

TESIS DOCTORALES

MINERVA SÁENZ RODRÍGUEZ

ESCULTURA ROMÁNICA EN LA RIOJA (SIGLOS XI, XII Y PRIMERA MITAD DEL XIII)¹

Junio de 1999 (Directores: Dra. Begoña Arrúe Ugarte, Universidad de La Rioja, y Juan Francisco Esteban Lorente, Universidad de Zaragoza)

Miembros del Tribunal: Presidente: *Dra. M.^a Carmen Lacarra Ducay [Universidad de Zaragoza];* Secretario: *Dr. Fernando Galtier Martí [Universidad de Zaragoza];* Vocales: *Dr. David L. Simon [Colby College, Maine, U.S.A.], Dr. Gabriel Moya Valgañón [Patrimonio, Palacio Real, Madrid] y Dra. Soledad Silva Verástegui [Universidad del País Vasco]*

Elección del tema y estado de la cuestión

La escultura románica en La Rioja fue el tema elegido para realizar mi Tesis Doctoral porque existía una laguna respecto a dicho asunto, ya que del arte románico en la citada región sólo se había estudiado la arquitectura, la eboraria y la miniatura. Este trabajo comenzó a gestarse con la realización de la Tesis de Licenciatura, que bajo el título de «*Escultura monumental románica en La Rioja: iconografía y ornamentación*», fue presentada en la Universidad de Zaragoza el 21 de diciembre de 1992. Una vez iniciado, por tanto, el análisis de la *escultura monumental* o en relieve, ubicada en medio centenar de templos, decidí abordar la *escultura exenta* o en bulto redondo, con obras divididas en tres tipologías: escultura mueble (setenta pilas bautismales y cinco de agua bendita), escultura funeraria (cuatro sepulcros y dos cenotafios) e imaginería (once imágenes de culto de la Virgen con el Niño y dos de Cristo Crucificado).

Se han incluido las obras ejecutadas en los *siglos XI, XII y primera mitad del XIII*, periodo histórico de la denominada «Plena Edad Media», que en el presente caso abarca desde el reinado de Sancho Garcés III el Mayor de Navarra (1004-1035) hasta el de Fernando III el Santo de Castilla (1217-1252). El ámbito geográfico se ha ceñido exclusivamente a la actual *Comunidad Autónoma de La Rioja* según los límites establecidos en 1833. Por ello, se excluye La Rioja Alavesa y Burgalesa, que actualmente pertenecen a Álava y Burgos respectivamente, y se incluye la parte de la Sonsierra correspondiente, a pesar de que en el Medioevo formó parte de Navarra.

Cuando comencé la investigación, no hacía mucho que se había publicado la Tesis Doctoral de M.^a Ángeles DE LAS HERAS Y NÚÑEZ sobre la arqui-

¹La autora de esta Tesis Doctoral prepara actualmente la publicación de la misma, que será editada por el Instituto de Estudios Riojanos de Logroño.

tectura del periodo², no existiendo estudios completos sobre la escultura, a excepción del de M.^a Jesús ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ³, que a pesar de ser la única tentativa de ordenación de la escultura románica riojana, tenía ciertas carencias. Dado este *estado de la cuestión*, era necesaria una obra de conjunto que sistematizara todas estas manifestaciones artísticas.

Objetivos y metodología

Los *objetivos* que me propuse fueron llegar a conocer en su totalidad las obras de escultura románica de La Rioja; definir el ámbito geográfico o espacial donde se da, descubriendo en qué zonas es más o menos prolífica; establecer una secuencia temporal, una cronología aproximada de las piezas; realizar un estudio iconográfico de las mismas, analizando los temas y motivos que contienen, y clasificándolos en grupos; descubrir en la medida de lo posible quiénes fueron sus autores materiales, realizando un análisis estilístico; y por último, determinar el estado de conservación de todo este patrimonio artístico, dando a conocer las restauraciones a que ha sido sometido.

El *método de trabajo* adoptado incluyó una serie de procesos, siendo el primero la búsqueda de fuentes y bibliografía, y el segundo el trabajo de campo, lo que conllevó efectuar mediciones, confeccionar dibujos, mapas, y sobre todo fotografiar. La última fase fue la de catalogación, análisis e interpretación. Una vez recogido el material, localizadas todas las piezas y fijado su número exacto, fue preciso elaborar un dossier fotográfico y un catálogo de cada muestra mediante fichas técnicas. A esto le siguió la búsqueda de líneas de sistematización que me permitieron establecer un esquema claro.

Sistematización y contenido

La obra se presenta en tres volúmenes de texto distribuidos en dos de estudio y uno de catalogación, más otro volumen de láminas, donde aparecen las 1170 fotografías que ilustran el trabajo. El *índice* se ha estructurado en varios capítulos subdivididos en tres bloques: el primero dedicado a la escultura monumental (Vol. I), el segundo a la exenta (Vol. II), y el tercero a la exposición de los catálogos, conclusiones, bibliografía e índices (Vol. III). El anexo fotográfico (Vol. IV), se ha encuadernado en cinco bloques para posibilitar la consulta de las láminas con mayor comodidad.

²HERAS Y NÚÑEZ, M.^a de los A. de las, *Estructuras arquitectónicas riojanas. Siglos X al XIII*. «Biblioteca de Temas Riojanos», Logroño, IER, Gobierno de La Rioja, 1986.

³ÁLVAREZ-COCA GONZÁLEZ, M.^a J., *La escultura románica en piedra en La Rioja Alta*. «Biblioteca de Temas Riojanos», Logroño, Gonzalo de Berceo, IER, 1978.

Escultura monumental

La escultura monumental románica riojana se localiza en su gran mayoría en la *Rioja Alta*, en torno a los valles de los ríos Najerilla, Oja, Tirón, y ribera del Ebro. Los restos de la Rioja Baja, mucho más escasos, se sitúan en las cuencas fluviales del Alhama, Jubera, Leza e Iregua. Su *ubicación* dentro de los templos es muy variada. En los interiores se localiza en naves, arcos triunfales y cabeceras, y en los exteriores en portadas, galerías porticadas, ábsides, cornisas de tejeroz, torres y óculos. Escasean los tímpanos, y no ha llegado a nuestros días ningún claustro románico.

Su *cronología* es bastante tardía. El románico inicial apenas es significativo y los restos existentes (San Millán de la Cogolla, Nájera...), se empiezan a dar hacia la tercera década o mitad del siglo XI. La fecha clave de paso al románico pleno viene dada por la incorporación de La Rioja a Castilla en 1076 durante el reinado de Alfonso VI y supone la verdadera penetración del estilo (Ventrosa, Viniegra, Canales, San Vicente de la Sonsierra...). Por el contrario, en la época denominada «arte 1200», románico tardío o de transición, es donde deben encuadrarse la mayoría de las obras (Santo Domingo de la Calzada, Navarrete, Bañares, Valgañón, Alcanadre...).

Los *temas y motivos artísticos* presentes en los monumentos se han clasificado en geométricos, vegetales, zoomórficos, humanos e híbridos. La gran novedad de esta sección es, por tanto, la adopción de un esquema temático, de iconografía comparada, y no basado en un ordenamiento por edificios. *El estudio formal o estilístico* ha permitido encuadrar los diversos conjuntos en tres categorías: los de mejor calidad (Santo Domingo, Alcanadre, Albelda, Valgañón, Bañares, Navarrete, Logroño); los de carácter rural, constituidos por grupos de iglesias localizadas dentro de un valle o sierra, en las que trabajaron las mismas cuadrillas itinerantes de escultores (valles del Tirón, Oja, Najerilla y zona de la Sonsierra); y por último, los de carácter más popular, integrados por muestras sueltas ejecutadas por canteros o artesanos locales, sin ningún tipo de especialización (Ledesma de la Cogolla, Cornago, Jubera, Leza, Matute...).

Escultura exenta

El segundo gran apartado de la investigación lo constituye la escultura exenta o en bulto redondo, modalidad que ha sido dividida en las *tres tipologías* citadas al comienzo. Si a la hora de abordar la escultura monumental me decidí por un punto de vista temático, en la exenta he adoptado un esquema tipológico.

La distribución geográfica de las setenta y cinco *pilas bautismales y de agua bendita* es bastante regular por toda la región, y se han conservado, sobre todo, en pueblos pequeños y deshabitados (Almarza de Cameros, Brieva de Cameros, Canillas de Río Tuerto, El Horcajo, Grañón, Ledesma de la Cogolla...). Su cronología es muy flexible en algunos casos, pues por su carác-

ter rudo, siguen fabricándose con arcaísmos románicos en fechas mucho más avanzadas, y es casi imposible datar con exactitud las que no poseen ornamentación. En general son más antiguas las de los valles del Leza, Iregua y Najerilla (mitad del siglo XII), que las del Oja-Tirón (finales de siglo), siendo las de la Sonsierra prácticamente góticas (finales del XIII y comienzos del XIV).

Abundan las que tienen forma de copa (sesenta y dos) sobre las de tina (seis); tres adoptan la forma de un gran cuenco hemiesférico sin pie, y carecemos de pilas cuadradas y hexagonales. Hay un predominio absoluto de motivos geométricos y vegetales, y cierta escasez de animales y humanos. Casi todo se esculpe con un valor ornamental y profano, sin la presencia de temas religiosos o relacionados con el sacramento del Bautismo. La calidad estilística de las piezas es muy diversa: aunque en su mayoría son toscas y rudas, también existieron talleres especializados como el de la sierra de Cameros, el del valle del Oja-Tirón o el de la Sonsierra.

Los seis *sepulcros* (dos de ellos *cenotafios*), se encuentran en importantes centros de la época localizados en un área reducida de La Rioja Alta. En el monasterio de Santa María la Real de Nájera se halla la tapa del de Doña Blanca de Navarra, el de Garcilaso de la Vega, el de Don Diego López de Haro «el Bueno», y el de su segunda mujer Doña Toda Pérez de Azagra. El monasterio de Suso en San Millán de la Cogolla y la catedral de El Salvador en Santo Domingo de la Calzada custodian los dos cenotafios de los santos que dieron nombre a dichas poblaciones. De los de Nájera, es más antiguo el de Doña Blanca, datado a mediados del siglo XII (entre 1156 y 1158), que el de Garcilaso, que es ya de arte 1200. El cenotafio de San Millán, de finales del siglo XII, se ejecutó antes que el de Santo Domingo, perteneciente a los comienzos del XIII. Volviendo a Nájera, los sepulcros de Don Diego y Doña Toda son tardorrománicos, datados a mediados de la decimotercera centuria.

Todos ellos se concibieron para una disposición exenta. De caja prismática rectangular y tapa a dos vertientes con relieves, son los de Doña Blanca, Garcilaso y Doña Toda. Tienen estatua yacente los de San Millán, Santo Domingo y Don Diego. Apenas aparecen motivos geométricos, vegetales y animales, sino que abundan los temas humanos con un sentido religioso y una lectura iconográfica. En este caso ha sido importante incidir en el análisis estilístico, pues los sepulcros son los que más integrados se encuentran dentro de determinadas corrientes del románico hispano.

Las trece *imágenes de culto* se reparten por igual en todo el territorio riojano. Las hay tanto en centros importantes como en pequeñas localidades: *vírgenes con el Niño* de Valvanera en Anguiano, de Vico en Arnedo, de Yerga en Autol, de las Nieves y de San Salvador en Cañas, del Monte en Cervera de Río Alhama, de la Antigua y de Palacio en Logroño, de Castejón en Nieva de Cameros, de Posadas y Santa María la Real en Nájera; *Cristos Crucificados* del monasterio de Suso en San Millán de la Cogolla (hoy en el Museo de La Rioja) y de la iglesia de Santiago el Real en Logroño.

En algunos casos estas tallas han sido difíciles de fechar por todos los añadidos, repintes y restauraciones a que han sido sometidas. A pesar de las bellas leyendas que las rodean, situando su origen en tiempos remotos, su cronología es más bien tardía. Todas ellas se datan entre la segunda mitad del siglo XII y comienzos del XIII, aunque las primeras en ejecutarse debieron ser las de Nájera, Valvanera y Nieva; les seguirían las de Cañas, Logroño, Arnedo y Posadas; y por último, las de Autol y Cervera, que muestran ya características protogóticas. El Crucificado de San Millán pertenece al siglo XII mientras que el de Logroño es más avanzado, de comienzos del XIII.

Estos dos Crucifijos presentan la misma tipología: la del Cristo de concepción bizantina, de anatomía esquemática y geométrica, con brazos perpendiculares y piernas paralelas, clavado a la cruz con cuatro clavos. Las once tallas marianas también responden a tipos iconográficos heredados de Bizancio: la Virgen en majestad, sedente, entronizada, *Theotokos* o Madre de Dios, *Panagia Nikopoia*, *Kiriotissa* o *Arzonera*, o Virgen sentada con el Niño en el regazo. Son obras populares y arcaicas, realizadas por imagineros locales, excepto las de Nieva, Nájera, Valvanera y Palacio.

El género escultórico de la imaginería ya no sólo se incluye la piedra sino también la madera; de hecho, la mayoría de las tallas son lúneas y sólo Nuestra Señora de Palacio de Logroño está labrada en piedra. Actualmente no conservamos ninguna de orfebrería o con cubierta metálica, aunque sí las hubo (Nuestra Señora de las Batallas o de la Chapa de Oro en San Millán de la Cogolla, desaparecida).

Catálogos

Una vez estudiadas todas las obras, se ofrecen dos catálogos. En el de la *escultura monumental*, ésta se incluye dentro de las construcciones donde se ubica, para facilitar el acceso a la iconografía de cada iglesia o ermita en particular, sin tener que consultarla desperdigada por los distintos capítulos, organizados por temas. La ficha técnica de cada monumento contiene la siguiente información: la historia constructiva y documentación del edificio, una breve descripción de su arquitectura, la escultura monumental que posee, y un listado de la bibliografía existente sobre la muestra en cuestión, donde se incluyen también las fuentes documentales publicadas.

El modelo de ficha descriptiva empleado para catalogar la *escultura exenta* es distinto debido a su diferente naturaleza, no ligada al edificio arquitectónico donde se ubica. En ella indico el tipo de pieza, las características de la misma (cronología, inscripciones, material, policromía, técnica, tamaño, tipología, iconografía o decoración, estilo, estado de conservación, autor, taller, influencias), y su bibliografía.

Conclusiones

El trabajo finaliza con la exposición de las *conclusiones* obtenidas, de la *bibliografía* utilizada en su totalidad, de una serie de *índices* que pretenden

agilizar su lectura y del *apéndice fotográfico*. Aunque el resultado fundamental de un estudio de estas características es la propia catalogación de las muestras escultóricas y el acopio fotográfico de las mismas, se podrían destacar algunas conclusiones o reflexiones de carácter general, aparte de las ya mencionadas a lo largo de este resumen.

La escultura monumental románica riojana se localiza en su gran mayoría en La Rioja Alta; en cambio, la distribución geográfica de la escultura exenta es mucho más uniforme. En ambos casos aparece casi exclusivamente en un ámbito religioso (iglesias, monasterios o ermitas), sin conservarse nada en arquitectura civil o militar.

Es un arte tardío que a veces se prolonga anacrónicamente durante los siglos bajomedievales. Sus influencias son francesas (languedocianas, aquitanas, borgoñonas) y de las regiones colindantes (aragonesas, navarras, alavesas, sorianas, burgalesas). Los escultores son artesanos rurales que realizan un arte popular, incidiendo más en los temas profanos que en los religiosos, y en los decorativos que en los simbólicos.

No obstante, la catedral de Santo Domingo de la Calzada constituye una gran excepción pues su escultura es muy superior a la del resto de la región, es producto de un arte menos rústico, más urbano, realizado por buenos talleres, con proliferación de temas religiosos y de contenido iconográfico-simbólico. También serían excepciones los sepulcros de Nájera, San Millán y Santo Domingo, y algunas imágenes de buena calidad como las de Valvanera, Nájera, Nieva de Cameros y Palacio de Logroño.

Considerada de modo global, la escultura románica riojana no es de lo mejor que existe en nuestro país, pues exceptuando los ejemplos citados, casi todos son enormemente modestos. Frente a regiones con una escultura de primer orden como Navarra, Aragón, Burgos y Cataluña, La Rioja se encuentra entre las que ofrecen resultados de menor envergadura, como el País Vasco, Cantabria o Asturias. Desgraciadamente, no podemos valorarla en su justa medida debido a la desaparición de muchas de sus obras más importantes, como los primitivos monasterios de Santa María la Real de Nájera, San Martín de Albelda, Yuso en San Millán de la Cogolla, Santa María de Valvanera, o la catedral de Santa María de Calahorra.

AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ

LA ARQUITECTURA TEATRAL EN ZARAGOZA: DE LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA A LA GUERRA CIVIL (1875-1939)

Diciembre de 1999 (Directora: Dra. María Isabel Álvaro Zamora)

Miembros del Tribunal: Presidente: Dr. Gonzalo Borrás Gualís [Universidad de Zaragoza]. Secretario: Dr. Agustín Sánchez Vidal [Universidad de Zaragoza]. Vocales: Dr. Eloy Fernández Clemente [Universidad de Zaragoza], Dr. Francisco de la Plaza Santiago [Universidad de Valladolid] y Dr. Pedro Navascués Palacio [Escuela Superior de Arquitectura de Madrid]

En la Zaragoza de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, hubo construcciones teatrales de enorme interés que hasta la fecha no habían sido objeto de un estudio pormenorizado, algunas de ellas piezas excepcionales dentro de la arquitectura contemporánea española. Salvo textos de carácter divulgativo como los de José Blasco Ijazo o las últimas aportaciones hechas desde la revista ARTIGRAMA con motivo del II centenario del Teatro Principal, la arquitectura teatral en la capital aragonesa y, en general en Aragón, era una cuestión pendiente de la historiografía artística. Este fue uno de los motivos que nos llevó a la elaboración de la tesis doctoral que ahora reseñamos. También nos animó a la elección de este tema el hecho de que a través de los teatros zaragozanos era posible reconstruir una parte de lo que fue la historia de la ciudad, vinculando a la difusión y afición de su habitantes por los espectáculos, parte de su historia social, modos de pensamiento y gustos, siempre dentro del contexto general de la España que pasó de la Restauración Borbónica a la dictadura de Francisco Franco.

En la elaboración de esta tesis comenzamos por la realización de un catálogo de los dieciocho teatros públicos que funcionaron en Zaragoza entre 1875 y 1939. Cada una de las fichas que lo componen consta de una breve reseña técnica, en la que figuran, entre otros datos la fecha de inauguración y clausura, su ubicación, los propietarios o los nombre de los artistas que intervinieron en su construcción. A continuación hemos hecho un estudio monográfico detallado de cada teatro, en el que se recoge su historia como establecimiento de espectáculos integrado en la vida de la capital aragonesa, el análisis de sus características arquitectónicas, las sucesivas reformas experimentadas y su evolución estructural y estética.

Una vez elaborado el catálogo, la información obtenida en el mismo nos permitió la redacción del estudio general donde se ofrece un análisis global de la arquitectura teatral en Zaragoza dividido en dos partes. La primera ha sido planteada como aproximación a lo que fueron los lugares y estructuras para la celebración y el entretenimiento hasta mediados del siglo XIX, mientras que la segunda se ha centrado en el estudio de la evolución, apogeo y puesta en cuestión de la tipología teatral tradicional entre 1875 y 1939.

En relación con el origen y desarrollo del espacio para la representación en la capital aragonesa, como antecedentes del tema que especifica-

mente aborda esta tesis doctoral, debemos decir que hasta el siglo XVIII no se introdujo en Zaragoza el modelo de teatro a la italiana que rompería con las hasta entonces tradicionales estructuras de los corrales de comedias. La primera construcción en adoptar el prototipo italiano fue la Casa de Comedias del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, con motivo de la reforma que experimentó este coliseo en 1769. Tras su desaparición víctima de un incendio, el prototipo a la italiana quedó definitivamente asentado con la construcción de una Casa de Farsas de propiedad municipal, abierta al público en 1799. Se trataba de un espacio para la representación que con el paso de los años recibiría el nombre de Teatro Principal.

Tras las novedades introducidas a finales del siglo XVIII en Zaragoza apenas se dieron cambios relevantes en el panorama de la arquitectura teatral hasta mediados del siglo XIX. A partir del reinado de Isabel II se produjeron innovaciones muy elocuentes, con un aumento notable de la cantidad, variedad y calidad de los espacios destinados a la representación en la capital aragonesa. Todo esto estuvo condicionado por la evolución de los espectáculos, en la que se dio un marcado predominio del drama, las obras de magia y la zarzuela. Además, las transformaciones sociales y políticas afectaron muy directamente a los teatros, convertidos a estas alturas en espejo de la vida y de las inquietudes ciudadanas.

La suma de todas estas circunstancias dio como resultado la aparición de nuevos teatros que se añadieron a la actividad desempeñada hasta entonces en solitario por el Principal. En este contexto debemos entender las peculiaridades propias de la arquitectura para espectáculos zaragozana que, a partir de ese momento, iba a presentar un amplio número de variantes dentro de la tipología teatral. Desde el modelo canónico (Teatro Principal), pasando por los derivados de este (T. Variedades) y los salones (Teatro Noveidades), hasta llegar a los circos (el del Caballo Blanco, que con el tiempo se convertiría en Teatro Lope de Vega). En líneas generales podemos decir que a mediados del siglo XIX las estructuras de los teatros de la capital aragonesa fueron muy humildes, tanto que en ocasiones rozaron la provisionalidad, con un escaso desarrollo de las fachadas y una mayor preocupación por la solidez y calidad de sus auditorios. En el ámbito de la decoración se produjo el mismo fenómeno. Se observa una mayor preocupación por el cuidado en el tratamiento de los interiores, frente al descuido por la composición y el ornamento de los exteriores. Además, en el caso de los teatros zaragozanos se advierte el predominio de un Eclecticismo muy característico del periodo isabelino, en el que con frecuencia se dejó sentir la influencia de la arquitectura francesa e italiana.

A partir de aquí es posible establecer de forma más detallada la evolución, apogeo y crisis de la tipología teatral tradicional, que ha sido el objetivo fundamental de esta tesis. Un progreso que iba a suponer el paso de la construcción de grandes teatros al predominio de los grandes cines. En este proceso hemos podido establecer hasta cuatro etapas distintas.

Dentro la primera etapa situada entre 1875 y 1884, asistimos a la pervivencia de la provisionalidad en la arquitectura teatral. En Zaragoza, sólo hubo un teatro estable dotado de cierta consistencia constructiva, el Principal. El resto (Lope de Vega, Novedades, Infantil, Goya, Teatro de los Campos Eliseos), fueron establecimientos de carácter efímero o de una calidad material muy escasa. En medio de este panorama destacó el Teatro Pignatelli, construido como una edificación efímera y, paradójicamente, dotado de una solidez de estructuras y de una calidad material muy superior a la de cualquier otro de los establecimientos dedicados a la representación levantados por entonces gracias al uso del hierro. En general, en la arquitectura teatral zaragozana de esta etapa siguieron utilizándose las mismas variantes tipológicas del periodo anterior, con novedades tan destacadas como las de los cafés-teatro, que partían del mismo planteamiento estructural de los salones, a los que se añadían los elementos necesarios en un café (La Infantil). Estilísticamente los teatros zaragozanos construidos durante estos años se caracterizaron por el predominio de soluciones eclécticas que fueron desde el pintoresquismo (Teatro Pignatelli) a las fórmulas más clásicas (Teatro Goya).

Tras todos estos tanteos, se entró en una segunda etapa a finales del siglo XIX (1885-1898) en la que se dejó sentir la influencia de los grandes teatros occidentales en algunas construcciones zaragozanas. La capital aragonesa era una ciudad en crecimiento donde los espectáculos continuaron evolucionando, ofreciendo algunas novedades muy importantes en este campo. Entre ellas destacaron el triunfo del teatro por horas y del cinematógrafo, junto a la modernización de la gestión teatral gracias a la aparición de personalidades tan audaces como Cesar Lapuente. La arquitectura teatral de fin de siglo XIX en Zaragoza se caracterizó por la búsqueda de una magnificencia que finalmente quedó frustrada por las limitaciones económicas de las que partieron muchos de los establecimientos de espectáculos abiertos por entonces. Entre 1885 y 1898 no llegaron a levantarse en la capital aragonesa grandes teatros, sólo se hizo un circo bastante sólido (Teatro Circo, 1887) y se emprendió una profunda reforma en el Teatro Principal que contribuyó a la monumentalización de este inmueble, por entonces ya centenario. Sin embargo, si que se dieron algunos cambios relevantes en las estructuras generales de estas edificaciones. Se manifestó una mayor preocupación por la composición y decoración de los exteriores, aunque en el caso zaragozano no llegaron a tener la suntuosidad de otros coliseos españoles. Las fachadas más notables fueron la del Teatro Circo y los dos nuevos accesos diseñados por Magdalena para el Principal. También, en los interiores de los teatros zaragozanos hubo novedades. En la mayor parte de los levantados o reconstruidos por entonces nos encontramos con el uso generalizado del hierro en sus estructuras.

En el terreno de la estética el Eclecticismo siguió siendo el estilo dominante, pero trabajado en múltiples direcciones. Una de tono pintoresco, que como ya hemos dicho es la que se cultivó en el Teatro Pignatelli, otra de aire más funcional, que fue la utilizada en el Teatro Circo y, finalmente, un

Eclecticismo de apariencia más lujosa que es el que se aplicó en la reforma del Principal. A esto debemos sumar, como una peculiaridad propia de la arquitectura teatral zaragozana de finales del siglo XIX, el gusto por los elementos decorativos de tradición orientalizante, característicos de los estilos neoandalusí y neomudéjar, a los que Ricardo Magdalena añadió su interés y su conocimiento de las formas egipcias (Teatro Circo y Teatro Principal).

Pese a todas las limitaciones, la evolución estructural y estética de los teatros zaragozanos de finales del XIX señaló el progresivo abandono de la provisionalidad y una tímida tendencia a la monumentalización.

Al dar comienzo el siglo XX, entre 1899 y 1922, entramos en una nueva etapa, en la que nos encontramos con la diversificación de los espectáculos para hacer frente a la crisis teatral. En especial, merece la pena destacar el creciente protagonismo que adquirieron el cine y las variedades. La influencia de estos fenómenos en el ámbito de la arquitectura dio como resultado la ruptura con el modelo de teatro canónico, la pujanza de algunas de sus variantes y la aparición de otras nuevas. Durante los primeros años del siglo XX los salones, muy renovados estructuralmente, adquirieron un notable desarrollo (Teatro Variedades, Teatro del Casino de la Exposición Hispano-Francesa, Parisiana, Salón Fuenclara). Además, directamente vinculados a este modelo y potenciados por el éxito de las variedades, nacieron en la capital aragonesa los primeros cabarets, (Royal Concert y Maxim's).

En relación con las estructuras generales de los teatros y cabarets abiertos en Zaragoza por estas fechas, uno de los aspectos más importantes a tener en cuenta es que a lo largo de este periodo ya no podemos hablar de edificios teatrales sino de instalaciones teatrales. Es decir, no se levantaron construcciones de nueva planta dedicadas a la representación sino que se adecuaron locales situados en los bajos de edificios de viviendas (Variedades Fuenclara), se hicieron sencillas construcciones en el interior de patios de vecinos, en la trasera de bloques de casa (Parisiana) o se habilitaron algunas estancias de construcciones provisionales (Teatro de Casino de la Exposición Hispano-Francesa).

Estilísticamente asistimos a la sucesión y en ocasiones convivencia del Eclecticismo, el Modernismo y el Novecentismo. El Eclecticismo se perpetuó a través de los antiguos teatros, llegando a afectar a una de las primeras construcciones de este periodo, el Salón Variedades. Dentro del Modernismo sobresalió el Teatro del Casino de la Exposición Hispano-Francesa, una de las piezas más destacadas del «Art. Nouveau» en Zaragoza. Y como contestación a las exuberantes curvas del Modernismo triunfó en la capital aragonesa desde los primeros años de la década de 1910 el Novecentismo, preocupado por la recuperación de formas clásicas y composiciones sencillas que sirviese para crear la estética propia del nuevo hombre del siglo XX. Sus líneas elegantes y sobrias fueron utilizadas en la arquitectura teatral zaragozana para tratar de dotar de dignidad a los cabarets, no siempre bien considerados. Tanto en el caso del Modernismo como en el del Novecentismo, estamos ante el deseo de hacer atractivos los espacios teatrales, ya fuese tra-

vés del exotismo de las líneas curvas o mediante la elegancia y distinción de las composiciones de aire clásico. Se trataba, por encima de todo, de estar a la moda y poder competir en igualdad de condiciones con los cines, que comenzaba a adquirir una fuerza extraordinaria en Zaragoza.

Entre 1923 y 1935, debe situarse la cuarta etapa dentro de la arquitectura teatral en Zaragoza, con el telón de fondo de la dictadura de Primo de Rivera, de la II República y de los cambios sociales y políticos que las acompañaron. En este contexto se consolidó la nueva tipología cinematográfica con la construcción de grandes edificios dedicados a la proyección, al mismo tiempo que se ensayaban soluciones arquitectónicas diferentes y más modernas para los teatros. A lo largo de las décadas de 1920 y 1930 Zaragoza estaba inmersa en un proceso de crecimiento iniciado años atrás. El cine triunfaba como nuevo espectáculo de forma abrumadora, pasando a formar parte de la vida de los zaragozanos, ocupando su tiempo de ocio e influyendo en sus hábitos cotidianos. Los teatros y, en general, los establecimientos de espectáculos de la capital aragonesa se convirtieron en centros de discusión social y de propaganda política fundamentales dentro de la vida ciudadana, disfrutando de un protagonismo excepcional.

Estas circunstancias crearon el ambiente propicio para la gestación de nuevos modelos teatrales. A lo largo de las décadas de los veinte y de los treinta terminó de definirse la arquitectura cinematográfica con una serie de características propias, que acabarían influyendo en los prototipos de teatro más arraigados. El resultado fue la aparición de una nueva variante tipológica, la de los teatros-cine, que, entre 1923 y 1935 iba a ser muy bien acogida en Zaragoza, con ejemplos tan notables como los del Gran Teatro Iris o el nuevo Teatro Parisiana.

El resultado inmediato de la adopción de esta fórmula, fue la aparición de importantes cambios en la estructura interior de los teatros. Se abandonó definitivamente el modelo de planta curva propia del tipo canónico en favor de las trazas rectangulares, semicirculares (Teatro Iris) o en abanico (nuevo Teatro Parisiana). Asimismo, se produjo la ruptura con la distribución tradicional de las localidades, haciendo desaparecer las plateas y los palcos (Teatro Iris) o dejándolas reducidas al mínimo (nuevo Teatro Parisiana), para dar prioridad a las localidades de anfiteatro y a las de patio. Por último, conviene referirse a los escenarios, que fueron cada vez de menor tamaño y contaron a partir de estas fechas con un elemento imprescindible integrado dentro de su tramoya, una pantalla de proyección cinematográfica.

En cuanto a la estética y a la decoración aplicada a los teatros zaragozanos de los años veinte y treinta, lo más destacado fue el abandono definitivo de las distintas formas del eclecticismo en favor de estilos más modernos como el Art Déco, que en la capital aragonesa estuvo estrechamente condicionado por el Racionalismo.

Por último, hemos estudiado el declive del modelo teatral italiano dentro de la arquitectura zaragozana, un final que debe situarse en los años que duró la guerra civil (1936-1940). En estas fechas no se realizaron nuevas

construcciones teatrales, aunque sí que se hizo una profunda reforma en el Teatro Principal, necesaria desde muchos años atrás y paradójicamente iniciada en plena contienda. El prototipo a la italiana ya había sido superado, sobre todo después de la llegada del cine y de los cines. En medio de estas circunstancias se emprendió la rehabilitación del Principal, que conservó intacta la estructura de su auditorio y mejoró sus dotaciones con la construcción de un amplio vestíbulo. Esta rehabilitación fue presentada ante la opinión pública como el camino para la reconstrucción del tradicional «espíritu nacional» propugnado por Franco.

Sin embargo, tras esta intención política hubo una realidad mucho más importante. Esta intervención llevada a cabo por José Beltrán y Regino Borobio tuvo una enorme trascendencia para el Principal. Gracias a ella no sólo se logró mantener vivo el teatro más antiguo de la ciudad, sino que también se consiguió hacerlo crecer, añadiéndole unos espacios necesarios de los que hasta entonces había carecido. Con esta reforma se preservaba como un a pieza clásica el modelo de teatro a la italiana, un prototipo que se había ido transformando hasta extinguirse. En adelante los edificios de espectáculos construidos en la ciudad y sus estructuras seguirían planteamientos más novedosos condicionados por la introducción de nuevos usos y variadas formas de ocio como el cine (teatro-cine Fleta) o la música (Auditorio).