

MEMORIAS DE LICENCIATURA

SAMUEL GARCÍA LASHERAS

APORTACIÓN AL ESTUDIO DE LA IMAGINERÍA MEDIEVAL EN EL ALTO ARAGÓN: IMÁGENES DE LA VIRGEN CON EL NIÑO

Diciembre de 2000 (Directora: Dra. María Carmen Lacarra Ducay)

Esta Memoria de Licenciatura forma la parte inicial de un proyecto más amplio que constituye mi Tesis Doctoral, cuyo objeto de estudio es la imaginería medieval en Aragón, en el que se incluyen tanto las imágenes de Cristo crucificado como de la Virgen con el Niño, así como de diferentes santos, y cuyos límites cronológicos se extienden desde mediados del siglo XII hasta finales del XV. Para llevar a cabo dicho proyecto era necesario ensayar previamente un método adecuado que nos permitiera realizar una primera aproximación a la imaginería medieval aragonesa. Se debían de restringir los límites espaciales y temporales del proyecto inicial, dentro de los cuales pudiéramos encontrar un conjunto de obras lo suficientemente nutrido y con la calidad necesaria para que fueran representativas de esta actividad artística. La elección de la provincia de Huesca como marco geográfico estuvo motivada por la obtención de una «Ayuda para Proyectos de Investigación» del Instituto de Estudios Altoaragoneses, de la Diputación de Huesca. Los límites cronológicos, que abarcan desde mediados del siglo XII hasta las primeras décadas del siglo XIV, vendrían fijados por la selección de un tema concreto de la imaginería: la imagen de la Virgen María sedente con el Niño en su regazo, que conoció un gran desarrollo a lo largo de más de doscientos años, pudiendo estudiar su evolución a partir de los ejemplares conservados, que forman uno de los conjuntos más destacados de esta producción en tierras oscenses, y que nos permite alcanzar esa primera visión de la imaginería medieval aragonesa.

El estudio de la imaginería medieval mariana en el Alto Aragón ofrece serias dificultades, pues no sólo nos encontramos ante obras anónimas sino que además es imposible precisar con exactitud su cronología, ya que a la falta de noticias documentales referentes al momento de su ejecución, se une el arraigo de la tradición que concede en ocasiones una cronología excesivamente retrasada. El método comparativo se presenta como el más adecuado para emprender su estudio, sin perder de vista los problemas añadidos que pueden derivarse de la excesiva confianza en él, y que nos conducirían a conclusiones erróneas. Por un lado, la pervivencia de rasgos propios del románico hasta fechas avanzadas proporciona a algunas obras un aspecto arcaico, a pesar de adentrarse ya en el estilo gótico. Por otro lado, muchas de ellas han sufrido transformaciones, repintes, mutilaciones, para convertirlas en imágenes de vestir, implantándoles postizos, e incluso restauraciones abusivas, que, a pesar de la buena intención, han desvirtuado su aspecto original. La misma cautela hay que tener a la hora de estudiar

algunas de ellas a partir de fotografías «en blanco y negro» cuando se trata de obras desaparecidas.

El método que se propone no se basa únicamente en cotejar las obras oscenses entre sí, sino que además se trata de confrontarlas con otras de estilo similar procedentes de regiones vecinas. De esta manera es posible comprobar si son ejemplares aislados, interesantes por representar casos singulares, y detectar la existencia de diferentes tipologías, indagando su origen y difusión. También nos permite determinar su pertenencia a una misma escuela o taller y establecer si son obras de carácter local o si están relacionadas con corrientes artísticas foráneas, ya si son obras importadas, ya si son creaciones de artistas o artesanos extranjeros que trabajaron temporalmente en Huesca introduciendo las novedades estilísticas del exterior.

En este trabajo se estudian obras tanto conservadas como desaparecidas, ya que al incluir éstas últimas no sólo obtenemos una visión más amplia del tema sino que además rescatamos del olvido una parte de nuestro patrimonio que por una u otra razón se perdió irreparablemente. En total se han seleccionado sesenta imágenes sedentes de la Virgen con el Niño, de las que sólo veinticinco se conservan en sus localidades de origen, quince se exhiben en museos, tanto de dentro como de fuera de la provincia, y veinte son obras desaparecidas. De cada una de ellas se ha realizado una descripción detallada en la que se incluyen varios aspectos: materiales empleados, medidas, disposición de las figuras, indumentaria, estado de conservación, transformaciones sufridas a lo largo del tiempo, restauraciones, y otros. Se completa con un apéndice fotográfico que ilustra nuestra exposición. En la introducción del trabajo se ofrece un estado de la cuestión sobre la imaginería medieval oscense y cada capítulo va acompañado de unas notas finales en las que se ofrece información bibliográfica actualizada.

Para realizar la clasificación de las imágenes oscenses se ha tenido en cuenta la división en dos grandes conjuntos coincidiendo con los dos estilos del arte de la Baja Edad Media, románico y gótico. Pero además en ambos conjuntos se ha llevado a cabo una subdivisión a partir de diferentes criterios. Las imágenes románicas se han agrupado de acuerdo con la existencia de dos escuelas, una en la Ribagorza, desarrollada en torno a la exsede episcopal de Roda de Isábena, muy relacionada con la imaginería catalana, y otra en las comarcas occidentales de la provincia, coincidiendo con los límites de las actuales diócesis de Huesca y de Jaca. En ellas se analizan las diferentes tipologías que encontramos, así como la posible presencia de talleres. Si bien podemos observar el desarrollo de estas tipologías en el románico a través de los ejemplares conservados, es tarea difícil determinar si hubo alguna talla que sirviera de modelo para el resto, y en ese caso, cuál de ellas fue.

Sin embargo, en el gótico ya es posible señalar dos obras cuyo estilo ejerció cierta influencia en la imaginería oscense, pudiendo hablarse de la aparición de tipologías que alcanzarían una importante divulgación. Se trata de la efigies titulares de los santuarios de Nuestra Señora de Salas y de Santa María de Cillas. La

importancia de estos templos durante los siglos XIII y XIV y su situación geográfica en el centro del área donde se desarrollaron aquellos tipos, nos permite abalar la tesis de que efectivamente las vírgenes de Salas y de Cillas sirvieron de modelo. Por otra parte, a través de ellas se introdujeron en la provincia novedades estilísticas exteriores. De esta manera los capítulos dedicados al gótico se han organizado de acuerdo con las diferentes corrientes artísticas que penetraron en Huesca durante aquellos siglos. La Virgen de Salas abrió el camino a una escuela de origen mediterráneo cuyo estilo, aunque dentro del gótico, mantiene ciertas pervivencias del románico a lo largo del siglo XIII, mientras que con la Virgen de Cillas aparece en Huesca un estilo francogótico, que predominó durante el siglo XIV. También dedicamos un capítulo a la influencia navarra en la imaginería oscense a través de la presencia de ejemplares pertenecientes al tipo vasco-navarro-riojano. La influencia exterior se hará más patente con la introducción de la iconografía de la Virgen erguida con el Niño, desde mediados del siglo XIV, no sólo a través de modelos procedentes de l'Ille de France, sino también desde tierras francoborgoñas, e incluso del norte de Europa.

A lo largo de los capítulos de este trabajo se ha prestado una especial atención al proceso de humanización que se produce en el grupo de la Virgen con el Niño. Las primitivas imágenes románicas, caracterizadas por la falta de expresividad y el carácter solemne y hierático, tratan de representar ideas abstractas referentes a dogmas de fe en los cuales la participación de la Virgen es esencial. Así, María, que es el ser humano por medio del cual fue posible que se produjera la Encarnación del Señor, se representa como un «Trono de la Sabiduría» —Sedes Sapientiae—, es decir como un trono en el cual se asienta Jesús. Ambas figuras se conciben aisladas, sin establecerse contacto alguno entre ellas, la Virgen extendiendo los brazos hacia delante sin tocar al Niño, como si fueran los brazos del hipotético trono que simboliza, con sus manos en actitud de ofrecer a su Hijo. Pero ya en algunas imágenes románicas pronto se establece un contacto físico entre ellos. En un primer momento el imaginero se servirá de gestos convencionales con los cuales María establece un primer contacto, acercando su mano izquierda al cuerpo de Jesús. Con ello se trata de representar la protección de la Virgen, no sólo hacia su Hijo, sino hacia toda la Cristiandad, en relación con el ambiente espiritual que se vive en Europa, principalmente en los siglos XII y XIII, y que favorece el avance del culto mariano. Poco a poco estos ademanes se hacen más naturales, apareciendo una sonrisa en los rostros de las efigies, pero será con la búsqueda de un estilo más naturalista en el gótico cuando se muestren escenas de verdadera relación materno-filial. Este proceso se completará con las imágenes de la Virgen erguida con el Niño en sus brazos, en las que se multiplicarán los gestos de las figuras, a las que se dota de mayor dinamismo. El capítulo final, dedicado brevemente a las imágenes de la Virgen erguida con el Niño sirve de conexión con futuras investigaciones, ya que su estudio desborda los límites de esta primera aproximación.

En la parte final de nuestro trabajo llegamos a una serie de conclusiones

que servirán para ampliar el conocimiento de una de las manifestaciones artísticas más interesantes de la Baja Edad Media en el Alto Aragón, que venía reclamando la atención por parte de la Historia del Arte.

JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ

**DON HERNANDO DE ARAGÓN Y LOS ARZOBISPOS
ZARAGOZANOS DE LA CASA REAL.
POLÍTICA ARTÍSTICA, 1458-1575**

Septiembre de 2000 (Directora: Dra. María Isabel Álvaro Zamora)

La memoria de licenciatura titulada *Don Hernando de Aragón y los arzobispos zaragozanos de la Casa Real. Política artística 1458-1575*, intenta abordar la naturaleza del encargo artístico en la diócesis de Zaragoza bajo los mandatos eclesiásticos de los arzobispos de la Casa Real de Aragón. Estos prelados se suceden en el gobierno de la sede desde que en 1458 la reservara para su hijo homónimo el monarca aragonés Juan II, y hasta 1575, fecha en que fallece don Hernando de Aragón, el último prelado de la Casa Real que ostentará la mitra zaragozana. La práctica institucionalizada por Juan II de Aragón, por la que se sucederán al frente de la diócesis diferentes miembros de la familia real nacidos fuera de la legitimidad dinástica, sólo se ve interrumpida en este largo periodo de tiempo por dos episodios de distinto signo; la compleja designación desde Roma de don Ausias Despuig como arzobispo de Zaragoza y la enérgica oposición del monarca aragonés Juan II, quien ya había previsto que su nieto don Alonso ocupara la sede arzobispal (1475-1478); y la concesión de la mitra a don Fadrique de Portugal, miembro de la Casa Real portuguesa que no se hizo presente en la diócesis de Zaragoza pese a gobernarla nominalmente desde 1530 y hasta su fallecimiento, acaecido en Barcelona en 1539. Tras don Juan I (1458-1475), hijo de Juan II de Aragón, ocuparán la sede don Alonso de Aragón (1478-1520), hijo de Fernando el Católico y los dos hijos de este último prelado, don Juan II (1520-1530) y don Hernando de Aragón (1539-1575). En don Hernando de Aragón se centra el grueso del estudio, dadas las particularidades que presenta su figura y la intensa labor de promoción artística que desarrolla no sólo como arzobispo de Zaragoza, sino como comendador militar, monje profeso cisterciense en el monasterio de Santa María de Piedra y abad del de Veruela. El trabajo de investigación se ha extendido más allá de sus precedentes inmediatos para comprender en su entera dimensión su perfil como promotor artístico y director de los planes de adecuación material de la diócesis

En efecto, el estudio parte del análisis de las primeras empresas artísticas de envergadura impulsadas por los prelados zaragozanos desde la reconquista de la ciudad del Ebro en 1118, pero sobre todo desde que la sede fuera erigida en metropolitana en 1318. Desde entonces van configurándose paulatinamente los

cauces organizativos que regulan el encargo artístico y la materialización de los distintos proyectos que se proponen, diferenciándose desde estas fechas tan tempranas el encargo personal o directo del arzobispo —centrado fundamentalmente en el marco de la catedral del Salvador o La Seo y en las posesiones del prelado como señor temporal—, de la labor de promoción diocesana, mucho más amplia y escasamente analizada hasta el momento pese a contar con una apoyatura documental bastante considerable.

Además de los impulsos lógicos que hubieran podido inspirar los encargos artísticos de los diferentes prelados zaragozanos hasta 1458, bajo los arzobispos de la Casa Real se percibe con nitidez la presencia de una nueva variable con un peso específico en el desarrollo de las artes en la diócesis: su convencida y militante pertenencia a la Casa Real de Aragón. Las nuevas empresas concebidas y llevadas a cabo desde la Sede adquieren un nuevo valor como orgullosas muestras de ostentación del linaje regio de los prelados, que participan activamente en el gobierno político del Reino como representantes de los monarcas en su solar patrimonial. Los lazos familiares que unen inextricablemente a los arzobispos de Zaragoza con los monarcas aragoneses, intensificados por el empleo de los prelados como agentes políticos de la monarquía, permiten explicar el alto grado de implicación de la Corona en las empresas de la sede y alguna de las relaciones artísticas que se establecen entre la corte aragonesa y la curia arzobispal zaragozana.

Un ejemplo particularmente gráfico de lo que se viene exponiendo es el caso protagonizado por Gil Morlanes *el Viejo*. Nombrado primer maestro de la Sede por don Alonso de Aragón en 1484, pasará a ejercer diferentes trabajos para su padre, Fernando el Católico, quien lo nombrará escultor a su servicio el 23 de diciembre de 1493 siguiendo, qué duda cabe, el criterio artístico de su hijo.

Además del nombramiento de Gil Morlanes, don Alonso de Aragón, impulsor de la transformación arquitectónica de La Seo, instituye una nueva oficina en la catedral zaragozana, la fabriquería. Mientras que la primera de las actuaciones parece obedecer a su deseo de intervención estilística sobre las obras que patrocina, con la institución de la fabriquería pretende clarificar, agilizar y simplificar el funcionamiento administrativo de las obras de la Seo y poner fin a los problemas suscitados entre el arzobispo y el Cabildo por siglos de políticas artísticas poco coordinadas en ámbito catedralicio.

Asimismo, bajo don Alonso adquieren un alto grado de efectividad las oficinas encargadas de encauzar la intensa labor de promoción diocesana desarrollada en la extensa demarcación eclesiástica de Zaragoza, que incluía, entre otras zonas, el territorio que configura en la actualidad la diócesis de Teruel.

Las bases de la política artística diocesana se encuentran perfectamente definidas cuando a don Hernando se le distingue con la mitra de Zaragoza tras una largo *cursus honorum* iniciado en Alcañiz, continuado en Piedra y culminado al frente del monasterio cisterciense de Santa María de Veruela. El momento histórico que le tocó vivir y la importante personalidad del que fuera el último pre-

lado de la Casa de Aragón, convierten su perfil y su actuación en todos y cada uno de los campos en los que desplegó su diligente actividad vital en un hito referencial difícilmente alcanzable. Sin embargo, y pese a que don Hernando consigue imprimir a la política artística que desarrolla un marcado sello personal, muchas de sus actuaciones no podrían comprenderse de no haber atendido a los precedentes que consiguen condicionarlas. Un estudio aislado de su figura hubiera dejado muchos interrogantes abiertos, hubieran quedado sin justificar demasiadas actitudes y gestos que no pueden explicarse únicamente desde la modernidad inequívoca del personaje. Don Hernando no sólo se verá impelido a ejercer el mecenazgo artístico como miembro de la Casa de Aragón, o a continuar y superar de alguna manera los balances de los pontificados de sus predecesores en la Mitra, sino que se verá constreñido de una manera u otra por el complejo sistema organizativo al que se llega en la diócesis tras muchos siglos de empresas artísticas y constructivas.

Don Hernando demuestra ya como comendador militar, pero sobre todo desde su entrada en el monasterio cisterciense de Piedra, un espíritu reformista que bebe directamente del mismo deseo de *aggiornamento* que impregna los intentos puestos en marcha por los Reyes Católicos en sus reinos patrimoniales con el fin de adecuar la Iglesia hispana y las órdenes religiosas asentadas en sus territorios, a la realidad de los nuevos tiempos que inauguran. Este talante reformador, singularmente pragmático, tras el que también puede descubrirse el carisma cisterciense por el que opta al entrar en religión, le acompañará hasta el último de sus días, y deberá conjugarlo con el espíritu conceptualmente más elevado emanado desde Trento, una vez que se haga extensivo al orbe católico el cumplimiento de las decisiones que se alcanzan tras años de acaloradas deliberaciones.

Como comitente directo, don Hernando sufraga o colabora en la financiación de un gran número de empresas, desde sus primeros años como comendador militar en Alcañiz y Caracuel, durante su estancia en Piedra, o al frente del monasterio de Santa María de Veruela, en donde entrará en contacto con fray Lope Marco y Jerónimo Vallejo Cósida, dos personalidades sin las que no puede entenderse la labor de promoción artística que desarrollará más tarde en la diócesis de Zaragoza. Tras este continuado esfuerzo por la recuperación material de los cenobios de Piedra y Veruela primero, y de la Sede metropolitana después, se encuentra, además de ese espíritu pragmático y reformista al que ya se ha aludido, la misma conciencia de pertenencia a la Casa Real aragonesa que compartieran todos sus predecesores Aragón. Los siglos de mecenazgo artístico de los miembros de la Casa a la que pertenece y el deseo de ostentación de su linaje pueden descubrirse detrás de muchas de las empresas que acomete antes incluso de que alcance la mitra zaragozana. Una vez al frente del gobierno de la Sede, verá cómo el peso de su Casa y el de los miembros de su familia que le precedieron a la cabeza de la diócesis, ejercen una influencia imposible de soslayar, pero que habrá de conjugar con sus obligaciones como pastor de la diócesis, con su espíritu reformista, y con la propia Reforma católica puesta en marcha en Trento.

Para las empresas de promoción directa contará con el apoyo y el asesoramiento de un grupo de maestros perfectamente identificado, de entre los que cabe destacar la figura de Jerónimo Vallejo Cósida, a quien ya conoce siendo abad de Veruela, el bordador Agustín Álvarez o la de los maestros constructores Charles de Mendibe, Martín de Miteza y Quinto Pierres Vedel. Pese a que no se ha podido localizar ningún nombramiento como el de Morlanes, no cabe duda de que Cósida viene a desempeñar labores muy similares a las que don Alonso asignara al mayor de los Morlanes en el documento expedido en Zaragoza el 28 de mayo de 1484. Cósida no sólo lleva a efecto un gran número de encargos de manera directa, sino que es capaz de proyectar, planificar y seguir el desarrollo de otros muchos cuya realización queda en manos de otros artistas.

Además de estas intervenciones directas para las que cuenta con un grupo de eficaces maestros, don Hernando dirige y encauza a través de los miembros que conforman la oficina diocesana perfeccionada bajo su padre don Alonso, el grueso de las empresas nacidas del impulso particular de muchas villas, concejos, parroquias o personalidades civiles y eclesiásticas que desean llevar a efecto un gran número de proyectos de la más variada índole a lo largo de la geografía eclesiástica diocesana. Don Hernando será quien firme, o al menos se hará en su nombre, los permisos necesarios para poder llevar a cabo cualquier empresa en la diócesis una vez que se haga cargo de la misma. Al frente de la oficina diocesana articulada en torno a la figura de don Hernando se suceden las figuras de los vicarios generales don Juan Martínez, prior de Santa María del Pilar, fray Lope Marco, abad de Veruela y fray Antonio García, obispo de Útica. La abultada documentación inédita recogida en el Registro de Actos Comunes del Archivo Diocesano de Zaragoza, sistematizada, organizada y presentada en su conjunto en nuestra memoria de licenciatura (más de 500 documentos) permite descubrir el procedimiento seguido desde las fases proyectivas del hecho artístico hasta su materialización definitiva, así como confirmar la modernidad y operatividad organizativa seguida por don Hernando en su labor de promoción diocesana.

También pueden descubrirse rasgos de modernidad inequívoca al analizar el tipo de proyectos en los que se involucra y al descubrir la rapidez con que asume las directrices trentinas en las empresas que acomete o cuya ejecución dirige y supervisa.

Efectivamente, don Hernando no se limita a impulsar proyectos de naturaleza meramente religiosa, sino que participa activamente en alguna de las empresas más novedosas de su tiempo. Se ha podido constatar documentalmente su relación con proyectos tan avanzados como la mina de Daroca y la traída de aguas a Teruel, dos *obras públicas* dirigidas por el maestro ingeniero de origen francés Quinto Pierres Vedel, y con otras empresas no menos interesantes como la traída de aguas a la villa de Albalate, y los intentos de explotación minera en lugares como Linares y Castevispal.

Si bien en las artes plásticas su reiterada y continuada confianza en Jerónimo Vallejo parece validar las tesis de quienes defienden el conservadurismo estético de don Hernando, en arquitectura, tales argumentos no resultan válidos. Tal

y como se ha expuesto en la memoria de licenciatura, los modelos y las tipologías arquitectónicas empleadas en la mayor parte de sus encargos y en la práctica totalidad de las empresas que autoriza, se conciben en el momento en que se ejecutan con diferentes criterios a los que en la actualidad se utilizan en su comentario. El modelo de templo de una sola nave, con o sin capillas entre los contrafuertes y cubierto con bóvedas de crucería estrellada, el más empleado bajo el pontificado de don Hernando, adquiere a la luz de las investigaciones llevadas a cabo, una nueva dimensión. Pese a la importancia de sus precedentes, el modelo tipológico se reviste en este momento de un halo de modernidad gracias al avance de las técnicas constructivas y a la inclusión de elementos de raíz clásica en los interiores, pero sobre todo porque se convierte en el vehículo con el que los maestros consiguen plasmar su particular concepción del espacio clásico. Por otra parte, don Hernando comprueba con satisfacción tras la clausura del Concilio de Trento en 1563, que el modelo que ha venido aplicándose en la diócesis de Zaragoza se ajusta perfectamente al propugnado por los teólogos allí reunidos. El espíritu reformista, sencillo y eminentemente pragmático de don Hernando se adelanta en muchos casos a las imposiciones de Trento, que tanta influencia habrían de ejercer sobre el desarrollo de las diferentes manifestaciones artísticas en todo el orbe católico una vez que se publicaran sus cánones y decretos y se convirtieran en artículos de obligado cumplimiento.

Su figura se convierte en un claro exponente del patrocinio eclesiástico hispano del Quinientos, unido todavía por potentes lazos a las prácticas medievales, pero imbuído del nuevo espíritu de reforma impulsado en un primer momento por las instituciones peninsulares y después por la Iglesia Universal reunida en concilio en la ciudad norteitaliana de Trento. La intensa labor desarrollada al frente de los diferentes destinos eclesiásticos que ocupara, le convierten en una de las personalidades clave para comprender el desarrollo de las artes en Aragón durante el siglo XVI. El estudio de su actividad como promotor artístico constituye un primer paso para posteriores trabajos sobre las artes en Aragón en el Quinientos.

JOSÉ MARÍA ESPARZA URROZ

**APORTACIÓN DOCUMENTAL SOBRE LOS PROYECTOS
DE ARQUITECTURA DE LOS «YARZA» EN ZARAGOZA
DURANTE EL SIGLO XIX**

Junio de 2000 (Directora: Dra. Carmen Morte García)

El objeto de estudio de este trabajo es documentar la obra realizada en la ciudad de Zaragoza por tres arquitectos: José de Yarza Lafuente (1759-1833), José de Yarza Miñana (1801-1868) y Fernando de Yarza Fernández-Treviño (1841-1908).

El grueso de noticias aportadas para este trabajo de investigación las encon-

tré exhumando la documentación en diferentes archivos religiosos zaragozanos, tanto en el Diocesano de Zaragoza (Sección «Reparación de Templos»), como en los Parroquiales (el de la iglesia de San Nicolás de Bari y el de la iglesia de San Felipe y Santiago el Menor), lo mismo que en los archivos civiles, como el Municipal de Zaragoza o en el archivo de la Empresa «Averly» de Zaragoza, y finalmente, también en el archivo Histórico Nacional de Madrid (Sección Clero). Estos documentos sobre los «Yarza» se refieren a contratos de obras, recibos, materiales empleados, pagos, todo tipo de reformas, proyectos urbanísticos, etc.

A continuación, comencé la búsqueda bibliográfica. La primera base importante de datos sobre dos arquitectos que trato, concretamente, José de Yarza Miñana y Fernando Yarza Fernández-Treviño, me la proporcionó Rafael Chiribay Calvo, quien hace una escueta referencia a bastantes obras que realizaron estos arquitectos para la diócesis de Zaragoza. Por otra parte, encontré diferentes estudios sobre los miembros de esta familia de artífices, que se refieren, principalmente, a arquitectos anteriores y posteriores a los tratados en nuestro trabajo, como es el caso de Arturo Ansón Navarro, que centra sus investigaciones en las obras que realizaron los «Yarza» durante el siglo XVIII y María Pilar Poblador Muga, que analiza, principalmente, la obra y estilo artístico del arquitecto José de Yarza Echenique. Otros autores, como José de Yarza García y Carmen Rábanos Faci realizan una síntesis biográfica en sus escritos, para ver la evolución artística de esta familia, abarcando el periodo cronológico de finales del siglo XVI hasta el XX. Finalmente, existen estudios particulares o referencias sobre algunas obras de estos arquitectos en obras de carácter general.

Después de acumular toda la información sacada de estas «fuentes», junto al correspondiente análisis realizado del contexto artístico, social, político y religioso de la Zaragoza del XIX, pude llegar a ver y comprender la aportación artística de estos arquitectos a la Zaragoza de su época, su repercusión en el marco artístico español y enlazar la obra de sus antepasados con la de sus futuros descendientes que siguieron con esta profesión.

Antes de centrarme en cada uno de ellos, quisiera mencionar un «capítulo» que desarrollo en mi trabajo. Me refiero a las distintas funciones del arquitecto que presta su servicio en las Instituciones Públicas, ya que dos de estos arquitectos, ocuparon el cargo de *arquitecto municipal* (José de Yarza Lafuente en 1813 y José de Yarza Miñana en 1850) y el otro, el de *arquitecto diocesano* (Fernando de Yarza Fernández-Treviño en el último tercio del siglo XIX). Ninguno de ellos fue *arquitecto provincial*. Cada uno tendrá sus correspondientes obligaciones en cada cargo institucional, sus salarios, normas, etc, creando estos arquitectos el «germen» de unas funciones bien definidas que durarán hasta nuestros días.

Como un nexo de unión entre estos tres arquitectos, estaría su formación académica, obteniendo conjuntamente, el título de Arquitecto en la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Y también dos de ellos, Yarza Miñana y

Fernando de Yarza, lo consiguieron en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Los tres tendrán una labor académica en todas sus facetas, que siempre estará presente en la trayectoria artística, en alguno más que en otro, reflejándose en las directrices de sus proyectos.

José de Yarza Lafuente experimentó los cambios producidos entre los años finales del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX, produciéndose paulatinamente el paso gremial a la Academia, y por otra parte, sufrió los desastres de la Guerra de la Independencia, con sus consecuencias negativas, volviéndose a implantar después del desastre, las enseñanzas de esa Institución. Al ser arquitecto municipal, tuvo que iniciar la reconstrucción de la ciudad, encargándose de proyectos civiles, aunque también trabajó para el estamento religioso. Analizando su trayectoria artística, se puede afirmar que fue un arquitecto neoclásico, inspirado, como tantos arquitectos de su época, en las enseñanzas del arquitecto Ventura Rodríguez.

Este mismo estilo arquitectónico lo heredó su hijo, José de Yarza Miñana, dominando prácticamente toda su creación artística. Pero a diferencia de su padre, obtuvo importantes títulos académicos en las Academias Españolas: de Madrid, Valencia, Valladolid, etc. Se le encargaron proyectos y reformas religiosas y también fue arquitecto municipal, coincidiendo con los planes de estructuración urbanística de la ciudad de Zaragoza, llegando al final de su vida, a ver la apertura de la calle Alfonso I, colaborando en dos proyectos de casas.

Y finalmente, Fernando de Yarza Fernández-Treviño, hijo del anterior, realizó varios proyectos de casas para este espacio burgúes de la calle Alfonso I, en donde se empezaba a plasmar esas nuevas tendencias dentro del llamado «eclecticismo», utilizando principalmente este «lenguaje» desde el año de 1892. Fue menos neoclásico que su padre y abuelo, y a diferencia de éstos, ocupó el cargo de arquitecto diocesano. Al asignarle esta función, tuvo la oportunidad de realizar importantes reformas, proyectos y construcciones de obras religiosas pertenecientes a la diócesis de Zaragoza, como la edificación de la iglesia de Nuestra Señora de Altabás en la propia ciudad a finales del siglo XIX. Al final de su vida plasmó las ideas «modernistas», influenciado principalmente por su hijo José de Yarza Echenique.