La inclusión de estos dos últimos está justificada por razones de tipo histórico (hasta el año 1855 tanto unas como otras pertenecían al desaparecido ayuntamiento de Prado y recibían la denominación de *louças de Prado*, hoy son conocidas popularmente como *louças de Barcelos*).

Fundamentalmente el estudio se ha basado en el trabajo de campo, realizando encuestas y visitando ferias y mercados artesanales. La manera de enfocar la encuesta ha sido ir preguntando de acuerdo con una ficha previamente elaborada siguiendo las fases de trabajo, en ella también están recogidos los datos personales de los alfareros así como los sistemas de venta. Además de las encuestas realizadas en los obradores estudiados ha sido

preciso hacer otras, similares y previas, en otros muchos alfares localizados en las parroquias de Lama, Galegos, Manhente y Areias (Barcelos), que no se incluyen pero que han sido necesarias para esclarecer el tipo de producción que se realizaba en ellos y por tanto para que ningún obrador en el que se elabora *louça vermelha fosca* quedará sin estudiar.

El objetivo ha sido recoger toda la producción cantarera tradicional a través de su proceso de elaboración. Este ha sido expuesto siguiendo el orden lógico de trabajo. Los alfareros (*oleiros*), siempre hombres, son ayudados por las mujeres en las tareas previas y posteriores de la realización de las piezas. Los obradores se encuentran formando parte del conjunto de edificaciones que conforman la vivienda de éste. Las arcillas eran extraídas de los barreros (*barreiras*) por operarios especializados *barreiros* y su transporte hasta el obrador era realizado en carros de bueyes. Actualmente este sistema está casi abandonado y se ha sustituido por procedimientos modernos. Las distintas clases de arcillas utilizadas para la elaboración de las piezas sufren diversos procesos de machacado con mazos de madera hasta quedar reducidas a polvo, cribado para eliminar las impurezas y adición de agua para formar el barro que tras el consiguiente sobado manual da como resultado las pellas con las que se elaborarán las piezas, que tras la cocción adoptan un color rojizo característico. La realización de las piezas se lleva a cabo mediante torno tradicional de pie (*roda*) y en uno de los alfares, además, se emplea la técnica del urdido manual. Cuando las piezas están concluidas se dejan secar u orear para pasar posteriormente a ser cocidas en el horno. Se han encontrado cuatro tipologías básicas que tienen en común el ser de dos cámaras superpuestas, ser de tiro vertical y tener bóveda fija. El combustible utilizado está compuesto por las hojas y ramas del pino y del eucalipto. La producción es muy amplia y se compone de piezas para agua, entre las que destacan la variedad de cántaros, piezas para fuego, cazuelas y pucheros fundamentalmente, y otras de muy diversa utilidad. La comercialización se realiza básicamente a través de las ferias y mercados a donde acude el alfarero, sus familiares o intermediarios a vender las piezas.

Además del estudio pormenorizado de todo el sistema de elaboración de las piezas se ha incluido un apartado dedicado al léxico así como una ficha individual de cada alfarero y un índice de topónimos. El estudio se complementa con un apartado gráfico y fotográfico de las piezas estudiadas y de su proceso de elaboración.

## *El eclecticismo en la arquitectura de Miguel Angel Navarro Pérez: la «casa-hotel de D. Juan Solans»*

Febrero, 1986 (Dr. García Guatas)

Con la realización de esta tesis de licenciatura pretendíamos llegar a conocer el origen y la historia de un edificio que amenazaba con desaparecer del panorama artístico zaragozano, debido, en gran parte, al lamentable estado de abandono en que se encontraba —y aún hoy se encuentra—, permaneciendo prácticamente olvidado al no existir ningún estudio documental que permitiese su defensa, de cara a su conservación, restauración y posible rehabilitación.

El trabajo de investigación se orientó desde un primer momento en cuatro direcciones: Trabajo de campo, trabajo de archivo, trabajo bibliográfico y estudio artístico.

El trabajo de campo consistió en la toma directa de datos en el citado inmueble, sito en la Avenida Cataluña, n.º 60 de la ciudad y en diversos pueblos de la provincia de Zaragoza donde, de forma dispersa, se encuentra gran parte del mobiliario y elementos decorativos que formaron parte del edificio. También fueron visitados algunos de los edificios más representativos del arquitecto, realizados dentro y fuera de Aragón.

Para realizar el trabajo de archivo se hizo necesaria la consulta en Zaragoza de la delegación del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja, del Registro de la Propiedad, del Archivo y Hemeroteca Municipales del Ayuntamiento, de los Archivos Municipales del antiguo «Cuartel de Palafox», así como de los documentos facilitados por los descendientes de Juan Solans y Rafaela Aisa.

La inexistencia de una bibliografía específica que hiciese referencia o documentase el edificio, hizo necesario un estudio previo de la época, así como un acercamiento a la personalidad y a la obra de Miguel Angel Navarro Pérez, mediante la consulta de algunos estudios de carácter biográfico.

El estudio artístico del inmueble constituye el cuerpo principal de esta tesis de licenciatura. Al realizarlo se han tenido en cuenta tanto los planos y alzados proyectados por el arquitecto, como los elementos decorativos —vidrieras, cuadros, etc...—, que formaron parte del edificio, así como el

mobiliario conservado y su situación interior en la época en que fue habitado.

Con todo ello, la tesis de licenciatura está dividida en tres partes bien diferenciadas:

— Un estudio histórico que aparece bajo el epígrafe general de «Circunstancias de un encargo artístico», y que contiene los siguientes apartados: Miguel Angel Navarro y su época, Propietarios de la finca, y D. Juan Solans Solans y el edificio actual.

— El «Estudio artístico» se centra en las cuatro fachadas del edificio, el muro de cerramiento de la finca y el parque interior, así como en la distribución interior de la casa, la decoración y el mobiliario.

— El «Estudio comparativo» abarca las posibles fuentes de inspiración que pudo tener el arquitecto, un proyecto de reforma del inmueble que no llegó a ser realizado, y otros edificios atribuibles a Miguel Angel Navarro.

La tesina incluye además un apartado dedicado a notas, otro a bibliografía, un amplio apéndice documental, así como un segundo volumen de material gráfico, con fotografías y planos del edificio.

Con anterioridad a su lectura, extrajimos una comunicación que fue presentada, a modo de avance, en la Sección: 1.<sup>a</sup> —dedicada a Arquitectura Civil Aragonesa—, del IV Coloquio de Arte Aragonés, celebrado en Benasque en el mes de septiembre de 1985<sup>1</sup>.

Las conclusiones a las que pudimos llegar con la realización de esta tesis de licenciatura son las siguientes:

1. — El edificio situado en el n.º 60 de la Avenida de Cataluña se formó sobre la base de una torre o casa de campo preexistente, construida en 1900.

2. — La reforma y ampliación de la casa fue encargada por el matrimonio Solans-Aisa y realizada entre los años 1919 y 1921, según proyecto fechado en Diciembre de 1918 y firmado por el arquitecto zaragozano Miguel Angel Navarro Pérez.

3. — Pese a que las obras realizadas en el edificio se prolongaron hasta mayo de 1921, este pudo haber sido concluido unos meses antes de no haberse producido un incendio, en enero del mismo año, que obligó a la reconstrucción de una parte importante del mismo.

4. — Desde el punto de vista estilístico, podemos afirmar que se trata de un edificio ecléctico con abundantes elementos ornamentales de carácter modernista e historicista.

5. — El edificio finalmente realizado presenta similitudes estilísticas y ornamentales con otras obras realizadas por el mismo arquitecto.

---

<sup>1</sup> «Aportación al estudio de la arquitectura zaragozana del primer cuarto del siglo XX: La Casa-Hotel de D. Juan Solans», en Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés, editadas por la D.G.A. Zaragoza, 1986. Asimismo, puede encontrarse una recreación literaria de la historia del edificio y sus moradores, realizada en colaboración con Carlos Grasa, en «La casa vacía»: CARACOLA, N.º 1, ed. Asociación Cultural Caracola. Zaragoza, Marzo-1987.

6. — De la construcción del edificio, bajo la dirección del propio Miguel Angel Navarro, se encargó la empresa zaragozana de «Cornelio Avelanas», colaborando en el estucado y pintado «Francisco Casas» de Barcelona.

7. — Para su decoración se hicieron traer azulejos y mosaicos de fábricas situadas en Castellón y Valencia, siendo realizadas todas las vidrieras del edificio por «La Veneciana S.A.» de Zaragoza.

8. — La mayor parte del mobiliario interior fue realizado por la casa «Fuentes» de Granada. También sabemos de la existencia de un pequeño retablo, hoy desaparecido, que fue realizado en el taller de los Albareda para el ábside del oratorio existente en el edificio.

9. — Se conservan algunos cuadros que formaron parte de la decoración original de algunas habitaciones. Fueron realizados por artistas coetáneos; algunos ya consagrados por aquellos años como Joaquín Pallarés, otros que alcanzaron cierto renombre como Manuel León Astruc, y pintores menos conocidos como André Morobray, Adelantado, R. Sorrosal, etc...

10. — Ante los desperfectos sufridos por el edificio durante la Guerra Civil, Rafaela Aisa encargó a Miguel Angel Navarro una nueva reforma del inmueble. Sabemos que el arquitecto concluyó el proyecto en febrero de 1943, pero la reforma nunca llegaría a realizarse.

## *La escultura gótica monumental en el reino de Navarra durante el reinado de la casa de Champaña (1234-1274)*

Junio, 1986 (Dra. Lacarra)

La escultura monumental realizada en Navarra a lo largo del s. XIII ha sido, tradicionalmente, objeto de mínima atención. Este es el motivo principal por el que elegimos este tema para realizar la Tesis de Licenciatura; creímos interesante, además centrarnos en el reinado de la Casa de Champaña (1234-1274) para conocer las posibles repercusiones que en el arte pudieron existir debido a la entronización de una dinastía francesa en Navarra.

La Casa de Champaña se instauró en este Reino tras el fallecimiento de Sancho el Fuerte sin descendencia legítima. Al morir este monarca, los reyes de Castilla y Aragón se dispusieron a intervenir en Navarra; esta amenaza hizo que una comisión de nobles navarros se trasladase a Provins para invitar al conde de Champaña, Teobaldo IV, sobrino de Sancho el Fuerte, a que tomase posesión del Reino como Teobaldo I. Los tres monarcas de esta dinastía —Teobaldo I, Teobaldo II y Enrique I— fueron tan franceses por su formación y sus gustos que orientaron la Corte y la administración a la manera francesa.

Además de estos vínculos con Francia, es importante mencionar las estrechas relaciones que Navarra mantenía con Inglaterra, sobre todo a partir de que una hermana de Sancho el Fuerte, Berenguela, casase con Ricardo Corazón de León (1191). Estas relaciones permiten explicar algunas influencias artísticas entre Normandía —perteneciente a la corona inglesa durante muchos años— y Navarra.

Los años de reinado de la Casa de Champaña (1234-1274), principalmente los de Teobaldo II (1253-1270), fueron bastante fecundos desde el punto de vista constructivo y, por lo tanto, decorativo ya que se terminaron las obras comenzadas anteriormente y se emprendieron otras nuevas, templos principalmente.

La decoración escultórica predominante en estos edificios es la de tipo

vegetal. Su análisis ha permitido apreciar que los motivos vegetales representados son un paso más dentro de la evolución de la flora gótica.

El desarrollo de estos motivos vegetales comienza con la aparición de la denominada «Flora geometrizada» —hacia 1230— consistente en formas geometrizadas que tratan de imitar hojas. El paso siguiente es la utilización de «Crochets» con la particularidad de que el vértice de la hoja no está cerrado —como ocurría a finales del s. XII— sino abierto, siendo el más característico aquel constituido por dos pequeñas hojas dispuestas horizontalmente; dichas hojas son, en un principio, geometrizadas —hasta 1240—, más adelante, carnosas y abultadas —desde 1240 hasta 1260— y, por último, de formas indefinidas —a partir de 1260 aprox.—. Simultáneamente, se representa la «Flora generalizada» —entre 1230 y 1260—, creada por el artista sobre el papel con la única finalidad de lograr una belleza decorativa. A continuación, la «Flora generalizada-naturalista» —en torno a 1250-1260— cuyas hojas toman modelo de alguna especie existente en la realidad, pero son trabajadas como si de flora generalizada se tratase. Casi al mismo tiempo, surge la «Flora naturalista» —hacia 1260— que imita fielmente las hojas propias de la naturaleza, apareciendo, en ocasiones, los frutos específicos. Por último, la «Flora manierista» —a partir de 1270-1275— con hojas movidas y arrugadas para lograr un efecto de luces y sombras.

El predominio de la vegetación como motivo ornamental ha restado importancia a la decoración de tipo figurado, que apenas aparece representada en los edificios analizados. Entre estas escasas representaciones destacan los rostros humanos o zoomórficos y algunas figuras de animales; en algún caso aislado aparecen, también, temas profanos como la lujuria o la avaricia y dos únicas escenas narrativas —una de ellas alusiva al oficio de los herreros y la otra de carácter moralizante—.

Respecto a las influencias y relaciones existentes en la decoración escultórica, tanto de tipo vegetal como figurado, cabe señalar que mientras la decoración vegetal está influida por aquella desarrollada en Francia y, en menor grado, en Normandía contemporáneamente, la decoración figurada parece estar en relación con las tradiciones locales.

El estudio de la escultura monumental realizada por estos años en Navarra permite pensar en la existencia de cinco talleres que trabajarían en distintas zonas del Reino:

Un primer taller sería el que hemos denominado «Maestro de Sangüesa». Realizaría su labor, hacia 1260, en dicha ciudad —iglesias de Santiago, de San Francisco y de San Salvador— y en localidades más o menos próximas como San Martín de Unx —iglesia de San Martín—, Tiebas —castillo— y Sos del Rey Católico —iglesia de Santa Lucía—.

Un segundo taller estaría centrado, entre 1240 y 1265, en la ciudad de Olite —iglesias de San Pedro y de Santa María la Real—. Su influencia aparece en otras localidades como Artajona —iglesia de San Saturnino—,



Miranda de Arga —iglesia de La Asunción— y Laguardia —iglesia de San Juan Bautista—; existiendo, además, cierta relación entre este taller de Olite y el de Sangüesa.

En tercer lugar, el denominado «Maestro de Dicastillo» trabajaría, entre 1255 y 1264, en dicha localidad —monasterio de San Pedro de Gazaga— y en el claustro de Santa María de Iranzu.

En la ciudad de Estella, la actividad constructiva se centra principalmente, hacia 1260, en el convento de Santo Domingo y en la iglesia de San Juan Bautista.

Por último, aparece, durante el segundo y el tercer tercio del s. XIII, un grupo de artistas, muy relacionados entre sí, que tras realizar algunas obras en Laguardia —templos de Santa María y de San Juan—, Viana —iglesia de San Pedro— y Tudela —iglesia catedral—, continuarían su trabajo en la catedral de Tarazona y en el claustro del monasterio de Santa María de Veruela.

El último capítulo de la Tesis está dedicado al sepulcro de Sancho el Fuerte —el único conservado, aunque no íntegramente—. Su estudio permite indicar cierta relación con los sepulcros ingleses —más que con los franceses, como se creía tradicionalmente— y establecer una cronología que coincidiría con los años de reinado de Teobaldo I (1234-1253), sucesor de Sancho el Fuerte en el trono de Navarra.

# *La iglesia parroquial de Mosqueruela. Estudio artístico*

Junio, 1986 (Dr. Borrás)

## **1. Objetivos**

El objetivo general de nuestro trabajo fue la realización de una monografía de la que esta parroquial turolense carecía y que se veía dificultada por los desmantelamientos de 1936.

Dada la aparente complejidad de sus fases constructivas y la especial importancia que los restos medievales presentan en el conjunto del edificio, consideramos como prioritario la reconstrucción de la obra medieval, sus fases, mecanismos de financiación, dotación... y en general aquellos elementos que intervienen en la construcción de una parroquia medieval, en la medida en que esto era posible, dada la destrucción total de los archivos parroquial y municipal.

## **2. Plan de investigación**

En nuestro trabajo seguimos varios apartados al mismo tiempo, por una parte la investigación sobre el propio edificio, distinguiendo las diversas fases constructivas que fueron reflejadas en los correspondientes levantamientos planimétricos; por otra, tras el desmatelamiento de 1936 quedaban diversos fragmentos de retablos que fueron convenientemente fichados y, gracias a la existencia de un importante conjunto de fotografías anteriores a la guerra, pudimos tener una idea exacta de los retablos que existieron. Por último se ha seguido una investigación lo más exhaustiva posible en aquellos archivos que nos fueron accesibles: Histórico Nacional, Corona de Aragón, Diocesanos de Teruel y Zaragoza, Protocolos de Zaragoza y Capitular del Pilar, configurando un apéndice documental entre el siglo XIII y el XVIII, referido a la obra y dotación de la parroquia.

## **3. Resultados**

La iglesia gótica, resultó pertenecer al modelo de una sola nave con cubierta de madera sobre arcos diafragma, capillas entre los contrafuertes

y testero recto, encuadrable dentro del llamado gótico levantino. La obra realizada en sillería, se desarrolló entre 1380 y los primeros años del siglo XV, dirigida por el *magister fabricae* *Guiamo Cubells*, que procedente de Morella, estaba en Mosqueruela en 1387 y en 1394 trabajaba en la cercana población de Tronchón.

Para la financiación de la obra se contó con la asignación de la primicia, aportes del concejo, concesión de indulgencias, cuestaciones y los aportes de importes familias particulares.

El retablo mayor, bajo la advocación de Sta. María, fue obra del pintor Pere Lembrí, estaba terminado en 1415. Es de gran interés el retablo del Salvador de la capilla de los Gil de Palomar, uno de los pocos retablos aragoneses en piedra del siglo XIV de los que tenemos referencia.

Durante los siglos XV, XVI y XVII, constatamos diversas obras de importancia, pero será a finales del siglo XVII cuando la iglesia sufre la más profunda reforma que incluirá la reorientación de la misma, ante los condicionamientos urbanísticos que impiden la ampliación por el Este. Será ahora cuando se cubra con bóvedas de arista y lunetos y se comuniquen las capillas entre sí, pero respetando la mayor parte de los muros perimetrales del edificio gótico. A partir de este momento se realizará el coro y diversos retablos, incluido el mayor, que debieron ser terminados durante el primer cuarto del siglo XVIII y destacando otra importante fase en la segunda mitad del mismo, con varias obras y la posible participación del escultor Francisco de Moya.

La torre, de gran esbeltez está fechada epigráficamente en 1703.

# *Fuentes para el estudio del convento de Santo Domingo de Zaragoza (1219-1400)*

Septiembre, 1986 (Dr. Borrás)

La arquitectura del siglo XIII en Aragón no ha sido hasta ahora atendida de forma satisfactoria por los estudiosos del período bajomedieval, aún a pesar de constituir el marco de empresas muy importantes, tanto dentro del ámbito regular (cabecera de la catedral de Tarazona o Santa María de Teruel) como monacal (en esta centuria se erigen algunas de las más importantes iglesias cistercienses, como las de Piedra y Rueda, y se concluye la de Veruela. Otro tanto sucede con los principales conjuntos mendicantes).

En este contexto, la temprana fundación dominicana de Zaragoza ocupa un papel de privilegio como centro difusor de la nueva arquitectura en el valle medio del Ebro, justificando el planteamiento de base de nuestra memoria de licenciatura.

Para el conocimiento del cenobio cesaraugustano, del que solo han llegado a nuestros días las bodegas, el refectorio y el dormitorio, hemos partido de las noticias que proporciona su *Lumen Domus*, completadas para el siglo XIII con otras fuentes procedentes del Archivo de la Corona de Aragón, de los Cartularios del Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza, así como el archivo de la Biblioteca Universitaria de esta ciudad, y para el siglo XIV con ocasionales referencias exhumadas en su Archivo Histórico de Protocolos.

No entraremos ahora en la espinosa problemática de la fecha fundacional del monasterio. Tan solo nos limitaremos a esbozar el proceso que a lo largo de casi dos centurias (c. 1219-1400) debió llevar a la erección de las más importantes estructuras conventuales.

## **La iglesia**

La primera donación documentada para la fábrica corresponde a 1227, completada con otras dos de 1228 y una cuarta de 1230. Sin embargo, resulta aventurado concluir que se correspondan con el inicio de las obras. En realidad, lo más pausable es considerar que en sus primeros años

de vida la comunidad potenciará un proceso encaminado a recavar fondos, levantando sólo algunas construcciones provisionales menores. La tradición según la cual en un primer momento podría haber servido de iglesia una primitiva ermita de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> del Olivar, recogida en el *Libro Lucero*, no parece imposible.

Para 1250 la coyuntura habría mejorado de modo substancial, pues un importante documento nos confirma que a partir de esta fecha la familia de alarifes de los Bellito se encontraba al servicio de la obra del monasterio. Entre ese año y 1265 buena parte del templo (bajo invocación de Santa María) estaría ya en pie, y con total seguridad, al menos su cabecera.

En 1276 se documenta una nueva donación para las obras, pudiéndose afirmar de modo casi tajante que en 1283, fecha en la que el concejo de la ciudad celebrada una sesión en el templo, éste habría sido concluido.

En cuando a su morfología y tipología arquitectónica, sabemos que fue enteramente de ladrillo, de dimensiones monumentales y correctamente orientado. Presentaba una cabecera triabsidal: el mayor poligonal y con profundo presbiterio, y los colaterales de trazado semicircular, con menor desarrollo en planta. El primero se cubría con crucería y los otros con cuarto de esfera. La fábrica se completaba con un crucero desplegado ante los ábsides y acusado en alzado con respecto a los dos menores y en planta frente a la única nave que se incluyó en el plan primitivo. Desconocemos la posible existencia de alguna solución particular para el tramo central del crucero, por lo que dado el carácter exhaustivo de la descripción del *Lumen Domus* podemos suponer que no hubo tal.

La nave, abierta a la capilla mayor, contó con cuatro tramos más el correspondiente al crucero, cubiertos con bóveda de crucería simple. A la parte del Evangelio se incluyeron en los intercolumnios breves espacios para capillas, condicionadas en su profundidad por el claustro, situado en el espacio delimitado por el muro septentrional de la nave y un brazo del crucero. Desconocemos la articulación del lado de la Epístola, pues en fecha sin determinar anterior a 1400, posiblemente fuera derribada la pared de esta parte junto con el ábside correspondiente para ampliar el templo en una segunda navada, adosada a la única zona libre de la edificación. Sin embargo, no parece arriesgado suponer que la solución primitiva fue similar a la del lado de la claustra.

En cuanto a la ubicación del coro, en el momento de redacción del *Libro Lucero* se sitúa a los pies de la nave mayor, en sus dos últimas crujías. Sin embargo, con anterioridad a 1340, debió de ocupar el tramo de la nave inmediato al transepto.

Sobre la articulación mural del templo las fuentes guardan silencio. El único dato hace referencia a la capilla mayor e informa que se iluminaba con ventanales bíforos, decorados con yaserías caladas, sitas en lo alto de sus paños. La planta primitiva del templo está relacionada con las de otras

construcciones monásticas del reino cronológicamente anteriores, como los casos de Sigena (a partir de 1183) o Casbas (fundado en 1172), aunque en ambos todos los ábsides presentan trazado circular y sus respectivas naves se cierran con cañón. Un ejemplo que parece más próximo es el de San Miguel de Foces (concluido ya en 1259), cuyos tres ábsides de trazado poligonal se cubren con crucería, al igual que los tres tramos del transepto abierto ante la cabecera. Aunque su nave se concluyera con cañón apuntado, el testero de esta iglesia puede ser calificado de obra decididamente gótica. Asimismo, hay que recordar otros ejemplos no excesivamente distantes, como la edificación primitiva de la catedral de Pamplona (1100-1127), también de cabecera triple y que, además, coincide con el caso zaragozano en que su capilla mayor presenta un trazado poligonal, aunque pentagonal y no heptagonal como en Santo Domingo, frente al semicircular de los colaterales.

La iglesia del convento de Santa Catalina de Barcelona no parece estructuralmente tan próxima, aún a pesar de los paralelismos cronológicos que vinculan ambas construcciones. La iglesia de Barcelona, enteramente de piedra, de una nave y cabecera sencilla, también fue abovedada con crucería simple, si bien los precedentes en el uso de esa técnica eran ya frecuentes en el valle medio del Ebro. Las capillas mayores de ambos templos, aunque más próximas en planta, difieren en sus respectivas articulaciones murales.

Por otra parte, el modelo arquitectónico plasmado en la iglesia zaragozana se difundió con éxito en el ámbito de la Corona de Aragón y fue utilizado en la iglesia conventual de Santo Domingo de Perpiñán, erigida entre fines del siglo XIII y comienzos del XIV.

### **Las dependencias monásticas**

El segundo gran impulso constructivo del convento parece coincidir con los primeros años del siglo XIV. En cualquier caso, entre 1276 y 1318 no hemos encontrado noticias que permitan suponer la existencia de obras importantes.

En esta última fecha, un testamento menciona el *capitol viello*, de donde se concluye que el nuevo ya existía. Sabemos que éste se encontraba adosado al paño oriental del claustro, junto a la torre (situada ésta en el extremo septentrional del transepto de la iglesia). Fue demolido en 1609 para construir otro más espacioso. Ocupaba un ámbito cuadrangular, cubierto con crucería simple, y abría al claustro en una arcada flanqueada por dos ventanas, modelo muy similar a los de las salas capitulares del Santo Sepulcro de Zaragoza y Santa María de Calatayud, ambas del siglo XIV.

La siguiente noticia, de 1328, sorprende al claustro mayor en un estado avanzado de obras. Dos capitulaciones de 1573 y 1574, referidas respec-

tivamente a la construcción de las alas septentrional y occidental del sobre-claustro, nos permiten saber que contaba con seis crujías en largo y ancho. Sin embargo, su conservación no debía ser muy buena c. 1400, dado que en 1430 y 1474 se trabajaba en él.

Por la referencia de 1328 sabemos que el refectorio y el dormitorio ocupaban ya su ubicación definitiva, dato del máximo interés al tratarse de dos de las tres dependencias conservadas. El refectorio, adosado al paño norte de la claustra, es una edificación de dos naves que apoyan sobre una teoría central de cuatro columnas de piedra. Lo conservado podría corresponder con esta fecha (tanto más cuanto que se trata de la navada claustral en obras) y permite su relación con modelos catalanes de la centuria anterior, como la actual biblioteca de Poblet (sin noticias cronológicas) y el refectorio de conversos del mismo cenobio (entre 1225 y 1234).

Esta fecha, sin embargo, se nos antoja excesivamente temprana para el dormitorio. Esta dependencia, tendida de oriente a poniente y más septentrional que el capítulo, abría también al paño oriental del claustro. De sus siete cruceros primitivos solo se conservan seis, sirviendo en la actualidad de iglesia a la Casa de Amparo de Zaragoza.

Formalmente hay que relacionarlo con la capilla de San Martín de la Aljafería (a punto de concluirse en 1339) o, como tope cronológico, con el refectorio del convento del Santo Sepulcro de la misma ciudad (c. 1361).

Una carta en 1357 por la que el monasterio reclamaba al concejo de la ciudad la restitución de 30 almodís de aljez aduciendo *la gran necesitat a obrar en el monesterio suyo* no parece afectar a ninguna nueva edificación y tampoco al propio dormitorio, dado que un documento real de 1360 informa de que en estas fechas se trabajaba en la reparación de las murallas del convento con motivo de la Guerra de los Dos Pedros.

Nada sabemos sobre la construcción de los cilleros (anteriores al refectorio ya que éste apoya sobre una de sus bóvedas rompiéndola), única edificación del siglo XIII todavía en pie, ni sobre dependencias tan importantes como la enfermería, (ya mencionada en 1251) o las cocinas, por lo que muy poco se puede decir sobre ellas con anterioridad a 1400.

En cualquier caso, cuando en 1347 fr. García de Gurrea, sacristán de la iglesia y procurador del prior de Santo Domingo de Zaragoza, delegaba en fr. Enyego del Almunia para que éste pudiera capitular en Barcelona *un retaule para delant el altar de Santa Maria de la dita eglesia*, muy pocas obras de importancia faltarían por emprender. El hecho de la contratación bien de un frontal bien de un retablo para el altar mayor parece indicar que el proyecto monástico había sido llevado a buen término, cuanto menos en sus partes fundamentales.

# *Aportación al estudio histórico-artístico de las sacristías de la Seo de Huesca*

Septiembre, 1986 (Dra. Lacarra)

Esta tesis de licenciatura ha abordado el estudio histórico-artístico de las sacristías de la Catedral de Huesca con el objetivo de dar a conocer estas dependencias como edificios arquitectónicos representativos del momento histórico-artístico en el que se construyeron, llenado este vacío existente en el estado de los estudios sobre la Catedral de Huesca, y, como consecuencia de este hecho, llamar la atención sobre el olvido al que están sometidos este tipo de recintos religiosos a los que hasta hace poco tiempo no se ha tenido en cuenta como estructuras arquitectónicas dignas de ser estudiadas.

La Catedral de Huesca cuenta con tres estancias destinadas a sacristías: la Sacristía Vieja, la Sacristía Mayor y el Oratorio. Hemos incluido en este estudio al Archicobiteo catedralicio y a la Capilla del Sacramento por ser construcciones coetáneas de la Sacristía Vieja y de la Mayor, respectivamente, y por que se hallaban igualmente sin estudiar desde un punto de vista arquitectónico.

Las fuentes documentales utilizadas en la realización de este trabajo se hallan, en su mayor parte, en el Archivo Histórico de la Catedral de Huesca. Para la Sacristía Vieja contamos con dos Estatutos del obispo D. Martín López de Azlor de principios del siglo XIV y con una capitulación del siglo XVI para pintar la sacristía. Para la Sacristía Mayor y la Capilla del Sacramento con dos Libros de Sacristía y de Fábrica respectivamente, y con y con los protocolos notariales de la época, además de algunas noticias que proporcionan el Libro de Resoluciones y las Actas Capitulares. Se han consultado también protocolos del Archivo Histórico Provincial de Huesca y documentación de la época del Archivo Municipal de la ciudad. Las noticias documentales que se refieren al Oratorio se hallan en los Libros de Fábrica y en los Protocolos Notariales del Archivo de la Catedral. Toda esta documentación (excepto dos capitulaciones del siglo XVI) es inédita y está incluida íntegramente en el Apéndice Documental. Este estudio cuenta también con un Apéndice Gráfico, constituido por los planos y las fotografías de los edificios objeto de este trabajo.

Aunque unidas funcionalmente, estas dependencias constituyen tres edificios cronológica y artísticamente diferentes: uno gótico de fines del si-



glo XIII y dos renacentistas, uno del segundo tercio del XVI y otro de principios del XVII.

La Sacristía Vieja o «antesacristía» es un edificio construido a fines del siglo XIII, y se inscribe dentro del mismo proyecto que acabó por configurar la cabecera de la Catedral. Construcción de sillería cubierta por una bóveda de crucería sencilla dividida en tres tramos, debió contar con un interesante conjunto escultórico en forma de ménsulas (hoy desaparecidas), ménsulas que se conservan en el edículo hexagonal con el que cuenta esta sacristía en su frente occidental, constituyendo un interesante repertorio iconográfico. Esta estancia fue decorada en el siglo XVI (1566) por el pintor Tomás Peliguet aunque, desgraciadamente, nada conservamos en la actualidad de estas pinturas.

La Sacristía Mayor, construida durante el segundo tercio del siglo XVI, constituye un magnífico ejemplo de la arquitectura religiosa renacentista. En su fábrica intervinieron destacadas figuras del mundo artístico renacentista aragonés y peninsular. Entre ellos, cabe destacar el autor de la traza, Juan de Segura, y a los artistas que intervinieron en su decoración (Nicolás de Urliens, Esteban Solórzano, Juan de Salas, etc.), estos últimos, discípulos del famoso escultor valenciano Damián Forment, escultor que tuvo instalado su taller en Huesca hasta el año 1534, fecha en la que concluye la labra del retablo mayor de la Catedral oscense.

El Oratorio, proyectado como una capilla de la Sacristía Mayor, es el edificio artístico menos interesante. A ello contribuye el carácter de los materiales utilizados en su construcción (ladrillo y yeso) y el que no contase con un proyecto decorativo definido, como lo tuvieron las otras dos dependencias destinadas a sacristías. No obstante, debió de ser una estancia bastante más amplia que la actual, pues creemos que sus dimensiones fueron considerablemente reducidas en 1622, cuando se construyó la nueva capilla del Santo Cristo de los Milagros.

## *Las techumbres mudejares instaladas en la casa Consistorial de Zaragoza*

Septiembre, 1986 (Dra. Alvaro)

Las conclusiones a las que hemos llegado en dicha Tesis de Licenciatura, dirigida por la Dra. M.<sup>a</sup> Isabel Alvaro Zamora y leída en septiembre de 1986, son las siguientes:

1.<sup>a</sup> — El inmueble de la c/ Espoz y Mina, n.º 36, de nuestra Ciudad, fue propiedad, en primer lugar, de la familia Ariño, la cual más tarde emparentó con los Funes y Villalpardo, obteniendo en 1634 el Marquesado de Osera, título con el que serían conocidos. Durante el siglo XVII dichos señores se trasladaron a la corte madrileña, alquilando el edificio a otros propietarios. En el siglo XIX el palacio pasó por varias manos, acabando siendo del comerciante francés Calixto Loubet. En 1902 fue vendido en pública subasta, pasando con el tiempo a ser de la Acción Social Católica y, posteriormente, a la Caja de Ahorros de la Inmaculada que lo derribó a fines de 1963.

2.<sup>a</sup> — El palacio de la Baronía de Osera presentaba buena parte de las características tipológicas y estructurales propias de los edificios palaciegos zaragozanos de las primeras décadas del siglo XVI. Es decir, una mezcla de elementos goticistas y de otros propios de los nuevos tiempos renacientes.

3.<sup>a</sup> — Asimismo se puede afirmar que dicho está directamente relacionado con los de Torrero, Huarte, de Gabriel Sánchez y Armas, n.º 32; tanto desde el punto de vista tipológico como de sus elementos estructurales y decorativos.

4.<sup>a</sup> — Como resultado de lo anterior y de las fuentes documentales existentes, se puede afirmar que dicho inmueble fue construido hacia la primera mitad de la segunda década del siglo XVI, es decir entre 1510 y 1515, como corrobora el estudio de las techumbres que albergaba.

5.<sup>a</sup> — La techumbre del Salón de Sesiones de la Casa Consistorial zaragozana muestra la clásica estructura de un alfarje en cuanto a la forma y función de jácenas, canes y jaldetas. Estructuralmente está directamente relacionada con las del palacio episcopal de Tarazona, una del palacio del Conde de Aranda en Epila y la del palacio de Illueca, sobre todo con la citada en primer lugar. No obstante, la presencia en la tablazón de cierre del alfarje, de casetones cuadrados formados por series voladas de molduras,

también la relaciona con la cubierta instalada en el palacio de los Torrero de comienzos del XVI.

6.<sup>a</sup> — Desde el punto de vista decorativo, la cubierta del Salón de Sesiones sigue esquemas decorativos propios del siglo XV, claramente retardatarios y muy cercanos a los que muestra la armadura del palacio episcopal de Tarazona, como es el uso de cardinas en los canes y molduras clavadas en asnados, jácenas y tablas laterales. En cambio, su parte superior (jaljetas y cuadros de cierre) utiliza una serie de novedades decorativas propias de fines del XV y comienzos del siglo XVI, como son los casetones moldurados y el agramilado de las jaljetas, y cuyo precedente más cercano es la cubierta del palacio de los Torrero. En suma, parece que la zona inferior utiliza esquemas decorativos del siglo XV, mientras que su parte superior emplea lo más nuevo en decoración que existe en el momento de su montaje. Es una mezcla de soluciones, pero sabiamente asimiladas y distribuidas.

7.<sup>a</sup> — En cuanto a la decoración pictórica del alfarje del Salón de Sesiones, podemos afirmar que, en origen, estuvo desprovisto de ella, siéndole aplicada con motivo de las restauraciones realizadas en la década de 1940, en su instalación original.

8.<sup>a</sup> — La techumbre del Salón de Comisiones del Ayuntamiento es estructuralmente otro alfarje, siendo únicamente visible este hecho si analizamos la cubierta por su parte no visible. Este tipo de estructura está directamente relacionada con la armadura de la casa Albión o de Ayerbe, fechada en 1514.

9.<sup>a</sup> — La decoración de esta cubierta representa un claro avance en relación a su contigua del salón de Sesiones y, además, tiene una directa relación con la estructura de la casa Albión. A su vez, aquí se plantea, por primera vez, la utilización sistemática de todo un conjunto de elementos decorativos que tendrá una larga perduración en la carpintería zaragozana de la primera mitad del siglo XVI.

10.<sup>a</sup> — La techumbre del despacho del Sr. Alcalde también estructuralmente es un alfarje, aunque decorativamente recuerde a un artesonado, al igual que ocurre con la del salón de Comisiones. Esta cubierta de la Alcaldía muestra algunas soluciones cercanas a algunas armaduras ataujeras del momento, pero su disposición general, de rombos y medios rombos, aparecerá aquí por primera y única vez en la carpintería zaragozana, no volviendo a usarse en ninguna otra más.

11.<sup>a</sup> — La decoración de esta techumbre utiliza un repertorio decorativo totalmente distinto, en muchos aspectos, al de las restantes cubiertas zaragozanas conocidas; únicamente parece tener conexiones con otras situadas fuera de nuestra región (toledanas y madrileñas). Se ha intentado una composición, quizás algo barroca, pero perfecta en cuanto a la combinación de los esquemas lineales de las viguerías y lacerías y las formas curvas y ondulantes de filacterias y las flores.

12.<sup>a</sup> — En cuanto a la evolución de las techumbres aragonesas entre 1450 y 1525, podemos decir que éstas van sufriendo una progresiva transformación que tiende a configurarlas como unas cubiertas donde el reparto de los empujes se realiza en un único plano, en lugar de los que se usan en las armaduras realizadas hasta mediados del siglo XV. Aunque esta evolución no sea lineal y progresiva, sino con momentos de retroceso hacia soluciones ya ensayadas con anterioridad.

13.<sup>a</sup> — Donde hay mayores cambios es en la tablazón de cierre de los alfarjes, pareciendo primero cuadrados y rectángulos dentro de las calles entre jaldetas. Más adelante, a fines de la primera década del XVI, estos cuadrados y rectángulos van tomando profundidad y, posiblemente por influjo directo de la cubierta del salón del Trono de la Aljafería se tornan en verdaderas retículas de casetones cuadrangulares y rectangulares que terminan, en su fondo, invariablemente en octógonos moldurados decorados con pinjantes.

14.<sup>a</sup> — Primero desaparecen los canes, al considerarse totalmente innecesarios en la estructuración de la armadura. Luego, las jácenas tienden a situarse cada vez más juntas para poder concentrar mejor el reparto de las cargas de la techumbre, acabando por formar parte importante de la decoración global de la cubierta por medio de molduraciones clavadas, uniendo así su función estructural con una nueva, la decorativa. Las jaldetas, que durante el XV siguen teniendo la misma función y forma que en siglos anteriores, en el primer cuarto del siglo XVI dejan de ser verdaderas vigas para pasar a conformarse, simplemente, como secciones de viga con menor tamaño que antes y cuyo papel queda limitado a ayudar en la configuración decorativa de la techumbre.

15.<sup>a</sup> — Asimismo hay que destacar que a partir de este primer cuarto del siglo XVI se produce un cambio en la carpintería zaragozana, detectable en el mayor influjo de las ideas renacentistas italianas, quizás por influencia de fusteros venidos de fuera de la región, posiblemente gracias a los valencianos como la familia Giner. Sin descartar tampoco el influjo que pudieron ejercer algunas series de grabados como los de Serlio, su libro IV sobre todo.

16.<sup>a</sup> — En suma, podemos terminar diciendo que las techumbres de la Casa Consistorial de Zaragoza, antes instaladas en el palacio de la Baronía de Osera, se pueden situar cronológicamente entre 1510 y 1515. Que desconocemos el nombre de los fusteros autores de las mismas. Y, por último, que estas cubiertas presentan un rico muestrario de la carpintería zaragozana del primer cuarto del siglo XVI.

# *La Casa Grande de la Baronía de Escriche: pintura profana y arquitectura*

Septiembre, 1986 (Dra. Alvaro)

Como centro aglutinante de las dispersas edificaciones de la Baronía de Escriche (Teruel) se encuentra la Casa Grande en cuyo interior, y a lo largo de las estancias principales del piso noble, se desarrolla un programa pictórico mural. Si la presencia de una iconografía profana, de referencias humanistas, en una edificación caracterizada por su situación rural aislada y enmarcada en el religioso panorama aragonés, es incentivo suficiente para su estudio no lo es menos el estado material de inminente ruina del conjunto y la necesidad de llamar la atención sobre su salvaguarda.

El estudio se estructura en tres campos temáticos:

## I. — *Aproximación histórica:*

El título de barón y señor de Escriche, conceptos que precisamos, ha recaído, con algunas excepciones, en la familia Sánchez Muñoz. A lo largo de la historia turolense esta familia jugó un decisivo papel político y cultural por lo que reseñamos sus miembros más relevantes. La copiosa biblioteca de la familia, ubicada en el palacio de la calle San Juan de Teruel, es objeto de un análisis pudiéndose discernir dos etapas fundamentales: XV-XVI y XVII-XVIII. Sobre la leyenda del origen de la circunscripción y tenencia del lugar hemos planteado la hipótesis de su formulación a partir de la pintura de Deodato de Gozón. Este mito instituidor demuestra la efectividad del hecho plástico como algo vivo que genera reacciones de repercusión social y con una funcionalidad acorde a los intereses del orden establecido.

## II. — *Estudio artístico.*

A. — *Arquitectura.* Dada la situación de retiro, la iglesia y la casa-palacio acusan la necesidad de crear una arquitectura duradera basándose en volúmenes cerrados y rígidos. La Casa-Grande tipológicamente sigue el modelo de palacio aragonés coronado por una galería de arquillos. Una apreciación del edificio desde el punto de vista formalista puede inducir a pensar que se trata de un palacio urbano trasladado, sin embargo conceptual y funcionalmente se constituye como una villa. La casa está planteada escenográficamente pues una fachada-telón representativa oculta la realidad de las pobres edificaciones posteriores. La contigua iglesia de San Bar-

tolomé, obra de la segunda mitad del siglo XVIII y fundada bajo los auspicios de Juan José Sánchez Muñoz, presenta en sus parques y alterados restos afinidades estilísticas con la obra del arquitecto turolense José Martín de Aldehuela.

B. — Pintura. Las pinturas se concibieron como cuadros simulados representados con la difundida técnica del temple. Es impropio definir el estilo por la variedad de modelos imitados, que rebosan el ámbito barroco, y por ser la mimesis de diferentes estilos un resultado deseado. Una torpe y desigual factura y una estrecha dependencia de fuentes grabadas caracterizan las pinturas. La sugestión de corrientes artísticas y de creadores abarca una extensa gama en la que se incluyen entre otros: Brouwer, Teniers, Arellano, Savery, Goltzius, Ripa... Datamos las pinturas entre los últimos años del siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII, dada la mezcla de aspectos retardatarios e inicios de nuevas tendencias. La autoría constituye otro enigma del que sólo apuntamos el entronque con las propuestas artísticas valencianas avalado por la tradicional procedencia levantina de los artistas que trabajan en Teruel.

### III. — *Análisis iconográfico de las pinturas.*

Cada habitación conforme un recinto estético independiente; los temas elegidos son: 1.º Zaguán: escenas de género; 2.º Sala de la Orden de Malta; 3.º Sala de los Jardines; 4.º Sala de las Cuatro Partes del Mundo; 5.º Sala de los Paisajes; 6.º Sala de las Artes Liberales; 7.º Sala de las escenas ecuestres y de cetrería; 8.º Escalera: Escudo de armas.

Las pinturas son un exponente del gusto de la época en cuanto opción artística, decoración de interiores y preferencias iconográficas de una clase noble baja que podría corresponder también a las inclinaciones de una burguesía siempre deseosa de ennoblecerse.

La temática puede considerarse conservadora en dos sentidos. Por un lado por el uso de tópicos de lejana trascendencia como la conjunción Armas-Letras, y por otro una iconografía tendente a prestigiar y consolidar el buen nombre de la familia. Tanto la arquitectura como las pinturas presentan un movimiento basculante entre la realidad y la voluntad de expresar una idea discordante con aquella. Es decir el planteamiento de fachada-representación y la creación de una ficticia pinacoteca en la cual la diversidad de influencias y temas la hacen digna de un coleccionista de la época. Desde los inventarios de Gaspar Juan en el siglo XVI un cambio sustancial se había producido en la inclinación coleccionista de objetos, si bien perdura el controvertido binomio Armas-Letras.

El conjunto de la Casa Grande representa un prototipo de casa de campo, caracterizado por el retiro geográfico y por la idea de crear un paraíso terrestre en el cual el poder y la nobleza de la familia poseedora encuentra su jurisdicción plena.

El estudio se completa con planos, árboles genealógicos y gráficos, así como del material fotográfico.

# *Estudio Histórico-Artístico de la Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza*

Septiembre, 1986 (Dr. Borrás)

El objetivo de este trabajo ha sido el de realizar un estudio histórico y artístico de esta iglesia zaragozana que, al contrario de lo que ocurre con otros edificios religiosos de esta ciudad, no contaba con ningún tipo de estudio monográfico. Partiendo de los escasos datos conocidos hemos intentado corroborarlos documentalmente y aportar otros nuevos.

Así, hoy sabemos que la historia de esta parroquia se remonta, al menos a 1156 año en que se hace mención de la existencia en Zaragoza de un barrio de Santa Cruz, retrasando en casi un siglo la idea más generalizada de su origen en 1212 a raíz de la victoria de las Navas de Tolosa. La iglesia sufrió a lo largo de su historia varias remodelaciones: La primera en 1430, una posible en 1592 y la reforma costeada por los señores de Osera en una fecha que varía según los autores entre 1499 y 1599. A pesar de que los datos sobre el templo medieval aumentan, seguimos sin conocer su estructura y estilo artístico.

En cuanto a la actual iglesia de Santa Cruz, hemos podido reconstruir totalmente el proceso desde la demolición de la antigua fábrica hasta la fecha de inauguración del nuevo edificio. El 9 de octubre de 1786 el Capítulo General comunica la decisión del Ayuntamiento sobre la necesidad de demoler el templo medieval debido a su estado de ruina y el peligro que suponía para los fieles; esta fase se llevará a cabo entre 1768 y 1769. Desde este último año hasta marzo de 1771 se prolonga el proceso burocrático ante el Vicario General para la solicitud y obtención de los permisos necesarios para las obras. El nuevo edificio cambiaba su orientación y ampliaba su solar a costa de las casas de la antigua rectoría de la parroquia. La reedificación termina en 1780, y el 8 de octubre de ese año se realiza la solemne ceremonia de inauguración del nuevo templo de la iglesia parroquial de Santa Cruz.

En cuanto a los artífices de la construcción, ahora sabemos claramente que fue Julián de Yarza y Lafuente (1712-85) el autor de la planta y diseño del nuevo templo. No hemos podido, en cambio, clarificar la aportación en las obras de Agustín Sanz (1724-1801), aunque no podemos dudar de

su participación ya que aparece recogida por una fuente tan coetánea como fiable como es el libro de Antonio Ponz. Los datos biográficos de ambos arquitectos son muy escasos, aunque hemos podido añadir algunos datos nuevos referentes a sus vidas privadas. Artísticamente, los dos, partiendo de una formación dentro del barroco tardío, evolucionaron gracias a su contacto con Ventura Rodríguez, hacia un clasicismo académico patente en sus últimas obras, una de las cuales es la iglesia de Santa Cruz.

Por tanto este templo zaragozano se inscribe en el estilo de transición del barroco académico y clasicista a un decidido neoclasicismo. La ruptura con el estilo anterior no se hizo de un modo tajante, se conservó todo lo que de válido tenía el barroco clásico por medio de algunas concesiones en el campo de la decoración, pero al mismo tiempo se impuso una tectónica más severa, una claridad y sencillez de líneas y proporciones que no son sino un preludio del estilo neoclásico. Era un modo de adaptarse a las nuevas corrientes artísticas pero sin abandonar por ello el gusto estético imperante todavía en la sociedad. Se crea así un lenguaje común patente en todas las construcciones de este período histórico y artístico de la segunda mitad del siglo XVIII.

Tampoco hay que olvidar el ambiente en el que se desarrollan los dos arquitectos y la construcción de la iglesia. Es el momento de la Zaragoza ilustrada que resurge culturalmente gracias a una élite cultivada y a la creación de instituciones tan significativas como la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, muchos de cuyos miembros pertenecieron al Capítulo de Santa Cruz y por tanto influyeron en su reconstrucción.

La iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza es uno de los pocos edificios religiosos que, de nueva planta, se construye en ese breve período de clasicismo académico que se extiende por los ambientes artísticos de la ciudad en la segunda mitad del siglo XVIII, y en el que tanto influyó la presencia de Ventura Rodríguez con motivo de las obras realizadas en la basílica de Nuestra Señora del Pilar.



# *José de Yarza y la casa Juncosa en el contexto de la arquitectura modernista*

Septiembre, 1986 (Dra. Rábanos)

Hacia 1900 la vida cultural de la capital aragonesa recibe las primeras influencias de las vanguardias modernistas, procedentes de la Europa occidental y de la fecunda arquitectura catalana del momento. La burguesía zaragozana pretende rodear su vida cotidiana de un ambiente refinado, distinguido y agradable, a la moda, sobre todo en la arquitectura y en las artes decorativas.

La revisión del Archivo Municipal de Zaragoza, en su sección del Negociado de Licencias para la Edificación, ha dado como resultado:

I. — La aparición de numerosos proyectos de carácter privado atribuidos a Ricardo Magdalena, por la historiografía tradicional, firmados por otros autores. Este aspecto fue señalado anteriormente por los arquitectos Constancio Navarro y Gloria Tuesta, que accedieron, mediante un permiso concedido al Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, al infranqueable archivo, procediendo a su revisión hasta 1904.

El presente estudio ha pretendido continuar dicha labor de investigación, permitiendo establecer las siguientes conclusiones:

— JULIO BRAVO FOLCH que firma los alzados de las fachadas de las viviendas de la c/ Manifestación, n.º 16 (1903), conocida como la casa de los «Almacenes Ferrer Bergua», y la casa de Juan Fabiani en la c/ San Jorge, n.º 3 (1905).

— JUAN FRANCISCO GÓMEZ PULIDO aparece firmando, como Maestro de obras de Talavera de la Reina, los proyectos de los núms. 13 y 19 del Pº de Sagasta (ambas en 1904), aunque ninguno coincide con las fachadas realizadas.

— MIGUEL ANGEL NAVARRO PÉREZ firma como autor del proyecto de la casa del escultor Carlos Palao, en el Pº de Sagasta, n.º 76 (1912).

— FERNANDO DE YARZA y FERNÁNDEZ-TREVIÑO, padre de José de Yarza, que realiza la reforma de la casa del Sr. Molins, en la c/ Alfonso, n.º 2 (1902).

— Sin embargo es José de Yarza quien firma más proyectos tradicionalmente atribuidos a Magdalena, como los edificios de viviendas de: la c/ Prudencio n.º 25 (1902), la Casa Juncosa sita en el Pº de Sagasta, n.º 11 (1903), la casa de la Plaza de Lanuza, n.º 34 (1904-1905) y el n.º 4 de la Plaza de San Miguel (1906). Por lo cual se hace imprescindible:

II. — El estudio de la figura del arquitecto JOSÉ DE YARZA DE

ECHENIQUE (1876-1920), permitiendo establecer las siguientes etapas en la evolución de su estilo:

1. — Etapa juvenil: desde al año de su titulación (1902) hasta su nombramiento como arquitecto municipal (1911), se pueden distinguir dos claras tendencias en su producción arquitectónica:

a) Un estilo modernista de corte organicista y floral, en la línea de Luis Domenech i Montaner y el «modernismo» catalán, que conoció en sus años de estudios en Barcelona, y entre cuyas obras se inscriben las mencionadas anteriormente y que habían sido atribuidas a Magdalena, así como otros proyectos realizados:

1903: Fachada de la iglesia parroquial de Zuera, dentro de un estilo neogótico.

1905: Reforma de la fachada de la «Posada de Huesca» (desaparecida); y la vivienda del P<sup>o</sup> de Sagasta, n.º 21 (en la actualidad reformada), o la reforma de la fachada de la casa n.º 31 del Coso (desaparecida).

1906: Reforma de la vivienda de la Plaza de Sas, n.º 4 (desaparecida) y el Teatro de la villa de Ateca (desaparecido).

1907: Panteón de la Familia Murillo, en el Cementerio de Torrero (desaparecido).

Así como otros proyectos de vidrieras, rejas y muebles dentro del estilo modernista.

b) Una producción popular, de líneas simplificadas, siguiendo las corrientes tradicionales locales, para obras de escasa envergadura.

2. — Etapa de madurez: correspondiente a su labor como arquitecto municipal, desde su nombramiento (1911) hasta su asesinato, acaecido durante una huelga del alumbrado (1920). Su producción se caracteriza por el abandono del estilo modernista, en favor de una dedicación plena a las tareas emanadas de su cargo, siguiendo las tendencias historicistas y eclécticas, de raíz neorrenacentista, basadas en la arquitectura palacial aragonesa, para aquellas obras de gran envergadura, como es el caso del Grupo Escolar Gascón y Marín (1915-1919) siguiendo el estilo de Ricardo Magdalena, y que será cortada por su repentina muerte.

III. — La aparición de numerosos proyectos modernistas, testimonios de una imagen que ya no conserva la ciudad. Algunos de estos proyectos quedaron reducidos a meras ideas arquitectónicas que no se llevaron a la práctica. Otros, que llegaron a construirse, fueron víctimas de la piqueta demolidora, por causa de la especulación del suelo en los años setenta, y por el cambio del gusto que trajo consigo una preferencia por las líneas más simples y desornamentadas que hicieron que se despreciara al Modernismo, considerándolo como un estilo recargado y cursi. Motivos que también causaron las reformas de algunos edificios, despojándoles de sus ornamentaciones, aplastando sus ritmos ondulantes y eliminando sus decoraciones vegetales y florales.

La arquitectura modernista es un capítulo más de la Zaragoza desaparecida que es justo rescatar del olvido.

## *El edificio de correos de Huesca en el contexto de la arquitectura regionalista*

Septiembre, 1986 (Dr. Borrás)

El edificio de Correos de Huesca debe estudiarse dentro de la corriente de la arquitectura regionalista aragonesa. Esta corriente regionalista, en arquitectura, no es sino la manifestación en un campo concreto de la actividad artística del amplio fenómeno de tendencia regional que se produce a comienzos del presente siglo, derivado de un planteamiento de tipo regeneracionista, surgido como consecuencia de la crisis de 1898, y una de cuyas opciones pasaba por el resurgir de España a través de la potenciación del desarrollo de sus regiones.

El regionalismo arquitectónico nace como un movimiento que busca una arquitectura nueva y auténtica, extraídas de las raíces propias de la región.

Con evidentes contactos con las corrientes historicistas de finales del siglo anterior, pero con marcadas diferencias de planteamiento que los configuran como distintos, peculiares y distantes del eclecticismo decimonónico, surgen unos núcleos regionalistas en arquitectura que alumbrarán diferentes obras adecuadas al marco regional en que se erigen. Uno de estos núcleos será el aragonés, con unas características conceptuales y formales que pueden reconocerse en algunos edificios pertenecientes a este movimiento regionalista aragonés y uno de los cuales es el edificio del que nos ocupamos.

Dentro del propósito de extraer de «la tierra» las peculiaridades que configuran la construcción, ocupa un puesto fundamental la utilización de los materiales. En el regionalismo aragonés el empleo del ladrillo es el carácter fundamental, debido al proceso de recuperación del estilo neorrenacentista-mudéjar que informa el regionalismo arquitectónico en Aragón. El modelo se extrae de lo existente: los palacios renacentistas aragoneses, realizados con el ladrillo pardo de la tierra a cara vista. Acompaña al ladrillo con frecuencia la piedra, utilizada en el zócalo del edificio y la teja árabe como solución para el cubrimiento. La madera interviene, al exterior, en la realización de aleros muy volados.

Como elementos decorativos característicos del regionalismo aragonés destacan los medallones, tomados de los palacios renacentistas, la utilización de azulejos característicos de la tradición mudéjar, la talla de madera

de los aleros y las propias filigranas ejecutadas con el ladrillo en las fachadas. Completarían la apariencia exterior del edificio algunos elementos de tipo utilitario, pero que contribuyen a la decoración del mismo, tales como cerrajería, vidrios, carpintería, etc., por lo que tanto se preocupará el arquitecto Ricardo Magdalena y cuya importancia motivó la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza.

El comienzo del dilatado y accidentado proceso que llevaría a la construcción del edificio de Correos de Huesca arranca de una orden publicada en La Gaceta por el Ministerio de la Gobernación el 16 de mayo de 1908, en la que se disponía la creación de Juntas para preparar los trabajos necesarios para la construcción de edificios de Correos y Telégrafos en las capitales de provincia y localidades importantes. No obstante, y debido a numerosos problemas de tipo técnico que van surgiendo, las obras del edificio de Correos oscense no darán comienzo hasta el año 1927. El largo y penoso trámite burocrático para la consecución de los solares del antiguo cuartel de San Vicente, en que se levanta el edificio, que pertenecían al Ministerio de la Guerra, la regularización y urbanización de los mismos, el posterior concurso de anteproyectos, las correcciones y deficiencias presupuestarias que motivarán notables retrasos en la adjudicación de las obras son los hechos que jalonan el tiempo transcurrido hasta el citado año 1927. Ello a pesar del evidente interés mostrado a favor de la construcción por su gran promotor el diputado Miguel Moya, el ayuntamiento y la ciudad entera.

Aprobado finalmente el proyecto suscrito por los arquitectos Eladio Laredo y Carranza y Eladio Laredo de la Cortina de Madrid y adjudicada la construcción a los contratista Francisco Oliván Beltrán e Isaías Puey de Huesca, dieron comienzo las obras el 30 de junio de 1927, que serían dirigidas y culminadas por el arquitecto Eladio Laredo de la Cortina. El día 10 de marzo de 1930 tuvo lugar la inauguración provisional, verificándose la definitiva, con todos los detalles ultimados, el 12 de septiembre de 1932.

Como conclusión puede aportarse que el edificio de Correos de Huesca, situado en la confluencia de las calles del Coso Alto y de Moya, constituye un ejemplo representativo de la arquitectura regionalista aragonesa, tanto por su planteamiento como por la ejecución formal del mismo, pudiendo reconocerse en él algunos de los elementos, que como la galería de arquillos son característicos de la corriente regionalista aragonesa. Dicha corriente es un movimiento arquitectónico que se ciñe a unas características y a una cronología concreta, gracias a una serie de hechos que lo hicieron posible y que, no siempre bien entendido, es necesario conocer y valorar.

# *La arquitectura oficial en Teruel durante la era franquista (1940-1960)*

Septiembre, 1986 (Dr. Borrás)

## **1. Motivaciones y objetivos de la investigación**

Afortunadamente la bibliografía sobre arquitectura aragonesa del siglo XX es cada vez más numerosa y variada en su temática, adoleciendo de un único defecto, el de detener sus estudios en la fecha clave de 1936. Esta Tesis de Licenciatura, con todas sus limitaciones, pretende abrir, modestamente, a la investigación aragonesa en este campo, el interesantísimo periodo de la postguerra. Esto nos facilitará la comprensión de los espacios urbanísticos y obras arquitectónicas que, en gran medida, forman parte de nuestra vida diaria.

Los objetivos propuestos en la investigación fueron:

1. Determinar los criterios estéticos que propone el Nuevo Régimen en los edificios que lo van a representar.
2. Exponer el modelo urbanístico propugnado desde los organismos oficiales, producto de una concreta concepción de la sociedad.
3. La aplicación de estos criterios estéticos y urbanísticos en el caso concreto de Teruel.

La elección de Teruel como objeto de estudio está motivada por el hecho de que se nos presenta como un ejemplo modélico. El alto grado de destrucción que sufrió la ciudad propició una profunda reestructuración urbana y la construcción de numerosos edificios de carácter oficial, la aureola simbólica que se ciñó en torno a la ciudad, tras el conflicto armado, determinó algunos aspectos de su trazado viario y las características formales de sus construcciones.

## **2. Desarrollo del plan de investigación**

Los capítulos que componen la Tesis de Licenciatura se dividen en tres grupos:

- a) Introdutorios.
- b) Tratamiento concreto de la arquitectura y del urbanismo de la inmediata postguerra, y su aplicación en Teruel.

c) Conclusiones.

a) En los capítulos introductorios se determinan algunos de los condicionantes que influirán en los planteamientos estéticos y urbanísticos de la postguerra en Teruel. Estos serán:

1. — Algunos estilos arquitectónicos practicados en Teruel durante el primer tercio del siglo XX.

2. — El grado de destrucción de determinados sectores de la ciudad.

3. — El simbolismo que adquiere Teruel.

b) El cuerpo central de la Tesis de Licenciatura lo componen los capítulos que estudian directamente las diversas corrientes urbanísticas y arquitectónicas propuestas por los teóricos franquistas, contrastándolas con el Proyecto Parcial de Reforma Interior y los criterios estéticos puestos en práctica en Teruel.

Dada la importancia de la Dirección General de Regiones Devastadas en el proceso de reconstrucción de la ciudad, se ha creído conveniente dedicarle un capítulo especial que explique sus características y criterios arquitectónicos.

Por último se han estudiado monográficamente trece edificios y espacios urbanos siguiendo el presente esquema:

1. — Descripción del entorno como factor determinante.

2. — Descripción formal.

3. — Historia constructiva.

4. — Análisis de su función.

5. — Significado.

c) En las conclusiones se destacan aquellos puntos más significativos de los capítulos anteriores y se determinan las características formales, estéticas y simbólicas de la arquitectura oficial realizada en Teruel entre 1940 y 1960.

### 3. Breve resumen

Tras la guerra Civil el 70 % de las edificaciones de Teruel se encontraban seriamente dañadas, o totalmente destruidas, por lo que fue el Estado, a través de la «adopción de la ciudad por parte del Caudillo», es decir, Regiones Devastadas, el que se hizo cargo de crear una nueva estructuración del urbanismo, y de edificar una larga lista de edificios oficiales.

Desde la Dirección General de Arquitectura se estaban proponiendo una serie de modelos de lo que intentaba ser una «arquitectura auténticamente nacional». Fundamentándose en uno de los pilares ideológicos del Nuevo Régimen, la tradición, la arquitectura que se está elaborando en los organismos oficiales de Madrid se inspirará en el edificio que será considerado como el de mayor transcendencia nacional e imperial a lo largo de la historia de España, El Escorial. También se aceptará, en parte por la esté-

tica neoclásica que adopta el nacismo alemán, la arquitectura de Juan de Villanueva como válida para el aspecto formal de los edificios que van a representar al Nuevo Estado.

La arquitectura oficial franquista se caracterizará por la abundancia de los elementos formales de inspiración clásica, la utilización del granito, presencia de chapiteles cubiertos con lajas de pizarra, y en general un aspecto exterior de carácter herreriano.

En Teruel, y en el resto de Aragón, no se seguirá fielmente esta norma. Se acepta el inevitable principio de «la tradición», pero no vendrá definida por la imitación del Escorial sino por la arquitectura palacial renacentista aragonesa realizada en el Valle del Ebro. Solamente aparecerán elementos herrerianos en proyectos diseñados en Madrid por arquitectos ajenos a la región, este es el caso del Seminario de Teruel, o como formas decorativas y emblemáticas del nuevo régimen político en puertas, balcones y salones representativos.

Las causas que dan origen a esta peculiaridad regional son:

a) Cierta rechazo por parte de los jóvenes arquitectos aragoneses a adoptar modelos arquitectónicos que no respondan a las características de la región.

b) La admiración que sienten estos mismos arquitectos por la obra de Ricardo Magdalena, al que consideran el más brillante de los arquitectos contemporáneos y padre de la arquitectura regionalista, y por Regino Borobio con sus modernas interpretaciones de esta corriente arquitectónica.

c) Una vez que el Nuevo Régimen condene al racionalismo como judaico y bolchevique la opción regionalista, adaptada a la nueva situación socio-política, será considerada como la única válida.

#### BIBLIOGRAFIA ESCOGIDA

— ALLANEGUI, A. (1959), *La evolución urbana de Teruel*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de S. Luis, 58 págs.

— BONET CORREA, A. (1981), *Arte del franquismo*, Madrid, Ed. Cátedra, 331 pág.

— DOMENECH, LL. (1978), *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, 1.ª ed. Barcelona, Ed. Tusquets, 158 pág.

— UREÑA, G (1979), *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Periodo de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid, Ed. Istmo, 352 pág.

## *La vivienda obrera en Zaragoza (1939-1957)*

Septiembre, 1986 (Dr. García Guatas)

El estudio histórico, urbanístico y artístico de la vivienda obrera en Zaragoza durante la inmediata postguerra presenta varios aspectos de interés.

Por un lado, se trata de un hecho muy importante en la vida social y económica de una ciudad que apenas padeció de forma directa los efectos de la guerra y que, incluso, llegó a incrementar su producción e importancia económica durante la contienda. Se encontraba, pues, Zaragoza en una situación favorable para desarrollarse y crecer urbanísticamente, pero se vió marginada de los primeros planes tras la importante ley de 19 de abril de 1939 que establecía el *Régimen de protección a la vivienda* y creaba el *Instituto Nacional de la Vivienda*; por lo que tuvo que mantener aquellos proyectos iniciados durante la República (como el de la Ciudad Jardín) sin introducir otros cambios que el de su titularidad (Cooperativas de Casas Baratas Nacional Sindicalista) o los que de sus destinatarios y propietarios.

Por otro lado, el estudio y planificación de la actividad constructora que llevan a cabo los organismos y entidades de Zaragoza permite comprobar las distancias que separaban la realidad de una ideología social sobre la vivienda que los teóricos falangistas pretendieron imponer en ese período desde el final de la guerra hasta la creación en 1957 del Ministerio de la Vivienda, que supuso una racionalización administrativa para todo ese sector, dirigido hasta entonces por los Ministerios de Gobernación y de Trabajo.

El tratamiento que se ha dado a la abundante información documental, que he logrado reunir, se ha orientado principalmente según los criterios expuestos por L. Benévolo en sus publicaciones sobre el diseño de la ciudad contemporánea, y por A. Klein sobre vivienda mínima.

Sintéticamente, se pueden concluir los siguientes aspectos sobre los proyectos llevados a cabo o no de construcción de viviendas para obreros en Zaragoza.

1.º — En cuanto a los promotores de estas viviendas protegidas, la nula iniciativa de los particulares, excepto para la construcción de viviendas unifamiliares que apenas llegaban a cumplir los mínimos requisitos del I.N.V. Sólo a partir de la publicación en 1944 de la ley de viviendas para



la «Clase Media» se produce la incorporación de la iniciativa privada, dando paso a la especulación urbanística.

Tampoco las Cajas de Ahorro, pese a encontrarse en una situación óptima y a estar obligadas por sus propios estatutos a revertir en mejoras sociales una parte de sus beneficios, arriesgaron en la construcción directa de estas viviendas. Y aunque planifican e inician la construcción de un ambicioso poblado a las afueras de la ciudad, sus malos resultados, aún hoy visibles, hablan por sí solos.

Los únicos promotores fueron el Ayuntamiento de Zaragoza y algunas empresas y fábricas. De sus proyectos y realizaciones llevados a cabo con mayor o menor fortuna se hace un estudio detallado en este trabajo de investigación.

2.º — Con respecto a las propias viviendas, aún dentro de su variedad y peculiaridades, la mayoría presentaban unas parecidas coincidencias. Se construyeron sobre los solares más baratos y, por tanto, más alejados del centro de la ciudad e, incluso, de los barrios próximos. Ello dificultaba enormemente el desplazamiento diario al trabajo que debía hacerse en pie —a veces en largas distancias— hasta la parada más cercana del tranvía. Consecuentemente, casi siempre carecían de los servicios de alcantarillado, de pavimentación (sin aceras ni calzadas) e, incluso, de alumbrado público.

La carestía de materiales para la construcción y las dificultades para su suministro provocaron enormes dificultades para el acabado de las viviendas encareciendo sus costes finales.

Como su mismo nombre indica, el diseño de las llamadas «viviendas baratas» estaba condicionado por el factor económico que obligaba a abaratar al máximo los costes de producción y a reducir el número y calidad de los servicios que podían ofrecer. Para ello, por ejemplo, agrupaban las estancias que precisaban una mayor infraestructura, como las cocinas y los servicios sanitarios, o prescindían de la adecuada distribución del espacio o de la separación de zonas diurnas y nocturnas. Inconvenientes que, en gran parte, siguen perdurando en la actual oferta masiva de las viviendas dormitorio sobre la vivienda hogar.

# *El Cartel Cinematográfico en Zaragoza*

Septiembre, 1986 (Dr. Sánchez Vidal)

El cartel es uno de los fenómenos artísticos más difundidos, uno de los «medios de masas» cuyo público es la mayoría de la población. Es al mismo tiempo un eficaz medio publicitario que todavía hoy mantiene una lucha enconada con la tremenda eficacia de la «ventana electrónica».

Ante la importancia del cartel y del cine en el contexto del arte contemporáneo y la carencia manifiesta de estudios españoles sobre cartel de cine decidí abordar la tarea de estudiar desde la doble óptica del historiador del arte y del amante del medio filmico los carteles que pudieran localizarse en Zaragoza.

Los primeros pasos consistieron en un rastreo de materiales. La Hemeroteca Municipal me permitió constatar en la prensa la existencia de exhibición cinematográfica regular desde comienzos de nuestro siglo<sup>1</sup>.

Los reclamos publicitarios (incluyendo algún tipo de diseño) son de fechas tempranas, el primero data de 1915 y se encontraba en «*El Heraldo*» periódico que junto a «*El Noticiero*» y las revistas «*Vértice*», «*Amanecer*» (las dos de los años 30) y las especializadas «*Film Popular*» (de los años 20, editada en Barcelona), «*Pantallas y Escenarios*» (zaragozana y editada por la Empresa Parra) son objeto de estudio.

La posibilidad de consultar el archivo del fallecido Manuel Rotellar; hoy bajo la jurisdicción municipal, engrandecieron de tal forma los horizontes de la investigación que me obligaron a poner rígidas limitaciones selectivas ante los datos e informaciones obtenidos. Sirvan como mínimo ejemplo: «*Cine Español*» (editada en Madrid en los años 30) y «*Popular Film*» (de la Ciudad Condal a finales de los años 20 y los inicios de los 30) dos revistas especializadas más, así como un gran número de carteles, recortes, programas y publicaciones varias.

«*Dirigido Por...*» como modelo de revista especializada y «*El Heraldo*» como el periódico local por excelencia fueron elegidos ejemplos del presente igualmente susceptibles de estudio. Por último algunos coleccionistas cedieron amablemente programas y carteles enriqueciendo sensiblemente el apartado material.

---

<sup>1</sup> Ver el Apéndice I. de mi tesis de licenciatura: «Breve historia de las principales salas de exhibición zaragozanas».

El trabajo se divide en dos grandes apartados. El primero es, como su título implica, un análisis formal. Intenta diferenciar y definir tipologías. Son éstas «Affiches» (subdividido a su vez en «Posters», «Postales», y «Programas de promoción I»), «Programas» («Programas de promoción II», y «De mano»), «Carteles de gran formato para portadas», «Clichés» («Tipos», «Fotogramas», «Fotomontajes», «Diseño dibujístico», «Mixtos») y «Logotipos»<sup>2</sup>.

El segundo analiza estética y estilísticamente el material ya ordenado y clasificado desde el punto de vista formal. El criterio, ahora, ha sido cronológico y ha tomado tres periodos como marco: «*Los Primitivos*» (1900-1939), «*Los Años Dorados*» (1949-1964), «*La Crisis, los últimos años*» (de 1970 hasta nuestros días).

El cartel de cine, como la cartelística, mantiene un difícil equilibrio de interinfluencias con el resto de los medios artísticos (en especial pintura, fotografía y cine). La hibridez es la nota característica a la hora de asimilar las distintas tendencias artísticas. Predominan el modernismo, entre los diseños «Primitivos» y el surrealismo entre los de los «Años dorados» y las últimas décadas. Sin embargo el expresionismo íntimamente relacionado con el cine alemán desde «*Das Kabinnet der Doktor Caligari*» (1919) o «*Metrópolis*» (1926) y el constructivismo en el cine y cartelística revolucionarios soviéticos («*Los marinos de Cronstadt*» de 1936) han aportado unas líneas estéticas siempre presentes en la cartelística sea cultural, política o comercial.

El llamado gusto popular se identifica con el «naturalismo a la americana», nada realista ya que se caracteriza por los colores chillones y convencionales y por la desproporción en el tamaño de las «stars».

Otro factor decisivo para entender la dinámica del cartel cinematográfico es la conexión que mantienen sus diseñadores con los de los cómics y los ilustradores de portadas —discos o libros—, tanta que en ocasiones son los mismos.

Las autorías nacionales, confirmando una sospecha inicial, casi nunca son locales. Son para el conjunto del país tanto para las versiones hispanas de los carteles extranjeros como para los films producidos y realizados aquí.

Los carteles españoles en la década de los ochenta ha encontrado vías estéticas de calidad en los encargos a talleres profesionales de diseño publicitario («Zen», «Grupo Barro», etc.) y en genialidades individuales: Iván Zulueta o José Ramón Sánchez. A nivel regional; firva como forzado final ante la comprensible falta de espacio, un ejemplo : el cartel de «*La sabina*» (1979) film de José Luis Boru del que fueron responsables los hermanos Rodrigo («*Hermandad Pictórica*»).

---

<sup>2</sup> Los «Programas de Promoción» adoptan a gusto del distribuidor-publicista formatos (menor tamaño, mayor movilidad, etc.). Las subdivisiones aplicadas a la tipología «cliché» son polivalentes, es decir pueden usarse también como explicación formal de otras tipologías.

## *Una aportación al estudio del arte aragonés del siglo XX: el «Grupo Forma»*

Septiembre, 1986 (Dr. Azpeitia)

La ausencia de estudios que aborden la vertiente del arte conceptual en Zaragoza, unido a la trayectoria que muestra el «Grupo Forma» reúne los ingredientes básicos para aparecer como el de mayor coherencia ideológica y, consecuentemente, plástica, de los que se sitúan en la ciudad en la primera mitad de la década de los setenta; las posturas de vanguardia que defiende, apoyadas en la tradición de los grupos en la pintura aragonesa, resulta lo más notable dentro de la cartografía artística local. Este planteamiento que surgió, como primera hipótesis de trabajo, de las vivencias personales del que esto suscribe, se confirmó plenamente tras un análisis concienzudo de toda la obra que, a modo de ficha técnica, con la correspondiente fotografía, constituyen los volúmenes III y IV de este trabajo. Contribuyeron a esta primera aproximación datos que aportaban los carteles de las exposiciones, los catálogos y las críticas surgidas a raíz de las mismas.

Para poder determinar las aportaciones del «Grupo Forma» al momento artístico en que se desarrolló su quehacer, fue necesario utilizar un método de cuantificación apoyado en los testimonios del momento que reflejaba la prensa periódica. De este modo se relacionaron las tendencias pictóricas o escultóricas que mostraba la ciudad a través de las exposiciones; los sistemas de comercialización obtenidos al seguir la trayectoria de las galerías y su orientación y, por último, los medios de promoción en forma de premios o concursos.

El primero de los recuentos reflejaba una Zaragoza que, aunque con cierto retraso respecto a lo que está ocurriendo en el país, asume perfectamente los movimientos artísticos que en cada momento van surgiendo, al tiempo que mantiene, como un hecho contradictorio que define la época, lo icónico ligado a postulados del siglo pasado como fórmula mayoritaria; a partir de aquí, cualquier otro planteamiento plástico resulta minoritario y no exento de una cierta repulsa, directa o indirecta hacia lo establecido como cultura oficial. Los sistemas de comercialización, por su parte, muestran el paso de la canalización de la obra de arte desde la oficialidad al ca-

pital privado y el regreso al sistema anterior coincidiendo con el final de la trayectoria artística del grupo. De franca decadencia puede hablarse de los sistemas de promoción artística en forma de premios o concursos; de todos ellos el *San Jorge* es quien mejor manifiesta esta situación. Del recuento expuesto se han realizado unas tablas que, en números reales y porcentajes, explican esta situación, así como unas gráficas y unas conclusiones, por apartados.

El estudio del entorno sirve de amplio prólogo a la génesis, trayectoria y punto final del «Grupo Forma», que queda estructurado en tres etapas que a continuación señalamos: abarca la primera desde la fundación del grupo, en diciembre de 1971, por Fernando Cortés, Manuel Marteles, Francisco Rallo y Francisco Simón y pasa por la primera presentación en público en la *II Bienal Félix Adelantado* para finalizar con las exposiciones que realizan en la temporada artística de 1972; la segunda se inicia con la temporada 1973 y da lugar al primer espacio ambiental montado en La Lonja de Zaragoza. Se trata de la más conceptual de las tres etapas citadas y la de mayor aportación como grupo de vanguardia. Termina ésta a finales de 1974. La última implica un cambio de orientación que les lleva a lo ecológico, a la fundación del Centro de Investigación de Arte y Zoología, a la salida, finalizado 1975, de Francisco Rallo y a la incorporación «oficial» de Joaquín (Royo) Jimeno que, de hecho, se halla vinculado al grupo desde 1974, para terminar este tercer momento, coincidiendo con el final de su trayectoria, reuniendo a los cinco artistas que, en un momento u otro, pertenecieron al grupo, en dos exposiciones realizadas en Málaga y Antequera.

A modo de conclusiones podemos afirmar que el «Grupo Forma», disuelto en el ecuador de los setenta, es el más representativo y el que mejor asume, en Zaragoza, todas las manifestaciones que se amparan bajo el amplio término de arte conceptual, desde el «body art» al arte de comportamiento, desde los «happenings» a los espacios ambientales y desde los «povera» a lo ecológico. Se sirve de estas manifestaciones, asumiendo siempre una postura de auténtica vanguardia, como medio para poner en tela de juicio la relación entre el valor de la obra de arte y su precio, los sistemas de comercialización y la extensión del concepto de arte a otros campos, más complejos, lejos de los que la tradición les impone y llegar, en definitiva, a la conclusión de que la concepción de la obra de arte es más importante que el objeto resultante de la misma.

## *Gazeta del Arte: panorama de las tendencias artísticas y del movimiento comercial en España (1973-76)*

Septiembre, 1986 (Dr. Azpeitia)

El principal objetivo de esta tesis de licenciatura se centró en la realización de un estudio sobre las tendencias artísticas y el movimiento comercial en el arte en el período 1973-1976, a través de una revista, como *Gazeta del Arte*, injustamente olvidada. Los límites cronológicos de este trabajo vienen dados por la duración la revista (abril de 1973 - agosto 1978). Un período trascendental para España tanto en lo político como en lo artístico.

La revista refleja claramente las tendencias que acapararon la preferencia del público, crítica y galerías.

— Los *Nuevos Realismos*, en los que se incluyó todo tipo de pintura, que guardaba más o menos relación con lo real, El éxito comercial de esta tendencia hizo que muchos artistas abstractos y la figuración tradicional la adoptaran rápidamente.

— La *Abstracción* se mantuvo, con indiscutibles avances de los artistas consagrados, y nuevas aportaciones de jóvenes pintores como José Manuel Broto, Gonzalo Tena, Xavier Grau...

El arte cinético y el constructivismo fueron los que más auge adquirieron en este período.

Los críticos estaban divididos en su apoyo a la abstracción o la figuración. Sólo se dió reconciliación ante los nombres indiscutibles como Antonio López y Tapies.

— La tercera vía que podía ser la «*Nueva figuración*» que participaba de elementos de las otras corrientes, no se tomó con la merecida consideración hasta los años 80 siendo la base fundamental de la «*Nueva figuración madrileña*».

— El auge de la escultura se produce casi simultáneamente en los tres focos fundamentales: País Vasco (mayoritariamente abstracto), y Madrid y Barcelona que recogen todas las tendencias.

Las galerías de arte participaron del momento de efervescencia económica y de la inestabilidad que esta generó. La apertura en masa de Galerías de Arte, vino seguida del cierre definitivo de las menos profesionales, manteniéndose encima de la crisis las mejor preparadas en lo económico y artístico.

— La crisis económica afectó al mundo del arte de una manera poco común. El dinero sujeto a la inflación y la caída de la bolsa, buscó refugio en valores más sólidos como el oro y las obras de arte. El mundo de las subastas se benefició de este hecho produciéndose un auge en las ventas y un aumento en el número de salas. El foco principal del negocio fue Madrid, seguida a mucha distancia de Barcelona, en el resto de España las subastas fueron bastante escasas. Las preferencias del público estaban en la pintura, principalmente en la española del siglo XIX y comienzos del XX.

La capacidad de *Gazeta del Arte* para documentar este período del arte español es notoria, constituyendo una base fundamental para cualquier estudio que se realice sobre estos años.

# *La pintura de los siglos XIX y XX en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza (pintura de historia, retrato, género y bodegones)*

Febrero, 1987 (Dr. García Guatas)

Esta tesis de licenciatura ha pretendido completar la catalogación iniciada en 1981 por la licenciada M.<sup>a</sup> Jesús García Camón sobre los fondos de pintura de esos siglos en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza.

Bajo el título expresado se presenta el estudio y, sobre todo, la catalogación de cada uno de los distintos géneros abarcando la cronología señalada. Se puede afirmar que, salvo imponderables, han sido fichados, ordenados y catalogados todos los fondos de ese período existentes en el Museo. Sin embargo, no se incluyen en este trabajo otras obras, aparte del paisaje ya estudiado y catalogado en 1981.

Estas son:

— Lienzos de Francisco Goya, expuestos en el Museo y suficientemente divulgados o estudiados.

— Obras de pintura de Historia expuestas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza.

— Algunos cuadros que en la actualidad se hallan depositados en la sede de la antigua Capitanía General.

— Obras que pertenecen al siglo XX, pero que por su temática y estilo desbordan los géneros señalados.

Además de la catalogación, el trabajo de investigación consta de un estudio más detenido de los géneros, obras y autores en el primer volumen. Cada uno de los distintos géneros conforman capítulos independientes, estructurados en los siguientes epígrafes:

— *Introducción*: Aspectos básicos de cada género y su importancia a lo largo de los siglos.

— *Estudio de cada colección*: Se analizan de un modo más detenido los autores y sus obras, así como la relación de éstas con el resto de la producción de cada autor.

— *Formación de estas colecciones*: Trata del ingreso de las pinturas en el Museo, pudiendo establecer cuáles fueron donadas, adquiridas o deposita-



das, en base al estudio del Archivo del Museo. Estos datos se añaden a la ficha de cada obra que aparece catalogada en el segundo volumen.

— *Criterios expositivos:* Se han estudiado los datos de los distintos catálogos del Museo para observar las evoluciones del gusto o aprecio de las diferentes épocas.

En cuanto a la pintura de Historia, se ha seguido un orden cronológico de las obras, que permite estudiar mejor la evolución de este género.

En el retrato, debido al gran número de obras, hemos preferido una subdivisión por épocas, basadas en la cronología de sus autores, que ha permitido observar los distintos conceptos de este género.

La pintura de género también ha sido sistematizada según los estilos pictóricos predominantes en cada época.

El bodegón, sin embargo, ha sido tratado con un criterio más personal y selectivo, en función de su mayor o menor calidad artística.

Este trabajo de investigación ha permitido la catalogación de:

— 25 cuadros de historia, aunque entre ellas se han incluido algunas, como las del pintor aragonés Marcelino Unceta, cuya adscripción a este género puede ser discutible por su formato menor y expresión que quiere ser crónica documental, aunque con un afán de exaltación de virtudes del pueblo aragonés.

— 145 retratos, de los que en gran parte han podido ser identificados el autor y el retratado.

— 114 pinturas de género, entre las que hemos preferido incluir cuadros de contenido regionalista.

— 34 bodegones, muchos de ellos rara vez expuestos, pero con apreciable calidad.