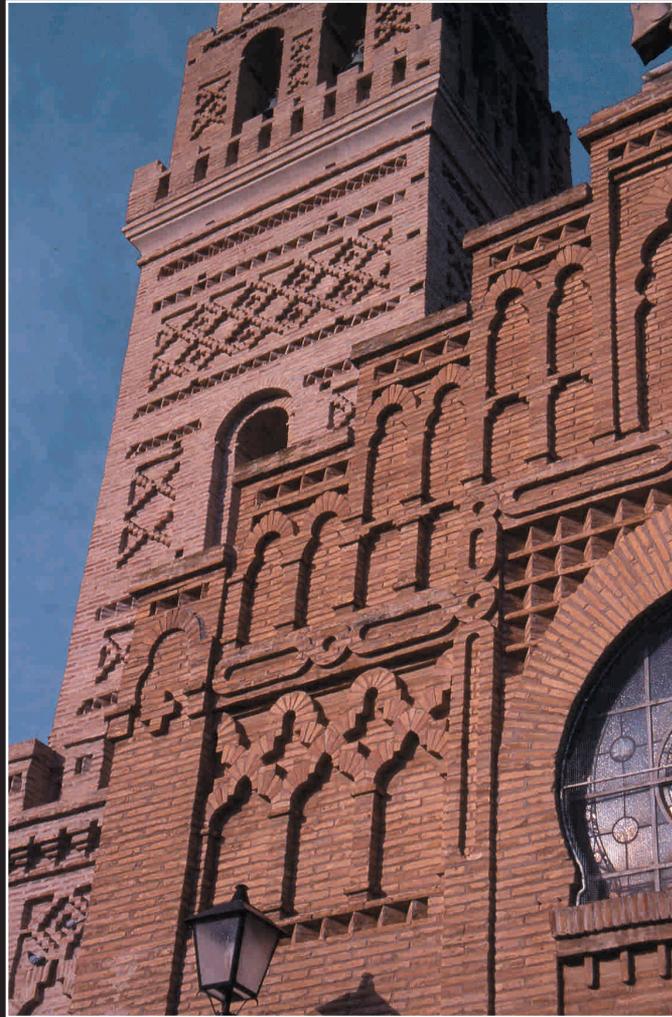


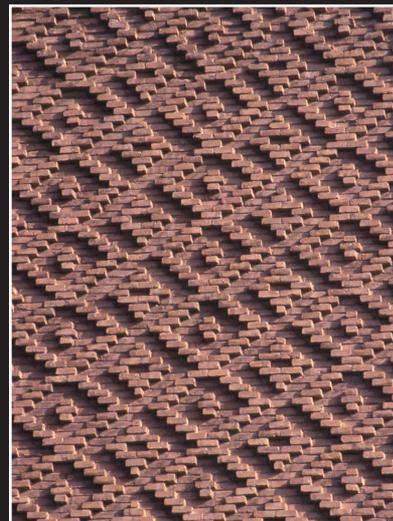
MARÍA PILAR BIEL IBÁÑEZ
ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ



LA ARQUITECTURA NEOMUDEJAR EN ARAGÓN



EL ARTE MUDÉJAR fue una de las principales aportaciones de la Edad Media hispánica a la cultura europea, ya que en él se resumía la capacidad de entendimiento de los pueblos judío, cristiano y musulmán, que convivieron durante siglos en el suelo de la Península Ibérica. En Aragón, la impronta de esta relación se tradujo en una manifestación artística con peculiaridades y personalidad propia: el mudéjar aragonés. En los siglos XIX y XX, una parte de la arquitectura aragonesa inspiró sus creaciones en dicho estilo. Este libro analiza esa revisión del arte mudéjar en España y en Aragón y ahonda en el conocimiento de una corriente arquitectónica, el neomudéjar aragonés, y de sus artífices. Al mismo tiempo, se profundiza en el análisis de sus principales edificios, con el objeto de reconocer su valor y asegurar la protección que, como componentes de nuestro patrimonio cultural, merecen.



Colabora



COLECCIÓN
BAL DE BERNERA, 11



MARÍA PILAR BIEL IBÁÑEZ
ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

LA ARQUITECTURA NEOMUDÉJAR EN ARAGÓN



COLECCIÓN BAL DE BERNERA, 11

© María Pilar Biel Ibáñez (págs. 47-86, 93-140).

© Ascensión Hernández Martínez (págs. 11-46, 86-92 y 141-193).

© De esta edición: Rolde de Estudios Aragoneses.

© De las fotografías: Carlos Colás Curiel.

Procedencia de algunas imágenes:

De las páginas 25, 27, 28 y 29 del libro de Pedro Navascués *Arquitectura Española 1808-1814*, vol XXXV.

De las páginas 20, 21, 26, 30 del artículo de la revista *Fragmentos*, n.ºs 15-16.

De la pág. 153 cedidas por el archivo Borobio.

De la pág. 182 del artículo de Carlos Hernández en revista *ARAGÓN*, n. 350, SIPA.

Diseño cubiertas: Eugenio Arnao y Fernando Lasheras.

Motivo de portada: Ntra. Sra. del Coro de los Ángeles, Peñaflor.

Motivo de contraportada: Detalle del paño de la torre del Monasterio de Cogullada.

Editan: Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses

c/ Moncasi, 4, enlo. izda. 50006 Zaragoza. Tfno.: 976 372 250

rolde@rolde-ceddar.net

Institución "Fernando el Católico". Publicación número 2.542 de la Institución "Fernando el Católico", Fundación de la Excm.

Diputación de Zaragoza

Pl. España, 4. 50071. Zaragoza

Colabora: Caja de Ahorros de la Inmaculada

ISBN: 84-87333-83-4

Dep. legal: Z-3476-2005

Maquetación: Pilara Pinilla

Imprime: Sender Ediciones

Esta obra ha sido publicada con la ayuda del Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón.

*A Guillermo,
quien entendió mejor que nadie la necesidad de dar a luz este libro.*

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
INTRODUCCIÓN	11
A LA BÚSQUEDA DE UN ESTILO NACIONAL: EL NEOMUDÉJAR Y LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD	15
El contexto histórico y cultural	15
El caso aragonés: el mudéjar como invariante de nuestra cultura	34
EL NEOMUDÉJAR EN ARAGÓN: CRONOLOGÍA Y CARACTERÍSTICAS	49
La arquitectura contemporánea en Aragón y el neomudéjar:	
Aproximación a un estado de la cuestión	49
Aproximación al neomudéjar aragonés	55
El inicio del neomudéjar en Aragón: 1875-1910.....	58
El neomudéjar como una variante del regionalismo: 1910-1936.....	72
La pervivencia del neomudéjar bajo el franquismo: 1939-1959	89
CATÁLOGO DE LOS PRINCIPALES EDIFICIOS NEOMUDÉJARES EN ARAGÓN	95
Iglesia Parroquial de San Lorenzo en Garrapinillos.....	97
Asilo e iglesia de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados	101
Chimenea y detalles decorativos de la Azucarera de Aragón.....	105
Hospital Psiquiátrico de Nuestra Señora del Pilar.....	107
Puertas y capillas del Cementerio Municipal de Torrero	111
Fachada de la iglesia de Nuestra Señora del Coro de los Ángeles	115
Escuela de Arte de Zaragoza.....	117
Fábrica de Galletas Patria, actualmente establecimiento comercial	119
Torre del Monasterio de Nuestra Señora de Cogullada.....	121
Puente Trece de Septiembre sobre el río Huerva, actualmente Puente del Parque	123
Academia General Militar	125
Edificio de Correos y Telégrafos	129
Casa García	131
Cárcel de Torrero	133
Oficinas, laboratorios y vivienda de la fábrica Cementos Portland Zaragoza, actualmete instalación hostelera	135
Edificio de viviendas en Gran Vía.....	137
Colegio de los Padres Agustinos	139
Edificio de Viviendas “Casa Soriano”	143
Edificio de viviendas en San Vicente de Paúl, 9	145
Torre de la antigua Feria de Muestras, actual Cámara de Comercio e Industria de Zaragoza	147

Edificio de viviendas en San Vicente de Paúl, 28	149
Colegio de los Hermanos Maristas, actualmente dependencias administrativas del Gobierno de Aragón	151
Edificio de viviendas en San Vicente de Paúl, 5	155
Edificio de viviendas en Don Juan de Aragón	157
Fachada de la Catedral de Teruel	159
Escalinata del Paseo del Óvalo	161
Casino Turolense	165
Casa de Correos	167
Antiguo Instituto de Higiene, actual delegación del Servicio Aragonés de Salud	169
Instituto José Ibáñez Martín	171
Nuevo Teatro Marín	173
CONCLUSIONES	175
BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA	179
LAS AUTORAS	187

PRESENTACIÓN

Como manifiestan sus autoras, este necesario libro sobre la arquitectura neomudéjar en Aragón tiene su génesis en una comunicación científica que sobre el mismo tema presentaron al X Coloquio de Arte Aragonés, celebrado en Zaragoza en el año 2002, y cuyas *Actas* fueron publicadas en dicho año por la Institución “Fernando el Católico”. En el citado Coloquio, dedicado al Arte Mudéjar Aragonés, y coordinado por el profesor Jesús Criado Mainar, las autoras pusieron ya de relieve el interés y alcance de la arquitectura neomudéjar en Aragón, un tema al que no se le había prestado hasta aquel momento la debida atención. Las autoras fueron entonces requeridas por la comunidad académica para desarrollar con mayor documentación y análisis las tesis apuntadas en aquella comunicación y ahora, tres años después, tiene el lector en sus manos este crecido estudio.

A pesar de las importantes aportaciones que en los últimos años se han dedicado al estudio de la arquitectura contemporánea en Aragón, con destacadas investigaciones que el lector interesado puede seguir en el meticuloso estado de la cuestión que se ofrece en este libro, sin embargo el neomudéjar en Aragón había sido valorado generalmente como un tema menor, sobre todo en comparación con la poderosa personalidad de la arquitectura mudéjar aragonesa, o tal vez a causa de ello. Por lo demás era considerado como un fenómeno tardío dentro del panorama español y de creación exógena, unos rasgos poco propicios para su puesta en valor a los que se sumaba la marcada preferencia de la arquitectura regionalista aragonesa por el lenguaje neorrenacentista. Con un punto de arranque tan poco alentador se entenderá mejor el elogio que merecen los resultados obtenidos en esta investigación.

En efecto, las autoras abordan el estudio de la arquitectura neomudéjar en Aragón situándola en el contexto español, es decir, en el horizonte adecuado para superar el marco geográfico local, tomando además como punto de partida los sólidos planteamientos sobre el tema del profesor Pedro Navascués Palacio, a cuyo magisterio profesan una entusiasta devoción. Sólo en este contexto de valoración artística, en el que desde la periodización hasta las categorías formales utilizadas responden a un ámbito español, adquieren auténtica dimensión las abundantes novedades que las autoras desvelan a lo largo del texto. A partir de este libro ya puede hablarse de una aportación aragonesa al neomudéjar español, en la que destacan por su interés obras

de los arquitectos aragoneses Félix Navarro, Regino Borobio y Miguel Ángel Navarro, algunas de ellas, por desgracia, ya desaparecidas, que sólo pueden conocerse a través de los testimonios gráficos.

Tampoco deben quedar en un segundo plano las atinadas reflexiones de las autoras sobre la historiografía mudéjar aragonesa en relación con la arquitectura neomudéjar, o la matizada valoración de los elementos neomudéjares en la obra del arquitecto municipal Ricardo Magdalena, o las consideraciones críticas sobre el epigonismo neomudéjar de la calle San Vicente de Paúl tras la guerra civil española. Toda la obra se halla cuajada de novedosas sugerencias.

Un libro de este calado crítico se asienta sobre una sólida trayectoria profesional. Ambas autoras, profesoras titulares de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, dan prueba de una gozosa madurez científica a pesar de su juventud; las dos son, a mayor abundancia, especialistas en el tema tratado. Por lo que se refiere a Ascensión Hernández Martínez hay que anotar que dedicó su tesis doctoral, defendida en la Universidad de Zaragoza en el año 1995, a la vida y obra del arquitecto Ricardo Magdalena (1849-1910), una figura clave para comprender la arquitectura aragonesa de este período. En cuanto a Pilar Biel Ibáñez debe apuntarse el novedoso tema de su tesis doctoral, dedicada a la arquitectura industrial en Zaragoza entre 1875 y 1936 y defendida en la Universidad de Zaragoza en el año 2001.

Me consta el rigor académico de ambas autoras, por lo que el tratamiento del tema ha quedado profundamente enriquecido con esta colaboración, en la que cada una ha sabido aportar la sensibilidad, los puntos de vista y los matices críticos, que les son propios y se hallan constatados en sus estudios anteriores, con lo que han contribuido a una más cabal configuración de la aportación aragonesa a la arquitectura neomudéjar española.

Sólo me queda, en nombre de los lectores, agradecer a las autoras este sabroso fruto de su trabajo investigador, un agradecimiento y felicitación que ha de hacerse extensivo a las entidades que hacen posible esta edición, el Rolde de Estudios Aragoneses y la Institución “Fernando el Católico”.

GONZALO M. BORRÁS GUALIS

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza

INTRODUCCIÓN

En los albores del siglo XXI, cuando asistimos a un peligroso ascenso a la violencia, los conflictos interétnicos, la intolerancia, el fanatismo, la xenofobia y el racismo en muchas regiones del mundo, lo que representó el mudéjar y el mudejarismo podría servir de modelo de convivencia a las sociedades contemporáneas. En este sentido me atrevería a decir que muchas de nuestras sociedades necesitarían, permítaseme el neologismo, 'mudejarizarse'.

FEDERICO MAYOR ZARAGOZA,
Director General de la UNESCO, 1995

Las peculiares circunstancias históricas de Aragón dieron lugar a la aparición de un fenómeno cultural, el arte mudéjar, que constituye una de las aportaciones más importantes de nuestra comunidad a la humanidad, un hecho que ha sido reconocido por instituciones internacionales como la UNESCO a través de la declaración de 'Patrimonio Mundial' para las muestras materiales (la arquitectura mudéjar) de esta cultura.

El mudéjar es relevante por muchas razones. En el complejo y problemático contexto actual, cuando son frecuentes las llamadas y reclamos a un 'enfrentamiento entre civilizaciones' (la occidental de raíz cristiana y la oriental islámica), el arte mudéjar en sus más diversas manifestaciones simboliza la capacidad de fusión, de mezcla, en suma de vida, que da lugar a las creaciones más notables a lo largo de la historia de la humanidad. El mudéjar sólo puede ser interpretado en clave de mestizaje y como tal puede ser un símbolo del panorama de respeto y tolerancia hacia el que deberíamos tender, en vez de subrayar y aumentar la crispación y las diferencias entre credos, países y culturas.

Más aún, el mudéjar no fue sólo un arte de larga duración, creación única de una época, la edad media en España, donde convivieron pacíficamente las tres religiones del Libro (judíos, moros y cristianos), que llegaría a convertirse en lo que el arquitecto Fernando Chueca Goitia denominaría un 'invariante castizo' de nuestra cultura, sino que como elemento clave de la identidad cultural aragonesa, se convirtió en la salvia vivificadora que motivaría siglos después, a finales del XIX y a lo largo del XX, numerosas obras que vieron en él una poderosa fuente de inspiración. Este libro precisamente se ocupa de esto, de cómo la arquitectura mudéjar ha alimentado en los últimos 150 años la creación artística aragonesa.

Con este trabajo queremos subsanar varias lagunas. Por un lado, ahondar en el conocimiento de una corriente arquitectónica (el neomudéjar aragonés, sus conexiones con el panorama nacional y su proyección, todavía hoy, en la cultura contemporánea), poco abordada hasta el momento; por otro, esperamos proporcionar una guía que sirva de instrumento de divulgación de este estilo, quizás no demasiado conocido en su conjunto por el público aragonés, facilitando de este modo su revalorización. Con este objetivo conseguiríamos, además, asegurar la protección de una arquitectura histórica que forma ya parte de nuestro patrimonio cultural y que no siempre está a salvo de la desaparición, al tratarse de edificios que no se encuentran en las habituales rutas turísticas de nuestros pueblos y ciudades o que todavía no gozan del necesario nivel de protección, puesto que algunos de ellos merecen claramente la declaración de Bien de Interés Cultural.

Este trabajo tiene como punto de partida la comunicación que sobre el mismo tema presentamos al X Coloquio de Arte Aragonés (2002), dedicado monográficamente al arte mudéjar. En esta inicial aproximación nos planteábamos ya algunas de las cuestiones que esperamos haber completado con la investigación que a continuación se presenta. Asimismo, en aquel momento constatamos la necesidad de elaborar un catálogo de las obras más representativas del neomudéjar aragonés, pero sin duda alguna este conocimiento del estilo, de los principales edificios y espacios del neomudéjar, debe completarse con los nombres, los artífices de su realización, una larga lista de profesionales en gran parte aragoneses, de los que nos ocuparemos oportunamente. Integramos así un panorama cultural en el que el paisaje, la arquitectura y la población se mezclan en un momento dado para prolongar enriquecida y renovada, a lo largo del tiempo, una de las principales manifestaciones de la cultura aragonesa. En suma, la historia del neomudéjar es un episodio más de la fértil historia de nuestra tierra y de sus habitantes.

Son muchas las personas e instituciones que han promovido y apoyado la realización de este libro. En primer lugar, a Gonzalo Borrás Gualis le debemos el impulso inicial al proponernos este tema como una investigación a desarrollar en forma de comunicación al X Coloquio de Arte Aragonés, y su posterior apoyo en la publicación de este libro a través de la Institución “Fernando el Católico” de la que ha sido director.

Manuel García Guatas nos ha prestado una valiosa e insustituible ayuda en diversos aspectos desde la localización de fuentes hasta facilitarnos el acceso a algunos monumentos y edificios de difícil visita, sin olvidarnos de sus precisas sugerencias en algunos puntos oscuros en la historia de la arquitectura contemporánea.

Por supuesto, esta obra no hubiera sido posible sin el apoyo decisivo y la voluntad de publicarla de Rolde de Estudios Aragoneses, en concreto de dos personas de ánimo infatigable y extraordinaria pacien-

cia como son José Ignacio López Susín y Carlos Serrano, quienes nos animaron continuamente a acabar nuestro trabajo. No podemos olvidar (y agradecer) el apoyo de otras instituciones como son Caja de Ahorros de la Inmaculada y Diputación General de Aragón, además de la Institución “Fernando el Católico”, que han hecho posible la edición de este libro.

De la misma manera, queremos dejar constancia de la amabilidad y excelente disposición de una serie de personas e instituciones que nos facilitaron el acceso a instalaciones concretas como Academia General Militar (General Director de la Academia Ignacio Martín Villalaín y Coronel Luis Javier López Andérica), Colegio de Agustinos (Director del Colegio Félix Martín), Sede del cuerpo de Bomberos Parque nº 3 y Hospital Psiquiátrico (Jefe médico de guardia Dr. Casamián) y a Mónica Vázquez por sus gestiones para facilitarnos la posibilidad de reproducción de imágenes del archivo de los arquitectos Borobio.

Al fotógrafo Carlos Colás Curiel le debemos las magníficas imágenes que ilustran nuestro texto, fruto de su gran sensibilidad a la hora de mirar la arquitectura.

Este libro se ha visto mejorado y enriquecido por la revisión y los comentarios de Amparo Martínez y Jesús Giménez, cuya mirada crítica ha subsanado los errores y divergencias o contradicciones que pudiera tener.

Por último, queremos agradecer a nuestras familias su paciencia y cariño por el tiempo que les “robamos” para redactar este libro, en especial al pequeño y recién llegado Guillermo.

A LA BÚSQUEDA DE UN ESTILO NACIONAL: EL NEOMUDÉJAR Y LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD

EL CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL

La arquitectura neomudéjar puede calificarse como ... *una arquitectura castiza, económica pero aparente y rica formalmente, artesanalmente virtuosa y expresiva, técnicamente racional y ornamentalmente abierta a un amplio campo de posibilidades, tradicional a la vez que moderna en su propio contexto, constituyendo todo ello, sin duda, uno de los capítulos más atractivos del panorama arquitectónico español de los tiempos recientes*¹.

Arquitectura y nacionalismo

La arquitectura neomudéjar, como el arte mudéjar en el que se inspira, constituye una de las aportaciones más notables de España a la historia occidental. En el caso concreto del neomudéjar esta aportación se produce en el contexto histórico de la Europa 'fin de siglo', un período de cambio muy importante que podríamos establecer entre el último tercio del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX.

Como otros movimientos arquitectónicos decimonónicos, el neomudéjar puede calificarse como un revival, es decir un estilo inspirado en el pasado que revitaliza o renueva formas artísticas ya históricas. En este sentido, el neomudéjar se integra en un grupo más amplio en el que pueden situarse el neoárabe, el neogótico o el neoplateresco en nuestro país, estilos que responden, en general y en conexión con el ámbito europeo, a la mentalidad historicista y ecléctica propia del siglo XIX.

Sin duda alguna hemos llegado hoy a la certeza de que el siglo XIX es una de las centurias más fascinantes y trascendentales en la historia de la humanidad. Superados los prejuicios que contra este siglo heredamos de las vanguardias desarrolladas en la primera mitad del XX, son numerosos los estudios que han puesto de manifiesto la complejidad, riqueza e importancia de una parte importante de los hechos, logros y manifestaciones desarrolladas en este período. Es por esto

¹ GONZÁLEZ AMEZQUETA, Adolfo, "La formación de la 'arquitectura de ladrillo' española en el siglo XIX", prólogo a la obra de ADELL ARGILÉS, José M^a, *Arquitectura de ladrillos del siglo XIX. Técnica y forma*, Madrid, Fundación Universidad-Empresa, 1986, pág. XVI.



Repertorio de motivos ornamentales históricos. Álbum del siglo XIX conservado en el archivo de la Escuela de Artes de Zaragoza.

que el neomudéjar debe analizarse no sólo como un estilo artístico, en toda su complejidad técnica y estética, sino que puede considerarse verdaderamente como un síntoma, un símbolo de los valores sociales y culturales, del modo de pensar de una época determinada y, también, del proceso de cambio y evolución de estas ideas a lo largo de casi cincuenta años (aproximadamente entre 1870 y 1925). A su vez, debemos verlo como el fruto característico y concreto de unas circunstancias especiales que son las de la España decimonónica, pero que remiten asimismo a un panorama general como es el de la Europa del momento.

Como acabamos de avanzar, el neomudéjar es un hijo fiel de su tiempo. Como revival decimonónico responde a dos rasgos característicos del siglo XIX, el eclecticismo y el historicismo, y en particular nace como respuesta a la gran pregunta planteada en todo el continente europeo a lo largo de más de cien años: ¿existe la posibilidad de una arquitectura nacional? El punto de partida de esta cuestión surgía en realidad de más atrás, y para aclararlo deberíamos remontarnos al siglo XVIII, a la Ilustración y a una de sus principales herencias: el nacimiento de una conciencia histórica respecto al pasado. Esta conciencia de historicidad es la que determinará en gran parte los acontecimientos del siglo XIX y el devenir de las naciones europeas.

Concluido el siglo XVIII, el siglo XIX es conocido como el siglo de los nacionalismos, el momento en el cual se forjan los grandes países europeos contemporáneos y uno de los elementos claves en este proceso será precisamente el refuerzo de las diversas identidades nacionales, para lo cual cada nación deberá buscar aquellos rasgos que la caracterizan de modo singular frente al resto de países.

La arquitectura jugó un papel clave en este proceso. Iniciado el siglo XIX, el neoclasicismo, el último gran ideal artístico unitario internacional, entró en una profunda crisis, siendo cuestionado además por motivos ideológico-políticos (se le acusaba de aristocrático, elitista, conservador y academicista). Frente al código único neoclásico, el romanticismo enaltecía y promovía la búsqueda de lo singular, tanto en la personalidad individual del artista como en los rasgos propios de cada país, y a la vez ensalzaba lo artesanal, lo pintoresco, lo popular, propiciando un cambio de mentalidad que sería decisivo en la aceptación de los códigos artísticos específicos de cada país.

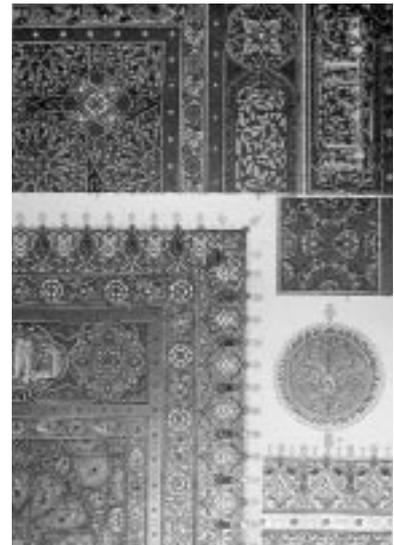
La búsqueda de rasgos propios que individualizaran cada nación condujo al estudio del pasado (no olvidemos que éste es el momento en el que nacen la historia del arte y la arqueología), y al encuentro con los restos materiales del mismo, los monumentos, unas obras que mostraban una trayectoria histórica diferente en cada país. Es también el momento en el que nace el concepto moderno de patrimonio, entendido como el conjunto de monumentos que sintetizan y evidencian los rasgos principales de cada nación y en el que emerge la nece-

sidad de preservar estos restos venerables de la dejadez e incuria de los tiempos, surgiendo así la restauración monumental en un sentido más moderno a través de personajes claves como el arquitecto francés Viollet-Le-Duc, el intelectual inglés John Ruskin o el arquitecto italiano Camillo Boito, por mencionar algunas de las figuras más importantes en este campo. La restauración de monumentos tuvo como efecto el refuerzo de la conciencia nacionalista, ya que no se aplicó por igual y de modo extenso a todos los monumentos, yacimientos arqueológicos o ruinas heredadas del pasado, sino que respondió a un proceso de selección en el que pesaron fuertemente valores simbólico-ideológicos. En Francia, por ejemplo, se privilegió la arquitectura gótica por encima de otras etapas históricas, al considerarla como la máxima expresión de los dos rasgos que en aquel momento representaban la identidad nacional: el racionalismo y el cristianismo. Pero existieron otros caminos que contribuyeron al refuerzo de estos incipientes sentimientos nacionalistas por toda Europa.

La diversidad de respuestas a esta pregunta acerca de la identidad nacional, en cualquier caso, venía favorecida por la condición ecléctica de la cultura decimonónica, tal y como expresaba el arquitecto español Enrique M^a Repullés y Vargas en un artículo de 1878: *La época moderna no ha inventado ciertamente un estilo completamente nuevo en la arquitectura, pero sus construcciones tienen un carácter peculiar que las distingue, acomodándose a las necesidades de la vida actual, a los nuevos materiales hoy en uso y a las ideas dominantes de la sociedad. El eclecticismo se observa en todas partes, y su influjo se deja sentir también en las esferas del arte. Hoy se hace arquitectura de todos los estilos, se mezclan y confunden varios, entresacando lo mejor de cada uno a juicio del artista; pero fundidos estos variados elementos en la mente de aquel y purificados en la llama del genio, renacen a una nueva vida constituyendo el nuevo estilo, aún no del todo formado, pero en vías de serlo².*

La defensa historiográfica del mudéjar

El desarrollo de esta conciencia histórica y nacionalista respecto al pasado se nutrió de los numerosos estudios que, poco a poco, fueron construyendo el conocimiento acerca de la historia y el arte de cada país. Así se explica que, como paso previo a la aparición de nuevos estilos artísticos de inspiración historicista, tuviera que darse una reivindicación historiográfica de los mismos a través de los trabajos de eruditos, arqueólogos, y arquitectos quienes se encargaron de estudiar, sistematizar y dar a conocer los monumentos artísticos bien a través de monografías, de series de publicaciones como *Monumentos Arquitectónicos de España* iniciada en 1859, o de publicaciones especializadas como las revistas de arquitectura, siendo precisamente la



Repertorio de motivos ornamentales históricos. Álbum del siglo XIX conservado en el archivo de la Escuela de Artes de Zaragoza.

² AGUILAR CIVERA, Inmaculada, “La crítica de la arquitectura y de la ingeniería entre 1876 y 1890. M. Carderera, J. A. Rebolledo, E. M^a Repullés, E. Saavedra y los Anales de la Construcción y de la Industria”, *Ars Longa*, nº 6, 1995, págs. 25-40.



Muro de La Seo en Zaragoza, publicado en Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media de V. Lampérez, 1908-1909.

³ Entre los principales estudios sobre el neomudéjar en España se encuentran: ADELL ARGILÉS, José M^a, *Arquitectura de ladrillos del siglo XIX. Técnica y forma*, Madrid, Fundación Universidad-Empresa, 1986; BUENO FIDEL, M^a José, *Arquitectura y nacionalismo (Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX)*, Málaga, Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos, 1987; GONZÁLEZ AMEZQUETA, Adolfo, "Arquitectura neomudéjar madrileña de los siglos XIX y XX", *Arquitectura*, n^o 125, 1969, págs. 3-74; HERNANDO, Javier, *Arquitectura en España 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 1989; ISAC, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura Española 1808-1914*, vol. XXXV de la colección Summa Artis, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

⁴ Cfr. GONZÁLEZ, 1986, n. 1, pág. XIII.

aparición de éstas una de las grandes novedades del siglo XIX que sirvió para animar el debate en torno al estilo de la arquitectura nacional.

En el caso del neomudéjar en España, antes del surgimiento y desarrollo del estilo, nos encontramos con una serie de textos y publicaciones que fomentaron un ambiente favorable, de reconocimiento a los valores estéticos, simbólicos y políticos –hecho este muy importante que no debe olvidarse– que se materializarían con posterioridad en un movimiento de hondo calado en la arquitectura de este período. Tal y como han estudiado los principales investigadores sobre el tema³, el primer texto que reivindica el mudéjar es el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (Madrid, 1859) del historiador y arqueólogo José Amador de los Ríos. Bajo el título *El estilo mudéjar en arquitectura*, Amador de los Ríos presentaba la primera caracterización de este estilo, intentando comprenderlo –más allá de un mero análisis formal– como el resultado de la superposición y mezcla de dos culturas, la cristiana y la islámica, que dieron lugar a una creación única, a un estilo que podía considerarse verdaderamente como ... *propio y característico de la civilización española*. Con esta aportación Amador de los Ríos resolvía, en parte, el problema de la búsqueda de una arquitectura nacional que representase y diferenciara a nuestro país frente al resto de Europa, el mudéjar adquiriría así la misma condición de 'estilo nacional' que disfrutaba el gótico en Francia. Esta idea calaría profundamente entre los intelectuales y artistas españoles, hasta tal punto que el mudejarismo alcanzó proyección internacional como referencia obligada a nuestra nación en los pabellones españoles de las Exposiciones Universales que se organizaron pocos años después, a los que nos referiremos más adelante.

Debe destacarse, asimismo, que desde el extranjero también se defendiera el valor de la arquitectura medieval española construida en ladrillo. El arquitecto inglés George Edmund Street, uno de los más famosos goticistas, autor del texto *La arquitectura gótica en España* (1865), destacaba la sencillez, economía y el uso adecuado y sincero de este material en nuestra tradición constructiva. Tal y como recoge González Amezcua, Street se quedó vivamente impresionado ante la contemplación de las torres mudéjares españolas de las que llegó a decir: *Parecieronme aquellos campanarios modelo que ilustran no sólo el uso más apropiado del ladrillo, según dejo expuesto, sino la profunda diferencia que existe entre las obras antiguas y las modernas, respecto del grado de sencillez y cuantía del coste con que, al parecer, se contentaban sus autores*⁴.

Volviendo a nuestro país, al discurso de Amador de los Ríos siguieron otros textos no menos interesantes que ahondaban en la españolidad del mudéjar; tal es el caso del discurso de ingreso en la

Academia de San Fernando del arquitecto Arturo Mélida (*Causas de la decadencia de la Arquitectura*, 1899) quien insistía en la necesidad de inspirarse en el mudéjar para regenerar la arquitectura nacional. Debemos precisar sin embargo que cuando todos estos arquitectos, artistas y estudiosos recomiendan el mudéjar como fuente de inspiración, se refieren a utilizar este estilo para ‘modernizar’ la arquitectura contemporánea, rechazándose el plagio o la simple mimesis de las formas arquitectónicas; en este sentido los profesionales españoles recogían y compartían el mismo rechazo hacia las copias expresado por arquitectos y artistas extranjeros de la talla de Goethe, Pugin, Chateaubriand, Viollet-Le-Duc o Camillo Boito. En concreto este arquitecto italiano, autor del texto *Sullo stile futuro dell’architettura in Italia* (1880) reivindicaba, para alcanzar una arquitectura italiana nueva, la inspiración en el pasado pero no la copia. La práctica arquitectónica, no obstante, pondría en evidencia los difíciles límites entre ambas, ya que algunas obras neomudéjares –como tantas otras neogóticas, neorrománicas o neoárabes– se acercaban peligrosamente al mero pastiche.

Pero si existe un texto clave en esta búsqueda del espíritu nacional es el artículo publicado por el arquitecto catalán Lluís Domènech i Montaner en la revista *La Renaixença* (1878). Bajo el significativo título de *En busca de una arquitectura nacional*, Domènech planteaba la necesidad de inspirarse en las diversas *tradiciones patrias*, puesto que consideraba imposible crear una arquitectura española única, para alcanzar una nueva etapa en la arquitectura. Con este artículo el arquitecto catalán avanzaba en el debate sobre lo que debía entenderse por ‘arquitectura nacional’, una cuestión que, entrando ya en el siglo XX, se intentó alejar progresivamente de los historicismos, haciendo hincapié en otro tipo de aspectos como lo popular o la diversidad regional; ésta sería una reacción natural si tenemos en cuenta los excesos historicistas y arqueologicistas de algunos arquitectos del siglo XIX. Y en este nuevo panorama cultural marcado por la crisis nacional de 1898, el mudéjar vuelve a cobrar vigencia porque dentro de las teorías expuestas por uno de los arquitectos más reputados del momento, Vicente Lampérez Romea, presidente de la Sociedad Central de Arquitectos y autor de la famosa *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media* (1908-1909), debe considerarse como un ‘estilo vivo’, es decir adaptable a la arquitectura contemporánea. Según Lampérez, *La arquitectura mudéjar merece todo nuestro interés, porque constituye un arte eminentemente característico de España, puesto que en nuestro suelo se formó, se aplicó y tuvo todo su desenvolvimiento, con rasgos inconfundibles con estilo alguno. Y tiene, además, otro título a nuestra atención, y es la posibilidad de su aplicación a la arquitectura contemporánea nacional, porque se funda en materiales y técnica propios*



Torre de San Martín de Teruel publicada en Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media de V. Lampérez, 1908-1909.

*de España, donde el ladrillo, el yeso y la madera abundan, los barros vidriados constituyen un arte nacional, y los albañiles son, por enseñanza secular, muy diestros e inteligentes*⁵.

La teoría de los 'estilos vivos y muertos' fue formulada en España por dicho arquitecto en una conferencia pronunciada en 1911, en el Salón de Arquitectura con el título *La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismo y exotismos*. Tal y como estudia el historiador Ángel Isac, Lampérez –siguiendo las ideas del arquitecto belga Clotet, autor y divulgador de esta teoría en su obra *La restauration des monuments anciens* (1901)–, afirmaba que existían *estilos muertos (porque sus principios no pueden encarnar nuestras modernas necesidades) y estilos vivos; entre los primeros incluye al 'romano', 'visigodo', 'románico' –con exclusión de la arquitectura religiosa– y 'neoclásico'; los segundos son el 'mabometano' (...) el 'ojival' y el 'mudéjar' ('vivo, vivísimo, está hecho por España y para España'), el 'renacimiento' y el 'churrigueresco...'*⁶. Lampérez insistía en recurrir a la adaptación como procedimiento distinto a la imitación o copia, método que consistiría en ... *la modernización de los principios tradicionales, modificándolos lógicamente para hacerlos aptos a nuestra vida actual, a nuestro espíritu*⁷. Ésta era una idea compartida por muchos arquitectos de la época tal y como se manifiesta en las numerosas referencias y reflexiones sobre el tema que encontramos en tantos otros profesionales, por ejemplo en Manuel Vega y March quien en 1911 afirmaba en sus *Divagaciones sobre el tema Salón de Arquitectura* que la arquitectura debía cultivar los estilos nacionales *no para copiarlos, no para imitarlos, no para adoptarlos siquiera, son para hacerlos servir de base a otras nuevas que tengan el aliento, el espíritu de nuestro siglo, y no nieguen el influjo de los anteriores, siempre dentro de las características populares, regionales y nacionales. Este es el único camino por donde ha de venir una Arquitectura española moderna: por los demás, sólo vendrá la confusión, la muerte del arte*⁸.

La regeneración de la arquitectura nacional fue sin duda el tema que ocupó más tiempo y espacio en la prensa especializada de las dos primeras décadas del siglo XX. Pocos años después de que Lampérez y Vega y March expresaran sus opiniones, Luis M^a Cabello y Lapiedra publicaba un libro, *La Casa Española. Consideraciones acerca de una Arquitectura Nacional* (1917), en el que se recomendaba de nuevo y muy vivamente la necesidad de inspirarse en la tradición como única vía posible para la regeneración arquitectónica: *buscar en el ojival terciario, plateresco, mudéjar, y en el mismo barroco, esa tradición tan hermosa como genuinamente española, para hallar las nuevas formas, inspiradas en las condiciones de los materiales y las necesidades de la edificación*⁹. Cabello y Lapiedra condenaba también la copia historicista (*copiar por copiar los estilos de pasadas épocas, será la muerte de lo que hemos dado en llamar Arte Español*), y siguiendo a Lampérez y

⁵ Cfr. GONZÁLEZ, 1986, n. 1, pág. XIV.

⁶ Cfr. ISAC, 1987, n. 3, pág. 342.

⁷ Cfr. ISAC, 1987, n. 3, pág. 342.

⁸ Cfr. ISAC, 1987, n. 3, pág. 343.

⁹ Cfr. ISAC, 1987, n. 3, pág. 344.

Vega insistía en la teoría de la adaptación de los estilos históricos a las necesidades modernas; la novedad venía, no obstante, en el reconocimiento de las diferentes personalidades artísticas y peculiaridades de cada región, de este modo se abría la puerta a la identificación de otros estilos como el mudéjar aragonés, el mudéjar sevillano o el toledano. En este sentido el pionero estudio de Manuel Gómez Moreno titulado *Arte mudéjar toledano*, publicado en 1916¹⁰, confirmaba la consolidación y el reconocimiento de la personalidad de los estilos regionales que servirían como fuente de inspiración a numerosos edificios a comienzos del siglo XX. En palabras del propio Luis Cabello y Lapiedra: *El carácter del pueblo ha influido e influye en la transformación de las formas arquitectónicas, y aquí, en España, donde la raza es única, pero el carácter varía según sus regiones, el estilo nacional debe surgir dentro de las características populares y regionales*¹¹.

Los pabellones españoles en las Exposiciones Universales

Si fuerte impacto tuvo el desarrollo de una historiografía específica como la antes expuesta en la configuración de una mentalidad proclive al neomudéjar, no menos importante fue la imagen exterior proyectada por España en las diferentes convocatorias de las sucesivas Exposiciones Universales que se fueron desarrollando desde mediados del siglo XIX. Por un lado, arquitectos e intelectuales reflexionaban en sus escritos acerca del espíritu nacional de la arquitectura encontrado sucesivamente en diferentes etapas históricas, entre ellas el mudéjar; por otro, las formas de los pabellones materializaban estos textos en arquitecturas efímeras que, a pesar de su corta vida, reforzaban una imagen concreta de España, presentándola con unas características bien diferentes al resto de las naciones europeas. Es por esto, tal y como señala la historiadora M^a José Bueno, que estos eventos internacionales se convierten en un punto de mira privilegiado para estudiar *la imagen oficial de España*.

Las Exposiciones Universales, un fenómeno característico del siglo XIX, son el exponente de algunas de las señas identitarias más significativas de esta centuria. En primer lugar manifiestan el culto a la tecnología y la fe en el progreso que atravesaron todo aquel siglo, convirtiéndose además en el escaparate por excelencia, el *museo del mundo*, donde se daban a conocer todas las naciones. Desde 1867, cuando en la Exposición de París se invitó a cada país participante a construir su pabellón, se generalizó la práctica de adoptar en estas construcciones provisionales los estilos que mejor identificaban la personalidad de cada nación, de este modo la arquitectura se convertía en el fiel reflejo del espíritu de cada pueblo. Como hemos visto a través de la revisión de la historiografía de la época, esta búsqueda del

¹⁰ GÓMEZ MORENO, Manuel, *Arte mudéjar toledano*, Madrid, 1916.

¹¹ Cfr. ISAC, 1987, n. 3, pág. 345.



espíritu nacional coincidía plenamente con las preocupaciones e intereses manifestados por los intelectuales y artistas europeos.

No debemos tampoco olvidar que en general la arquitectura efímera, de larga tradición histórica y revitalizada en el siglo XIX, presenta diversos rasgos que facilitaban una mayor experimentación y, por qué no, libertad en el diseño, lo que influiría en que los pabellones exhibieran antes aún que la arquitectura definitiva, los revivals que más tarde veremos desplegados en diferentes tipologías edificatorias¹². Esta circunstancia se confirma en el caso del neomudéjar, ya que el primer edificio levantado en este estilo fue precisamente el Pabellón español en la Exposición de Viena de 1873, diseñado por el arquitecto Lorenzo Álvarez Capra.

Tal y como venimos señalando hasta el momento, la elección de un estilo determinado no respondía sólo al atractivo estético de sus formas, sino que pesaba fuertemente el valor simbólico de las mismas. En el caso del neomudéjar y en la precisa fecha de 1873, cuando tras la Revolución de 1868 se había derrocado a la monarquía española proclamándose la Primera República, este estilo tenía unas connotaciones políticas liberales más acordes con el momento histórico que estaba viviendo el país, que sin duda influyeron en que fuera el estilo adoptado para representar a nuestro país fuera de las fronteras nacionales, alcanzando de este modo el neomudéjar una proyección internacional, un hecho verdaderamente notable en el panorama de los revivals españoles de la época.

El espíritu liberal del mudéjar ya había sido puesto de manifiesto por José Amador de los Ríos en su famoso discurso, antes citado. No se trataba sólo de que fuera un estilo genuinamente español, sino que

¹² HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión y POBLADOR MUGA, M^a Pilar, "Arquitectura efímera y fiesta en la Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX", *Artigrama*, nº 19, 2004, págs. 155-196.



*Pabellón español
en la Exposición de París de 1900.*

el nivel de tolerancia que desarrolló fue –en su opinión– único en Europa: *Es un arte que no tiene par ni semejanza en las demás naciones meridionales, como no ha menester ninguna de ellas de la política tolerante que da vida a los vasallos mudéjares de la Corona de Castilla, ni de las leyes que los defienden y protegen, ni de la alianza social que demanda y obtiene su inmediata participación en el ejercicio de las artes mecánicas y que lleva al fin su influencia a las esferas de las ciencias y las letras*¹³. Según Amador de los Ríos, el mudéjar había sido un estilo liberal patrocinado por un rey tolerante (Fernando III), que había fomentado y protegido a través de sus leyes la convivencia de cristianos y mudéjares.

Según M^a José Bueno, estas connotaciones políticas liberales irían desapareciendo progresivamente conforme finalizaba el siglo XIX, afianzándose otra lectura diferente del mudéjar que insistía más en su españolidad y menos en la ideología. Este cambio era igualmente lógico si recordamos el ambiente de crisis nacional en que se sume el país tras el Desastre de 1898, con la pérdida de las colonias, el rechazo a lo extranjero y el repliegue sobre lo nacional que se produce a comienzos del siglo XX. El mudéjar se consideraba en aquel momento como la transformación castellana de lo musulmán, a su vez calificado como extranjero, de ahí el repudio al neoárabe que se produce a partir de 1900. Precisamente años después, en 1916, en el *Arte mudéjar toledano*, Manuel Gómez Moreno recogía este nuevo espíritu, proporcionando una visión diferente sobre el mudéjar que insistía más en la españolidad: *Toledo representa para el arte nacional un foco permanente de españolismo; un laboratorio donde reaccionaban siempre las primeras materias llegadas por varios caminos hasta el corazón de*

¹³ Cfr. BUENO, 1987, n. 3, pág. 64.



Fábrica textil Aymerich, Amat i Jover, Tarrasa, 1907-1908, del arquitecto Muncunill.



Detalle de la fábrica textil Aymerich, Amat i Jover, Tarrasa, 1907-1908, del arquitecto Muncunill.

¹⁴ Cfr. BUENO, 1987, n. 3. pág. 66.

¹⁵ En relación con este tema se ha producido un interesante debate en la historiografía contemporánea ya que algunos autores (González Amézqueta, Adell Argilés y Hernando, cfr. n. 3) prefieren utilizar el término 'arquitectura en ladrillo' en consideración al sistema constructivo empleado, englobando dentro del mismo tanto a edificios neomudéjares como otros que no lo son; sin embargo, otros historiadores (Navascués, cfr. n. 3) han optado por utilizar el término de arquitectura neomudéjar aplicando específicamente el término a aquellas obras que presentan una inspiración claramente historicista, el resto sería *simple y buena arquitectura de ladrillo, pero desligada de lo que aquí llamaremos neomudéjar, en el que se ha de dar como indispensable un matiz historicista*, cfr. NAVASCUÉS, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pág. 228. En ambos casos se parte de la consideración de que la arquitectura neomudéjar es inseparable del ladrillo, pero para los primeros: *En sentido estricto la nómima de edificios neomudéjares sería muy corta. Por eso es muy oportuna la expresión 'arquitectura de ladrillos' que ha utilizado Josep M^a Adell Argilés, máxime si consideramos que en el último cuarto del siglo XIX la generalización de este material fue apabullante, afectando a las tipologías más diversas; desde la arquitectura*

*la península*¹⁴. Este mismo clima de repudio a lo foráneo y exaltación nacional es el que explica el triunfo del neoplateresco como arquitectura representativa de nuestro país con la construcción del Pabellón español para la Exposición de París de 1900, diseñado por José Urioste. Un año antes, Arturo Mélida había usado ya este estilo en el Pabellón español para la Exposición Universal de París de 1899, mezclándolo con el gótico isabelino y, cómo no, de nuevo el mudéjar (de inspiración toledana), recopilando así en un solo edificio la esencia de lo que en aquellos momentos se entendía por '*arquitectura nacional*'.

El ladrillo, material constitutivo de la arquitectura neomudéjar

Por otro lado y desde el punto de vista técnico, el neomudéjar como su antecedente y fuente de inspiración, el mudéjar, está asociado naturalmente con un material característico: el ladrillo¹⁵; sin embargo, el origen de este revival no puede explicarse sin el concurso de varias circunstancias históricas precisas bien diferentes a las de su antepasado medieval. En primer lugar el desarrollo tecnológico, ya que entre los avances puestos en marcha bajo la Revolución Industrial hay que situar la producción a gran escala de materiales, algunos tradicionales otros nuevos, destacándose entre ellos precisamente el ladrillo, un material conocido desde antiguo pero cuyo uso se generaliza en el siglo XIX, alcanzando una extensión masiva vinculada en muchas ocasiones a nuevas tipologías arquitectónicas (fábricas, estaciones, etc.) que usan este material a cara vista, sin enlucir.

En el siglo XIX, la producción mecanizada del ladrillo lo convirtió en el primer material de construcción, sustituyendo a la piedra. Sus

propiedades facilitaron su uso generalizado: la regularidad en la producción, la repetición de sus dimensiones, sus propiedades plásticas puesto que puede quedar a la vista y se puede jugar con una extensa policromía de tonos basada en su elaboración en el horno de coción, siendo además susceptible de conformar molduras ornamentales que se repiten a lo largo del muro, etc.

Desde un punto de vista constructivo está ligado a su unión con el hierro y el uso de la bóveda tabicada. Este sistema tenía las siguientes ventajas: se trata de un sistema ligero en relación con su capacidad portante y una gran economía en la puesta en obra, consiguiéndose espacios más amplios y diáfanos que generan una nueva estética como muestra la antigua fábrica textil Aymeric de Tarrasa (1907-1908).

La segunda circunstancia a tener en cuenta es la aparición de una nueva sensibilidad estética potenciada por el neomedievalismo característico del siglo XIX, que exalta el racionalismo constructivo y la sinceridad en el uso de los materiales. De nuevo, ambos rasgos pueden encontrarse en la utilización del ladrillo como material constructivo y decorativo.

Tanto John Ruskin como Viollet-Le-Duc, los dos principales representantes de la corriente medievalista, el primero en su versión más simbólica y el segundo en la racionalista constructiva, coinciden en ese aspecto: *la exigencia de sinceridad, verdad u honradez en la exposición de los materiales, exhibiéndolos en su propia naturaleza y en el modo real de ser utilizados*¹⁶, que será decisivo en la aceptación de la arquitectura en ladrillo a cara vista, tan diferente en su aspecto estético de la austera y monócroma arquitectura neoclásica precedente. Según González Amezcua, *Las razones de esta exigencia fueron, en unos casos, morales y simbólicas y, en otros, obedecían a la pretensión de lógica y racionalidad constructiva, pero, en todo caso, lo exigido era la verdad de la construcción, fuese ésta compleja o elemental*¹⁷.

Hasta mediados del siglo XIX, bajo el dominio de la estética neoclásica, el ladrillo era considerado un material modesto, ‘poco noble’, que debía ser enlucido bajo un revoco o escondido tras un aplacado de piedra, pero los argumentos de intelectuales, artistas y arquitectos en defensa de ‘la verdad de la construcción y del material’ acabaron por triunfar consiguiendo la dignificación del ladrillo y de los sistemas constructivos a él ligados. Decía John Ruskin en su famosa obra *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* (1849): *Dejad vuestras paredes tan lisas y desnudas como una tabla o construidlas con barro cocido y paja picada, pero no las revoquéis con mentiras*¹⁸. Mientras Viollet-Le-Duc afirmaba en *Entretiens sur l'Architecture* (1849): *Si queremos seriamente encontrar una arquitectura, la primera condición que ha de respetarse es la de no mentir nunca, sea en la composición de conjunto, sea en los detalles del edificio que se construya. No hay ningún tipo de duda de que hoy, tomar partido por la sinceridad absoluta, es*



Matadero municipal de Zaragoza, 1885, del arquitecto Ricardo Magdalena.

industrial hasta la vivienda obrera, desde los edificios públicos hasta la arquitectura doméstica, sostiene Javier Hernando, quien recoge las aportaciones de Adell Argiles en el mismo texto: *... la arquitectura de ladrillos del siglo XIX en España tiene una seña de identidad propia desde la consideración exclusivamente técnica. Se trata de la peculiar disposición del aparejo siempre a tizón; por eso desde el año 1874, fecha de la construcción de la Plaza de Toros de Madrid y punto de partida de esta arquitectura se habla de ‘aparejo a la española’*. cfr. HERNANDO, 1987, n. 3, págs. 247 y 249.

¹⁶ Cfr. GONZÁLEZ, 1986, n. 1, pág. XII.

¹⁷ Cfr. GONZÁLEZ, 1986, n. 1, pág. XII.

¹⁸ Cfr. GONZÁLEZ, 1986, n. 1, pág. XII.



Fábrika Fagus.

*algo muy nuevo y probablemente muy agudo*¹⁹. El tiempo daría la razón al arquitecto francés, ya que la consecuencia inmediata de esta defensa de la sinceridad constructiva se traduciría en la aceptación del ladrillo; sin embargo más importante sería a la larga que este argumento se convirtió en uno de los tópicos de la modernidad y en el motor de arranque del proceso de renovación arquitectónica que se produjo desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, dando lugar al Movimiento Moderno. De hecho, desde la Fábrika Fagus (Walter Gropius, Adolf Meyer y Eduard Werner, 1911), uno de los primeros edificios modernos del siglo XX, el ladrillo –y también la tipología fabril– cobra una dignidad y un estatus de modernidad y vanguardia hasta entonces desconocido.

Por todo lo expuesto hasta este momento, podemos ver cómo en el origen y desarrollo del neomudéjar confluyen una serie de circunstancias sociales, técnicas, estéticas e ideológicas que hacen de él un movimiento sumamente atractivo e interesante como reflejo de una de las épocas de cambio más fascinantes en nuestra historia reciente. No obstante, no podemos olvidar que este revival estuvo protagonizado por una serie de profesionales a los que debemos algunas de las obras arquitectónicas más sugerentes del siglo XIX y comienzos del XX.

Cronología del neomudéjar y principales artífices

Según el historiador Pedro Navascués, el neomudéjar se habría desarrollado en dos grandes momentos: una primera etapa en el último tercio del siglo XIX, con foco en Madrid y de inspiración toledana, y una segunda, natural heredera de la precedente, en las primeras décadas del siglo XX, hasta 1925, con un carácter regionalista y andaluz más marcado. Como particularidad específica del neomudéjar, Navascués señala que, en general y a diferencia de otros movimientos coetáneos, se trataría de un revival más ecléctico que filológico, es decir que se inspiraría en el mudéjar, pero sin llegar a copiarlo miméticamente.

Ligado a diversas tipologías arquitectónicas, primero la arquitectura efímera (pabellones de exposiciones), luego a construcciones permanentes, el estilo neomudéjar se despliega tanto en viviendas privadas como en iglesias, centros educativos o arquitectura industrial (preferentemente en estaciones de ferrocarril y fábricas). Lo característico del estilo será el uso del ladrillo a cara vista como material de construcción y a la vez de ornamentación, desplegándose en todas estas construcciones un amplio e imaginativo repertorio de motivos decorativos en los que se incluye desde el uso de diversos tipos de arcos (herradura, polilobulados), aislados, por pares o en galería, la aplicación de cerámica ornamental a la arquitectura, y el desarrollo de grandes paños decorativos con motivos de ladrillo en resalte de gran

¹⁹ Cfr. GONZÁLEZ, 1986, n. 1, pág. XII.

extensión. Quizás sea este último uno de los recursos más atractivos cuando es manejado con sabiduría y calidad por los arquitectos, utilizando el extenso repertorio decorativo mudéjar como base para el diseño de una nueva arquitectura, tal y como podemos observar en algunas obras como las Escuelas Aguirre de Madrid, donde los extensos paños con paneles de rombos rehundidos y en resalte se extienden dando volumen, luz y sombra a los muros, dinamizando extraordinariamente la arquitectura.

Primera etapa: la arquitectura neomudéjar en el foco castellano de 1870 a la primera década del siglo XX

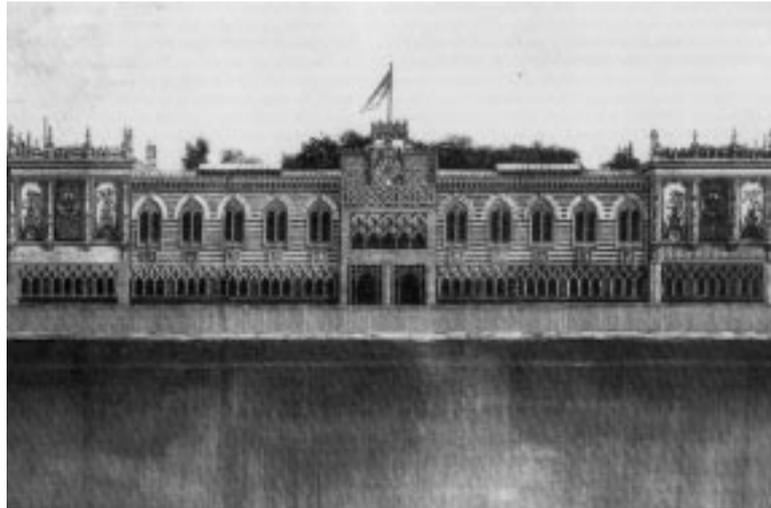
El primer edificio neomudéjar en la arquitectura española es el Pabellón español levantando en la Exposición Universal de Viena, en 1873. Responde a un proyecto del arquitecto Lorenzo Álvarez Capra (1848-1901) y aunque estaba proyectado en ladrillo, finalmente por dificultades de ejecución y de tiempo fue construido en madera, si bien las crónicas comentaban que la perfección en el acabado hacía que no distinguiese *si está hecho o no en ladrillo*²⁰. Tal y como analizan Pedro Navascués y M^a José Bueno, existió un proyecto primitivo en el que se explotaba la bicromía de los materiales, un rasgo de inspiración más bien neoárabe, pero lo que nos interesa es que en esta arquitectura provisional aparecen ya algunos de los rasgos característicos de este estilo: la reivindicación del uso del ladrillo a cara vista, sin enlucir, la profusión de elementos decorativos como arcos de herradura, arquillos lobulados, alfiles enmarcando puertas y ventanas, y sobre todo, el sesgo más ecléctico que historicista de este revival. En general puede decirse que la arquitectura neomudéjar se inspira más que copia el mudéjar. Al igual que hacía este estilo, utiliza el ladrillo como elemento de construcción y de ornamentación, pero lo hace de un modo muy libre, sin reproducir 'arqueológicamente' ningún monumento. Si es cierto que en el neomudéjar madrileño la fuente de inspiración será el mudéjar toledano, pero salvo raras excepciones, no podemos hablar de copias sino de adaptación, tal y como defendían los partidarios del eclecticismo en la época.

Al pabellón de 1873, le siguió con un lapso breve de tiempo la primera gran obra (una construcción que ya tenía carácter definitivo) que también señalaría otro hito en la arquitectura neomudéjar: se trata de la antigua Plaza de Toros de Madrid (1874, lamentablemente derribada en 1934), donde volvemos a encontrar a Álvarez Capra, esta vez trabajando en colaboración con Emilio Rodríguez Ayuso (1845-1891). En este caso se comprueba cómo la arquitectura efímera precedente se convirtió en el laboratorio experimental donde plantear formas que luego pasarían a la arquitectura permanente. El éxito de esta espectacular plaza fue enorme, hasta tal punto que serviría para vincular estrechamente el estilo neomudéjar con esta tipología arquitectónica



*Plaza de Toros de Madrid,
1874, de los arquitectos
Álvarez Capra y Rodríguez Ayuso.*

²⁰ Cfr. BUENO, 1987, n. 3, pág. 59.



como bien señala Pedro Navascués Palacio²¹, puesto que la de Madrid serviría de modelo de inspiración a plazas posteriores como la de Lisboa (Antonio José Dias Da Silva, 1890) o la madrileña de Las Ventas (Espeliús y Muñoz Monasterio, 1919-1932).

Al arquitecto Emilio Rodríguez Ayuso se debe también la que es –según Pedro Navascués– *una de las obras eclécticas más bellas de Madrid, donde una torre recuerda, sin serlo, el volumen de las torres campanas de la arquitectura toledana, ejemplar por su distribución interior y de original tratamiento de fachadas en que las labores de ladrillo tradicionales formando rombos conviven con un repertorio nuevo*²². Se trata de las Escuelas Aguirre (1887), un centro educativo de gran interés en el panorama de la arquitectura neomudéjar de esta etapa.

²¹ Respecto al origen de la relación entre los toros y el estilo mudéjar, Pedro Navascués señalaba lo siguiente: *Este carácter morisco de la antigua plaza de toros, no era sino la cristalización de una muy antigua idea que relacionaba lo que se ha llamado Fiesta Nacional con lo morisco. No olvidemos que en su 'Tauromaquia' Goya grabó toros y moros, siguiendo el conocido texto de Nicolás Fernández de Moratín, 'Carta histórica sobre el origen y progreso de las fiestas de los toros en España', donde entre otras cosas se dice: 'Este espectáculo, con las circunstancias notadas, lo celebraron en España los moros de Toledo, Córdoba y Sevilla, cuyas cortes eran en aquellos siglos las más cultas de Europa.* cfr. NAVASCUÉS, 1973, n. 15, pág. 230.

²² Cfr. NAVASCUÉS, 1993, n. 3, pág. 353.

De nuevo, en 1889, un pabellón presentaba lo más granado de la arquitectura española. La Exposición Universal de París fue un evento que se convertiría en un hito histórico ya que albergó dos de las construcciones en hierro más famosas de la historia: la Galería de las Máquinas de Dutert, Contamin, Pierron y Charton y la Torre de Gustav Eiffel, convertida en poco tiempo en el símbolo de la capital francesa. En este certamen España presentó un pabellón diseñado por el arquitecto Arturo Mélida Alinari (1849-1902), cuya novedad era unir por primera vez en un solo edificio los tres estilos más representativos de nuestra arquitectura nacional: el mudéjar en el cuerpo central, el gótico isabelino en las alas laterales y el plateresco en los dos cuerpos extremos. En cuanto al estilo que nos interesa, el neomudéjar, las soluciones decorativas desarrolladas por Mélida (una arquería ciega de líneas entrelazadas) recuerdan sin copiar a monumentos mudéjares toledanos como la Puerta del Sol o la iglesia de Santiago del Arrabal, y

ya habían sido exploradas por este mismo arquitecto en un interesante edificio neomudéjar toledano, la Escuela de Artes y Oficios (1884-1902), una obra que, por desgracia, fue profundamente modificada en el siglo XX, pero en la que ya ensayaría la fusión de estilos de diferente época, una vía abierta por Mérida que sería experimentada años más tarde por arquitectos como Aníbal González-Álvarez, en las dos primeras décadas del siglo XX, ya en la segunda etapa de vida del neomudéjar. Al interior, el pabellón reproducía elementos de Santa María la Blanca y de la sinagoga del Tránsito; en este sentido y a pesar del carácter ecléctico de la construcción, las referencias a Toledo y al mudéjar eran muy fuertes, reforzando las ideas expuestas por Amador de los Ríos quien consideraba Toledo como la ciudad más representativa del carácter español, convirtiendo a la ciudad castellana en el modelo de inspiración del revival neomudéjar a nivel nacional. La calidad de esta obra fue reconocida internacionalmente con la concesión de uno de los tres premios que el jurado de la muestra concedía a los pabellones extranjeros.

Otros ejemplos interesantes de arquitectura neomudéjar en este primer período corresponden a iglesias como la de la Paloma (1896-1912) del arquitecto Lorenzo Álvarez Capra (1848-1901), cuya fachada presenta gran interés por los paños decorativos de fachada y torres, o la de San Fermín de los Navarros (1891), proyectada por Carlos Velasco y Eugenio Jiménez Corera, que combina un exterior de un neomudéjarismo mimético de la arquitectura toledana con un interior neogótico.

Prácticamente puede decirse que todos los arquitectos de la época cultivaron en algún edificio este estilo como muestra el Asilo de San Diego y San Nicolás (1903-1906) de Juan Bautista Lázaro (1849-1919) o la Parroquia de Santa Cristina (1906) de Enrique Repullés y Vargas (1845-1922); sin embargo, a juicio de Pedro Navascués, no debe englobarse en un único grupo a toda la arquitectura realizada en ladrillo²³, porque no toda puede calificarse estrictamente como neomudéjar a pesar de que puedan llegar a tener motivos ornamentales inspirados en este estilo. De hecho también en Aragón –como veremos– encontramos rasgos neomudéjares en muchos edificios sin que éstos puedan introducirse en este revival, ya que se trata de edificios neomedievales como las iglesias del Asilo de San José (1882) en Zaragoza o Parroquial de San Lorenzo en Garrapinillos (1875), ambas del arquitecto Ricardo Magdalena.

Este primer período acaba con dos magníficas obras neomudéjares: la Fábrica Gal de Madrid (1813-1915), desaparecida como la mencionada plaza de toros de Madrid, y la Estación de Ferrocarril de Toledo (1916-1920). La Fábrica Gal es una obra de Amós Salvador y, en opinión de Pedro Navascués, en ella se combinan exquisitamente los motivos decorativos de inspiración neomudéjar con un tratamiento



Iglesia de la Paloma, Madrid, 1896-1912, del arquitecto Álvarez Capra.



Parroquia de Santa Cristina, Madrid, 1906, del arquitecto Repullés y Vargas.

²³ Acerca de la polémica levantada sobre el uso del término neomudéjar o arquitectura en ladrillo consultar la nota 15.

*Fábrica Gal de Madrid, 1813-1915,
del arquitecto Amós Salvador.*



de huecos en fachada y volúmenes muy moderno. En cuanto a la Estación de Ferrocarril de Toledo, obra del arquitecto Narciso Clavería, que de modo significativo coincide cronológicamente con la publicación de la obra *Arte mudéjar toledano* de Manuel Gómez Moreno, responde al *espíritu del lugar* tal y como lo había expresado Ángel Ganivet en sus escritos (*Granada la bella*, 1896), reclamando que la arquitectura ferroviaria fuera un adelanto de lo que el visitante se había de encontrar en la ciudad: *si la ciudad es gótica, que la estación de ferrocarril sea gótica, y si es morisca, morisca*²⁴. De este modo la Estación, inspirada claramente en el mudéjar toledano, es tanto al exterior como al interior un despliegue de motivos ornamentales sabiamente fusionados en una completa integración de las artes decorativas, que ponen de manifiesto el elevado grado de calidad de los

*Estación de Ferrocarril de Toledo,
1916-1920, del arquitecto Clavería.*



²⁴ Cfr. NAVASCUÉS, 1993, n. 3, pág. 680.

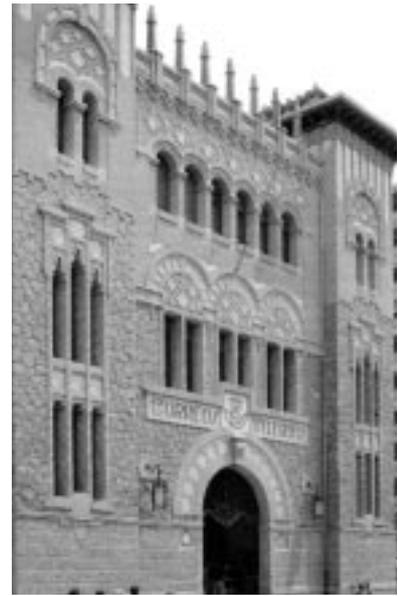
oficios artesanales en la época. Según el mismo Navascués, *una de las estaciones más interesantes y originales de Europa, bien compuesta, bien construida, y ejemplo máximo de lo que llegó a ser el mudéjar de raíz toledana*²⁵.

Segunda etapa: el regionalismo neomudéjar en el foco andaluz en el primer tercio del siglo XX

Esta segunda etapa regionalista del neomudéjar se explica, según Pedro Navascués, como continuación natural de la revisión de los grandes estilos nacionales. Agotados éstos, lo lógico era centrarse en la arquitectura local o bien romper con ella, algo que hará la arquitectura racionalista a partir de 1925, inaugurando una nueva etapa más acorde con el espíritu de modernidad del siglo XX. Por tanto, el regionalismo de las dos primeras décadas de esta centuria debe considerarse como el *último revival de la serie iniciada por el neoclasicismo*²⁶. Como en la etapa precedente, el debate sobre el espíritu de la arquitectura nacional y el regionalismo se desarrolló extensamente en el medio profesional, dando lugar a intensas discusiones planteadas al amparo de los Congresos Nacionales de Arquitectos: desde la ponencia de Leonardo Rucabado y Aníbal Álvarez (*Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional*), verdadero manifiesto del regionalismo español presentada al VI Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en 1915 en San Sebastián, al VII Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en Sevilla en 1917, donde de nuevo se planteaba la cuestión regional, hasta los discursos de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que, como hemos visto, nos sirven para tomar el pulso a la situación en cada momento. Precisamente con un significativo discurso en torno a este tema se clausuraría este segundo período: *La arquitectura popular* del arquitecto Teodoro Anasagasti, leído en 1929.

En paralelo al debate producido en el medio profesional de la arquitectura, se desarrolló una investigación historiográfica más precisa y profunda sobre los focos regionales del mudéjar que reforzaría también el regionalismo arquitectónico. Entre la bibliografía a destacar se encuentran los trabajos de historiadores como Diego Angulo quien en 1932 publicaba su *Arquitectura Mudéjar Sevillana*²⁷ o, en la misma década, los decisivos trabajos de Francisco Iñiguez Almech²⁸ sobre el mudéjar aragonés, que venían a sumarse a estudios precedentes como el de José M^a López Landa en el mismo ámbito territorial²⁹.

Otro de los rasgos destacables en este segundo momento es el fuerte apoyo institucional recibido por el regionalismo. Si en el siglo XIX el neomudéjar y otros revivals se desarrollaron tanto en el ámbito de lo público (sobre todo en los pabellones de exposiciones internacionales) como en el de lo privado, en esta etapa se pusieron en marcha por toda España diversas medidas para reforzar el carácter regional de



Central de Correos de Castellón.

²⁵ Cfr. NAVASCUÉS, 1993, n. 3, pág. 360.

²⁶ Cfr. NAVASCUÉS, 1993, n. 3, pág. 675.

²⁷ ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *Arquitectura Mudéjar Sevillana en los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932.

²⁸ IÑIGUEZ ALMECH, Francisco: "Sobre algunas bóvedas aragonesas con lazo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VIII, 1932; "Notas para la geografía de la arquitectura mudéjar en Aragón" *Boletín de la Sociedad Geográfica Nacional*, LXXIV, junio de 1934; y "Torres mudéjares aragonesas. Notas de sus estructuras primitivas y su evolución", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIII, 1937; estos trabajos y otros precedentes del mismo arquitecto están incluidos en la edición facsímil *Estudios de Arte Mudéjar Aragonés* (ed. BORRÁS GUALIS, Gonzalo M.), Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2002.

²⁹ LÓPEZ LANDA, José M^a, "Iglesias gótico-mudéjares del Arcediano de Calatayud", *Arquitectura*, mayo 1923; reeditado en la edición facsímil *Estudios de Arte Mudéjar Aragonés*, cfr. BORRÁS, 2002, n. 28.



Pabellón de Industrias y Artes Decorativas. Sevilla, 1911, del arquitecto González y Álvarez Osorio.

la arquitectura. Entre otras cabe destacar, en primer lugar, el concurso de reforma de fachadas de estilo sevillano convocado por el Ayuntamiento de la capital andaluza en 1912, que serviría de modelo y acicate en otras ciudades españolas. Tres años después, en 1915, se publican las bases del concurso para centrales de Correos en las distintas provincias españolas, insistiendo en la necesidad de que cada una de estas sedes se adecuase a los estilos propios de cada localidad, una recomendación que veremos se cumple estrictamente en algunas ciudades, Zaragoza entre ellas. Pero si hubo un evento oficial que estimuló el regionalismo en este período fue, sin duda alguna, la convocatoria de la Exposición Hispanoamericana de Sevilla, en el marco de la cual se desarrollaría uno de los focos regionales más fecundos e interesantes bajo la dirección del arquitecto Aníbal González y Álvarez-Ossorio (1876-1929).

Es obvio que existieron otros regionalismos, destacándose entre ellos la arquitectura montañesa desarrollada en el norte de España con figuras tan interesantes como Leonardo Rucabado, Javier González de Riancho, Manuel María Smith o Manuel del Busto y Casariego, si bien no nos ocupamos de ellos en este trabajo, ya que nos interesa el regionalismo andaluz porque supone una nueva actualización del neomudéjar, en este caso dirigiendo sus fuentes de inspiración hacia el mudéjar sevillano.

En cuanto a las obras más significativas de este período, profundizando en la fusión ecléctica iniciada por Arturo Mélida en la década de los 80 del siglo XIX, Aníbal González proyectó en 1911 la Plaza de América para la Exposición Hispanoamericana de Sevilla, que finalmente se celebraría en 1929, reuniendo en ella tres edificios que presentaban diferentes revivals: el Pabellón de Industrias y Artes Decorativas en estilo neomudéjar en su vertiente regionalista de inspiración sevillana, el neoplateresco Pabellón de Bellas Artes que representaría el estilo español y, por último, el neoisabelino Pabellón Real asociándolo a la tutela de la monarquía.

Años después, entre 1914 y 1928, el mismo arquitecto sería el responsable del diseño de la famosa Plaza de España, de nuevo en Sevilla, pero en este caso los estilos mudéjar, plateresco y barroco (este estilo había sustituido al gótico isabelino) se mezclaron en una sola construcción que constituye, a juicio del historiador Pedro Navascués, la muestra de la madurez del arquitecto, *un magnífico conjunto ... que, sin duda, muestra el final de todo el proceso iniciado años atrás*³⁰.

La pervivencia del neomudéjar bajo la Dictadura de Franco

El neomudéjar en su segundo momento que de modo convencional para la historiografía artística se integraría en la arquitectura regionalista de las dos primeras décadas del siglo XX, habría finalizado espectacularmente con ese ‘canto de cisne’ que es la Plaza de España

³⁰ Cfr. NAVASCUÉS, 1993, n. 3, pág. 675.

de Sevilla. Resulta significativo constatar como al mismo tiempo se estaba abriendo una nueva vía en la arquitectura española contemporánea, recogiendo las innovaciones producidas en el panorama internacional. Así, entre 1927 y 1928, coetáneamente al proyecto sevillano, se estaban construyendo tres obras que marcarían el inicio de la arquitectura racionalista en nuestro país: el Rincón de Goya en Zaragoza del arquitecto Fernando García Mercadal, la Casa para el Marqués de Villora en Madrid de Rafael Bergamín y la Gasolinera Porto Pi, también en la capital española, de Casto Fernández Shaw. Estas tres obras señalaban el advenimiento de una nueva era en la arquitectura de la mano de la 'generación del 25', un grupo de arquitectos en su mayoría vinculados al círculo madrileño que romperían bruscamente con la tradición nacional y con las preocupaciones y formas heredadas del siglo XIX, entre ellas el eclecticismo y el historicismo en el que se situaba el neomudéjar.

La ruptura inaugurada por estos pioneros se vio reforzada con la siguiente generación, la de 1930, los fundadores del GATEPAC³¹ (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), en gran parte arquitectos catalanes entre los que se destacan José Luis Sert y José Torres Clavé, un grupo fundado en octubre de 1930 precisamente en Zaragoza y cuyo activo funcionamiento hasta 1936 (entre otras actividades gracias a medios de difusión específicos como la revista *A.C., Problemas de Actividad Contemporánea*) dinamizó de modo extraordinario y decisivo el panorama arquitectónico español.

Como es lógico, la Guerra Civil truncó violentamente este proceso y el triunfo de los alzados, con el General Franco a la cabeza, no supondría nada bueno para este movimiento de renovación iniciado al amparo de la II República. La Guerra conllevó la desaparición (por muerte o por exilio) y el alejamiento de los profesionales implicados en este movimiento, muchos de ellos –como García Mercadal– fueron apartados de sus cargos, otros –como José Luis Sert– partieron para el extranjero, perdiéndose con ellos la posibilidad de continuar la obra iniciada, así como el vínculo y la influencia que hubieran podido ejercer sobre generaciones posteriores.

Si a esta enorme pérdida se añaden las circunstancias particulares en las que se desarrollaron las décadas siguientes, en especial los cuarenta y los cincuenta, con el establecimiento de una férrea Dictadura, nos encontramos con un momento de aislamiento e involución cultural que ha sido sobradamente estudiado en los últimos años³². No podemos extendernos en demasía sobre este aspecto, si bien nos interesa por una circunstancia particular: el regreso a la tradición defendido por la Dictadura de Franco justificó la vuelta a los historicismos, cronológicamente superado su momento natural (el siglo XIX), y en ese proceso de vuelta atrás también tuvo cabida el mantenimiento de revi-



Rincón de Goya en Zaragoza, 1927, del arquitecto García Mercadal.

³¹ Un valioso estudio del GATEPAC y de toda esta época ha sido el realizado por el historiador Carlos Flores: FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea I 1880-1950*, Madrid, Aguilar, 1988. Otros estudios interesantes sobre este período: BALDELLOU, Miguel Ángel y CAPITEL, Antón, *Arquitectura Española del siglo XX*, colección Summa Artis vol. 40, Madrid, Espasa Calpe, 1996; y URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española Siglo XX*, Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 1997.

³² VV. AA., *Dos Décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, actas del Congreso celebrado en Granada el año 2000.



Detalle de la vivienda de San Vicente de Paúl, n. 5, Zaragoza, 1946, del arquitecto Vincenti Bravo.

vals como el neomudéjar, en especial en algunas regiones como Aragón. Es en este contexto en el que debe considerarse la pervivencia de obras estética e históricamente desfasadas, pero ideológicamente acordes con la doctrina política y artística del momento.

El historiador Carlos Flores ha estudiado este fenómeno y lo describe de modo preciso: *La reconstrucción es, por otra parte, una eficaz arma política. Al término de cualquier guerra, el vencedor no alcanza su plenitud como tal si no es capaz de reparar y reconstruir aquello que le destruyó el enemigo (...) La arquitectura de la posguerra española concentra sus esfuerzos en esta única tarea: reconstrucción. Hay que levantar una España destruida y, naturalmente, dado el clima patriótico imperante-, hay que levantarla con una fidelidad hacia épocas con cuyo espíritu existe, o se cree que existe, una comunión en el presente. No es momento de pararse a pensar si la arquitectura ha evolucionado entre tanto ni qué pueda existir de aprovechable en esta evolución. (...) El final de la guerra civil inaugura un período en el que reina de nuevo una mentalidad arquitectónica retrógrada y desconectada de la realidad. Triunfa una vez más el espíritu que se escuda en la palabra, no en la idea, de tradición para desarrollar un eclecticismo trivial padre de una arquitectura en divorcio total con los problemas de su tiempo*³³.

Al final, la búsqueda de una arquitectura neoimperial o de inspiración tradicionalista se revelaría como un fracaso más del régimen y a partir de los cincuenta la arquitectura española empezaría a dar muestras de revitalización a pesar del férreo control a que estaba sometida como natural medio de expresión del poder, y con ella el neomudéjar en su tercer y último momento de vida desaparecería definitivamente para convertirse, durante un tiempo, en un estilo rechazado por generaciones posteriores de arquitectos.

EL CASO ARAGONÉS: EL MUDÉJAR COMO INVARIANTE DE NUESTRA CULTURA

En contraste con el vital neomudéjar madrileño del último tercio del siglo XIX, Aragón, uno de los principales focos del arte mudéjar en España, no llegó a inspirar un estilo de naturaleza similar al de la capital, por tanto una de las preguntas que queríamos responder con este trabajo era la razón del menor peso del mismo en dicho período en nuestra región. Para ello hemos realizado una reconstrucción cronológica del movimiento en sus principales edificios, localizados en su mayor parte en Zaragoza y Teruel, a la vez que buscábamos las opiniones de los principales profesionales de la época. Por desgracia, los arquitectos aragoneses –a excepción de Félix Navarro– no se sintieron demasiado inclinados a escribir ni a teorizar. Son escasos los artículos de prensa local o especializada en los que aparecen textos fir-

³³ Cfr. FLORES, 1988, n. 31, pág. 227 y siguientes.



Edificio para las Facultades de Medicina y Ciencias, Zaragoza, 1893, del arquitecto Magdalena.

mados por nuestros profesionales, aunque los pocos existentes pueden ser considerados significativos del estado de opinión de la sociedad y del medio cultural en el que se movían. A ellos nos referiremos oportunamente.

Volviendo de nuevo al panorama nacional y al origen histórico del neomudéjar, a la vista de las obras realizadas podemos avanzar que el interés suscitado por el mudéjar aragonés no llegó a traspasar las fronteras de Aragón. Como hemos visto, fue el mudéjar toledano, un estilo castellano, el que identificó el espíritu nacional y el que sirvió de inspiración tanto para la arquitectura efímera como para la definitiva. Por otro lado, en comparación con el neomudéjar español que experimentó dos etapas (una primera historicista-ecléctica en el siglo XIX y la segunda, de inspiración regionalista entre 1910 y 1925), el neomudéjar aragonés fue un estilo más potente en este momento, puesto que las obras más significativas realizadas en este estilo corresponden al segundo período, a pesar de que –como analizaremos– existen algunos interesantes precedentes entre 1875 y 1910.

Singularmente respecto al resto del país, en Aragón puede hablarse de una pervivencia del mudéjar en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado, ligado a un contexto histórico bien diferente: la Dictadura de Franco y la búsqueda de un estilo nacional pero con unos parámetros ideológicos que poco o nada tenían ya que ver con los analizados hasta ahora.

Los arquitectos aragoneses y su relación con el arte mudéjar

Como mencionábamos páginas atrás, en 1878 el arquitecto catalán Lluís Domènech i Montaner publicaba un artículo que con el paso del tiempo se convertiría en el lema de toda una época: *En busca de una arquitectura nacional*³⁴. En el caso de nuestra región, esa arquitectura se identificó sin ninguna duda con el estilo renacentista y no con el mudéjar, otra opción a considerar si tenemos en cuenta que lo que se perseguía era reforzar una identidad particular diferenciada del resto de regiones.

³⁴ DOMÈNECH i MONTANER, Lluís, “En busca de una arquitectura nacional”, en *La Renaixença*, noviembre, 1878, págs. 149-160.



Detalle decorativo del edificio para las Facultades de Medicina y Ciencias, 1893, del arquitecto Magdalena.

¿Por qué en Aragón se identifica el estilo nacional con el renacimiento y no con el mudéjar? Existen varias razones posibles: en primer lugar, los arquitectos del XIX, educados en las enseñanzas académicas de la tradición de la *École de Beaux Arts* de París, consideraban más significativo el estilo del renacimiento por su monumentalidad y austeridad decorativa, rasgos que décadas después se asociarán al carácter del pueblo aragonés; a ello se añadió la confusión y el debate suscitado en torno a la definición del arte mudéjar, del que se tuvo durante mucho tiempo una concepción muy simplista al reducirlo básicamente a una profusa y exótica decoración islámica superpuesta a estructuras cristianas, una teoría que se encargarían de desmontar los años y las investigaciones de numerosos estudiosos, entre ellos el máximo especialista en el arte mudéjar aragonés, el historiador Gonzalo M. Borrás Gualis³⁵.

Uno de los principales responsables de esta situación fue Ricardo Magdalena Tabuena, arquitecto municipal de Zaragoza desde 1873 hasta su muerte y una de las figuras más importantes de la segunda mitad del siglo XIX, quien se destacó por ser el primer convencido y principal responsable de la revalorización del renacimiento a través de sus edificios³⁶. El magisterio de Ricardo Magdalena fue determinante en este sentido ya que sus obras, consideradas luego como el modelo a seguir por el resto de profesionales de la época, aparecen inspiradas en la arquitectura del siglo XVI, aunque de acuerdo con su formación ecléctica incluye elementos puntuales de inspiración mudéjar como es la aplicación cerámica a la arquitectura o el despliegue de numerosos recursos decorativos de inspiración mudéjar en ladrillo en muchos de sus edificios. Entre ellos cabe destacar el famoso edificio para Facultades de Medicina y Ciencias (1893), así como la mayoría de construcciones de carácter religioso o benéfico-asistencial que realizó como la iglesia Parroquial de San Lorenzo en la localidad zaragozana de Garrapinillos (inaugurada en 1886, aunque el diseño data de 1874), la iglesia y Asilo de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados en Zaragoza (1882) o el diseño de la puerta principal de entrada al Cementerio de Torrero (1896). Sin embargo, en estos casos –a excepción del Cementerio– no puede hablarse con propiedad de arquitectura neomudéjar, aun a pesar del interés y calidad de los mismos, ya que se trataría más bien de edificios eclécticos (en el caso de la Facultad) o neomedievales (en especial en las iglesias). Si debemos aplicar correctamente el concepto neomudéjar a la arquitectura decimonónica aragonesa, llegaremos a la conclusión de que este fenómeno es algo muy puntual ya que en concreto el único arquitecto que lo practica es Félix Navarro (1849-1911), quien lo aplica en unas tipologías poco representativas simbólicamente, si bien muy interesantes desde el punto de vista arquitectónico, como es la arquitectura industrial (La Veneciana, 1896, y Galletas Patria, 1909). Por tanto, tendremos

³⁵ El debate historiográfico sobre la naturaleza del mudéjar ha sido estudiado de modo preciso por Gonzalo M. Borrás Gualis desde sus trabajos iniciales a mediados de los años 70 del siglo pasado, hasta aportaciones más recientes a modo de afortunadas síntesis actuales sobre el tema. Entre su extensa bibliografía pueden destacarse: BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., "El mudéjar como constante artística", *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid-Teruel, CSIC, 1981, págs. 29-39; y "Estudios sobre el arte mudéjar aragonés", *Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, CAZARCOAATA, 1985, tomo I, págs. 68-74; "Estudios de Arte Mudéjar Aragonés", prólogo a la edición facsímil de LÓPEZ LANDA, José M^a; ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco y TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Estudios de Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2002.

³⁶ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Vida y obra del arquitecto Ricardo Magdalena (1849-1910)*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, junio 1995, publicada por Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.

que esperar al siglo XX, en concreto hasta la década de 1920, para reconocer con claridad un estilo neomudéjar aragonés, en consonancia con el auge del regionalismo en el resto del país.

Por otro lado, a juzgar por los comentarios publicados en la prensa local, en el siglo XIX existía una notable confusión entre lo que era arte mudéjar y arte del renacimiento. Es probable que el hecho de que ambas manifestaciones artísticas compartieran el ladrillo como material de construcción inducía en parte a ello, pero es evidente la ignorancia que por falta de estudios rigurosos dominaba en la opinión pública e incluso entre los especialistas. Por ejemplo, el escultor Dionisio Lasuén (1850-1916), habitual colaborador de Ricardo Magdalena, describía el edificio para las Facultades de Medicina y Ciencias del siguiente modo: *El gusto dominante del edificio es el llamado mudéjar, que no es otra cosa que el principio de nuestro renacimiento ó período de transición arquitectónica pero con el carácter varonil aragonés marcado señaladamente en nuestros edificios del siglo XV al XVI y sostenido en este, con variante del moderno gusto en el detalle, por D. Ricardo Magdalena*³⁷.

Otros comentarios ponían de manifiesto idéntica confusión al referirse al estilo de este mismo edificio: *¿A qué estilo pertenece la construcción? Muchos son los que han hecho esta pregunta, que no sabemos contestar. Sin satisfacer á exigencias de ningún estilo de época, reúne las perfecciones de varios. Sobre todo el sello general nos recuerda Aragón: este es su mejor elogio. Renacimiento ó mudéjar: los dos significan lo que tan propio es de nuestra pequeña patria, revolución é independencia en el arte, sin dejar de hacer justicia á lo que fue. De todos modos, nos place consignar que por muchos se conocen ésta y otras obras como pertenecientes al estilo Magdalena*³⁸.

El mismo Lasuén insistía en otro artículo en la predilección por parte de Ricardo Magdalena hacia el mudéjar. Del arquitecto decía: *Su cultura artística es sólida. Conoce á fondo todos los estilos y puede traducir de memoria las complicadas combinaciones de las épocas de transición y la manera de los grandes maestros. Sin embargo tiene una pasión. Está enamorado del mudejar, de ese estilo cristiano con vistas al árabe, que, con sus sencillas líneas, sus seguras masas, sus torrecillas esmaltadas de azulejos y sus grandes huecos, presta sabor característico a lo que de la antigua Zaragoza nos resta*³⁹.

Es evidente que Magdalena se sentía atraído por el arte mudéjar, de ello dan constancia elementos puntuales antes mencionados en el edificio para las Facultades de Medicina y Ciencias como la introducción de la cerámica en la decoración arquitectónica, la utilización del ladrillo como material decorativo en frisos y cornisas (frisos de esquinita, en zig-zag, rombos en resalte o rehundidos, paños de rombos encuadrados, etc.), e incluso la recreación del lazo mudéjar en el mobiliario interior (a destacar en la gran puerta de acceso al

³⁷ LASUÉN, Dionisio, "El nuevo edificio. Descripción general", *Diario de Avisos de Zaragoza*, 18 octubre 1893.

³⁸ Cfr. *Diario del Pueblo*, 18 octubre 1893, pág. 2.

³⁹ LASUÉN, Dionisio, artículo de opinión sobre Ricardo Magdalena en el número extraordinario que el *Diario de Avisos de Zaragoza* dedicaba a la inauguración del edificio para las Facultades de Medicina y Ciencias; cfr. n. 37.



Detalle del Palacio de la Real Maestranza de Caballería de Zaragoza. Antigua Casa de Don Lope.

Paraninfo, el espacio noble del edificio); pero el mismo arquitecto se encargó de precisar su fuente de inspiración en la *Memoria del Proyecto*, donde describía el carácter y decoración del edificio del siguiente modo: *La clase de materiales adoptados para el proyecto, las proporciones que dado el programa resultan al edificio, la sencillez de formas propia a la severidad que debe tener una construcción destinada á la enseñanza y especialmente á la de que ahora se trata, y el deseo de dar al conjunto cierto sello nacional y aun local, ha hecho volver los ojos hacia los modelos que de la época del renacimiento quedan en la ciudad, tales como la Lonja y el Palacio de Justicia no para hacer una copia servil, sino para conseguir con formas y combinaciones analogas resultados tambien analogos*⁴⁰.

Poco amigo de difundir públicamente sus ideas (quizás su natural carácter tímido le indujo a dejar que sus edificios hablaran por él), Ricardo Magdalena, quien sólo escribió en prensa dos artículos a lo largo de su vida, afirmarí­a en 1908, en un trabajo recogido en *La Construcción Moderna* que, aun reconociendo el interés del arte mudéjar, lo más significativo de la arquitectura histórica de Zaragoza se debía al renacimiento.

Del gusto mudéjar es de lo que más testimonios quedan, aun habiendo perdido la monumental Torre Nueva, que era la construcción quizás más sobresaliente del estilo en España; y aunque con ella no puedan competir, todavía luce su gallardía la torre de San Pablo, hermosa por sus proporciones y acertada colocación del decorado; la de la Magdalena, que á través de sus deterioros deja adivinar el efecto admirable de sus elementos decorativos de esmalte, y las de San Miguel y San Gil, que no por ser más modestas dejan de contener grandes bellezas.

Es también de sumo interés la fachada de La Seo correspondiente á la calle del Sepúlcro, y el artesonado policromo que sirve de techo á una parte de la capilla parroquial del mismo templo. Las fachadas y ábside a la Magdalena son, asímismo, dignas de estudio.

Si bien los restos del estilo mudéjar ya mencionados son una nota característica de la población, lo son todavía más las construcciones de la época del Renacimiento. La comunicación con Italia por efecto de nuestro dominio en aquella nación fue causa de que los palacios señoriales se edificasen con arreglo al gusto italiano, una vez iniciado allí el movimiento de reforma derivado de los estilos clásicos. Pero en lucha todavía con la tradición ojival, se advierten confundidos los elementos de uno y otro estilo. Así, por ejemplo, la Lonja, que data del año 1551, obedece á la nueva escuela; pero no puede prescindir en su estructura y abovedado de lo que era tradicional. La casa llamada de la Infanta, ó de Zaporta, que dejó de existir, y que fue construída según los moldes entonces modernos, tenía el alero de forma y perfiles góticos.

⁴⁰ *Memoria del Anteproyecto para el edificio para las Facultades de Medicina y Ciencias de Zaragoza*, firmado por el arquitecto Ricardo Magdalena. Zaragoza, 21 septiembre 1886. Original conservado en el Archivo General de la Administración (A.G.A.) de Alcalá de Henares, Madrid. Cfr. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, 1999, n. 36.

De esta clase de aleros, que afectan forma muy constructiva, para alcanzar grandes vuelos, todavía se conservan diferentes ejemplares en muchas calles de la ciudad, y son iguales al que tiene la casa núm. 47 de la calle de Don Jaime I.

(...) Las fachadas severas de estos edificios, sus patios descubiertos, formados por columnas de piedras y galerías en el piso primero y las amplias escaleras, techadas muchas veces con bóvedas de madera formando artesonado, son también muy dignas de estudio, muy especialmente por la nota regional que nos muestran.

(...) Pasados estos tiempos de florecimiento y grandeza, poco de particular se hizo en arquitectura⁴¹.

El gusto de Magdalena por el Renacimiento fue circunstancia dominante en el último cuarto del siglo XIX y refleja el sentir colectivo del momento. En este estado de opinión –y de falta de sensibilidad hacia el mudéjar– es comprensible que se produjeran hechos tan lamentables como la demolición en 1893 de la Torre Nueva, una de las torres mudéjares más señeras de la ciudad, en la que tuvo que participar el mismo Magdalena por su condición de arquitecto municipal, a pesar del evidente disgusto que le supuso, puesto que él se manifestó en contra de tan salvaje derribo⁴².

Años después, admiradores de la obra del arquitecto aragonés no dejaron de pasar por alto cómo significativamente Magdalena siempre prefirió otros estilos al mudéjar. Los Hermanos Albareda en un artículo publicado en *El Noticiero* en 1951, señalaban como su fuente de inspiración la arquitectura francesa, tanto histórica (el gótico) como contemporánea (la tradición de la École des Beaux Arts de Paris), lamentando su desapego hacia el arte mudéjar.

Magdalena sintió por el arte del pasado admiración de artista, no de erudito, ni de arqueólogo, y así no es de extrañar la libertad con que procedió cuando de restaurar o continuar la labor de otras edades se trataba.

(...) Siempre dando versiones personales de los estilos, muy propias, tanto de quien se sentía seguro de su lápiz como de quien le fue muy difícil estudiar directamente del pasado las bellezas de sus monumentos.

Así, no es de extrañar que al proyectar la iglesia de las MM. Reparadoras se desinteresara del gótico regional, creando un lindísimo interior en el que por su decoración, su pintura, su retablo y todos sus detalles, está dentro del gótico francés. El exterior hubo de hacerlo en ladrillo prensado creando con este material formas arquitectónicas más o menos discutibles y desoyendo los sencillos y saludables ejemplos que le daban nuestras torres mudéjares estilo cuya belleza no sintió o al menos la tiranía arquitectónica que entonces ejercían las publicaciones extranjeras le impidieron gozar con el sano encanto de sentirse

⁴¹ MAGDALENA, Ricardo, “Zaragoza artística. Historia de su arquitectura”, *La Construcción Moderna*, nº 21, 1908, Madrid, págs. 449-451.

⁴² Regino Borobio relata en su discurso de ingreso a la Institución “Fernando el Católico”, en 1964, la historia del derribo y la actitud del arquitecto Magdalena al respecto: *No debe pensarse en destruir un edificio de tan notables cualidades artísticas, que encierra bellezas sin cuento, y que por sus recuerdos históricos merece ser conservada como la joya más preciosa que en Zaragoza hemos heredado de la arrogancia y grandeza de nuestros antepasados. Hoy que tan adelantados se hallan los medios de ejecución en las obras, gracias a los poderosos adelantos de las artes industriales, yo respetaría cuantos edificios de indisputable mérito existen, aun en el caso de hallarse ruinosos y emplearía apeos de hierro combinados artísticamente, decorados de la manera más rica que puede ser susceptible el material, aun cuando el coste de éstos excediese en mucho el valor que hoy pudiese tener el construir un edificio igual, no debe de ningún modo accederse a la petición de los firmantes, que pretenden se proceda a demoler hasta su base el edificio de la Torre Nueva. Cfr. BOROBIO, Regino, “El arquitecto Ricardo Magdalena”, *Zaragoza*, XXII (1964), Institución “Fernando el Católico”, Diputación Provincial de Zaragoza, págs. 83-89.*

Alzado de una vivienda estilo siglo XVI modernizado, Luis de La Figuera. Proyecto publicado en La Construcción Moderna, 1904.



*continuator de aquellos bumildes que tanto embellecieron el paisaje aragonés*⁴³.

⁴³ ALBAREDA, Hermanos, "El arquitecto Magdalena y el arte de otro tiempo", *El Noticiero*, 27 abril 1952; artículo publicado con motivo de la exposición celebrada por el escultor José Bueno en honor del arquitecto aragonés.

Éstas y otras opiniones sobre el arquitecto han sido recogidas en: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Ricardo Magdalena. Cien años de Historiografía sobre arquitectura aragonesa*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1997, nº 6 de la Colección ÉNTASIS, Cuadernos de la Cátedra de Arquitectura y Urbanismo Ricardo Magdalena.

⁴⁴ Archivo Municipal de Zaragoza, 1882, Armario 54, Legajo 4, Expediente 1.560.

Lo cierto es que, para reforzar esta opinión, entre la documentación conservada en la Sección de Arquitectura del Ayuntamiento de Zaragoza, heredera de la antigua Oficina de Obras del municipio que había dirigido Magdalena, se encuentra una variada gama de publicaciones extranjeras mayoritariamente francesas que permitieron al arquitecto aragonés estar al día de los avances en arquitectura y construcción fuera de nuestro país, y que condicionaron su gusto más que la influencia de estilos locales como el que estamos considerando. Entre ellas podemos citar *Nouvelles Annales de la Construction*, *Encyclopedie d'Architecture*, *Encyclopedie d'Architecture des Travaux Publics et particuliers*, *Revue Generale de l'Architecture et des Travaux Publics* y *La Construction Moderne*; incluso sabemos que, en 1882, el arquitecto había encargado la compra de cuatro tomos de la prestigiosa revista *Gazzette des architects* dirigida por el famoso arquitecto francés Viollet-le-Duc⁴⁴.

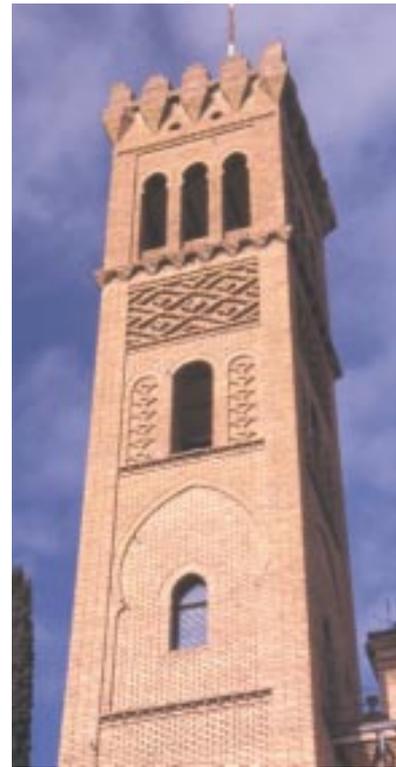
Generaciones posteriores de arquitectos siguieron manteniendo esta preferencia por el renacimiento en detrimento del mudéjar. Entre ellos se encuentra Luis de La Figuera (1869-1941), discípulo del mismo

Magdalena y ferviente admirador y difusor de su obra. La Figuera no perdió ocasión para reforzar la idea de conseguir un ‘*estilo regional aragonés*’, también denominado por el mismo arquitecto ‘*estilo siglo XVI modernizado*’, y en varias ocasiones presentó viviendas en dicha tendencia para las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes⁴⁵, coincidiendo por otro lado con el triunfo del neoplateresco a nivel nacional. En opinión del arquitecto: *Ha influido muchísimo en que estudie esa adaptación [se refería a adaptar el estilo renacentista a construcciones modernas], la invasión creciente que padecemos hace un tiempo de construcciones de estilo indefinido y de gusto extranjero (y por tanto exóticas en esta tierra que tan artísticas construcciones guarda todavía de un estilo típico y original) en las que si no hallo el arte que otros con más fortuna ven en ellas, tropiezo al examinarlas con elementos de construcción impropios de nuestro clima, como luego lo demuestran los agentes atmosféricos. (...) Explicadas las razones que me han impulsado á acometer esta empresa, al público expongo parte de mi primer ensayo para que le juzgue y falle y, Dios mediante, he de proseguir procurando adaptar á la casa de alquiler ese estilo tan zaragozano que tan bellas obras nos ha dejado, pues considero muy conveniente para nuestro buen nombre artístico que tan mezclado está con lealtades, noblezas y heroismos, en nuestra admirada historia*⁴⁶. Como se observa en el discurso del arquitecto aragonés, en nuestra región se sentía la misma preocupación por alcanzar una arquitectura nacional que en el resto de España. La crisis del 98 y el sentimiento de involución y regreso a las esencias nacionales sacudió por igual a todo el país, produciendo el rechazo a las formas importadas del extranjero y el regreso a los estilos locales.

La historiografía artística y la reivindicación del arte mudéjar aragonés

La secundaria valoración que mereció el arte mudéjar en Aragón durante el XIX, así como la confusión existente entre este estilo y el renacentista pudo deberse –como hemos avanzado– al desconocimiento del arte mudéjar local que en comparación con otras regiones españolas se estudiaría tardíamente en nuestra región. De hecho los primeros trabajos sobre esta manifestación artística se publican entrado el siglo XX (el artículo antes mencionado de José M^a López Landa sobre las iglesias gótico-mudéjares del Arcedianado de Calatayud⁴⁷), produciéndose las principales aportaciones a partir de la década de los treinta.

No es nuestra intención realizar aquí un estudio pormenorizado y exhaustivo de todo lo publicado en este momento, puesto que sin duda alguna debemos remitirnos a los excelentes trabajos de Gonzalo M. Borrás Gualis ya citados y que nos han servido de guía, no obs-



Detalle de la Torre del Monasterio de Cogullada, Zaragoza, 1913.

⁴⁵ Hemos documentado dos proyectos que fueron recogidos en publicaciones nacionales:

- *Arquitectura y Construcción*, nº 55, 1899, pág. 168.
- *La Construcción Moderna*, nº 9, 1904, pág. 223, incluye una reproducción del proyecto.

⁴⁶ FIGUERA LEZCANO, Luis de la, “Proyecto de Hotel inspirado en el estilo regional, siglo XVI”, *Diario de Avisos de Zaragoza*, 22 mayo 1899. Incluye una imagen del proyecto, inspirado en el edificio para las Facultades de Medicina y Ciencias de Magdalena, que fue presentado a la Sección de Arquitectura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de dicho año.

⁴⁷ Cfr. LÓPEZ LANDA, 1923, n. 29. Según Gonzalo Borrás, ... *este artículo merece ser considerado como una de las aportaciones más sólidas al estudio del arte mudéjar aragonés*. Cfr. BORRÁS, 2002, n. 35, pág. 6.

⁴⁸ Al arquitecto Francisco Íñiguez Almech se debe una interesante intervención en esta obra, ya que reconstruyó el tejido decorativo (la trama), pero sin completar la cerámica desaparecida, una más que correcta restauración sobre todo si tenemos en cuenta que en intervenciones posteriores se ha producido una excesiva reintegración de elementos faltantes, una actuación reversible pero claramente innecesaria. Cfr. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: "Una nueva aportación a la historia de la restauración monumental en Aragón: las intervenciones en la arquitectura mudéjar de Zaragoza", en *Santiago de Compostela-Zaragoza. Diálogo entre dos centros históricos*, Actas del Seminario celebrado en Zaragoza (abril, 2005), Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", en prensa; y GÓMEZ URDÁNEZ, Carmen: "Los arquitectos de La Seo. Arquitectura y restauración", en VV. AA.: *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1998, págs. 323-337.

⁴⁹ La historiografía del arte mudéjar es bien conocida gracias a los magníficos estudios de numerosos especialistas; entre ellos se destaca por su brillantez y claridad el estado de la cuestión realizado por el Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis en su estudio de síntesis publicado hace ya más de una década, pero vigente todavía; cfr. BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *El arte mudéjar*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990, así como la bibliografía de este historiador citada en la nota 35.

⁵⁰ Cfr. ÍÑIGUEZ, 1937, n. 28.

⁵¹ Cfr. ÍÑIGUEZ, 1937, n. 28.

⁵² GALIAY SARAÑANA, José, *El lazo en el estilo mudéjar. Su trazado simplificado*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1944. Reedición facsimil en la Serie ÉNTASIS, Cuadernos de la Cátedra de Arquitectura y Urbanismo Ricardo Magdalena de la Institución "Fernando el Católico", 1995, con prólogo de Enrique Nuere Matauco.

⁵³ GALIAY SARAÑANA, José, *Arte Mudéjar aragonés*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1951.

⁵⁴ TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*, colección 'Ars Hispaniae', Madrid, Plus Ultra, 1949.

⁵⁵ TORRES BALBÁS, Leopoldo, "El arte mudéjar en Aragón", *Al-Andalus*, V, 1940, págs. 190-192; "La arquitectura mudéjar

tante consideramos oportuno incluir una mínima serie de referencias bibliográficas ya que entendemos que todas estas publicaciones contribuyeron a crear un estado de opinión diferente y, por supuesto, favorable hacia el mudéjar que sin duda alguna se materializaría tanto en una mejor conservación de esta arquitectura (no debemos olvidar que en los años treinta se estaban restaurando algunos señeros monumentos mudéjares como el muro de la parroquia de la Catedral de La Seo de Zaragoza⁴⁸), como en el desarrollo del neomudéjar en su fase regionalista.

Entre estos estudios iniciales se encuentran los artículos del arquitecto Francisco Íñiguez Almech (1901-1982), una figura clave tanto en el conocimiento como conservación de la arquitectura mudéjar por su tarea como investigador y restaurador de la misma. A él se debe "un giro copernicano" a la historiografía mudéjar en palabras de Gonzalo M. Borrás⁴⁹, a través del artículo que Íñiguez publicó en la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología* en 1937, en el que situaba el origen de las torres mudéjares aragonesas en los alminares almohades⁵⁰, trascendiendo con este trabajo el marco de los estudios regionales, ya que su renovadora visión cambió de modo significativo la concepción del arte mudéjar español al afirmar que las estructuras mudéjares también derivaban de lo hispanomusulmán, no pudiendo considerarse cristianas. A Íñiguez se deben otros muchos notables trabajos, convenientemente reunidos y publicados en la actualidad⁵¹, que refuerzan su posición privilegiada en la historiografía mudéjar aragonesa, si bien obviamente no fue el único autor que escribió sobre el tema.

En la década siguiente, el médico y humanista José Galiay Sarañana, Director del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza, Consejero de la Institución "Fernando el Católico" y Director de la Sección de Arte y Arqueología de esta institución, publicaba *El lazo en el estilo mudéjar* (1944)⁵², obra en la que se planteaba el origen específico del arte mudéjar aragonés y sus peculiaridades frente al resto de focos peninsulares, como el andaluz o el castellano. A ésta seguiría otra obra suya, ensayo de síntesis, *Arte mudéjar aragonés*⁵³, publicada como la anterior por la Institución "Fernando el Católico" en 1951. A estos trabajos habría que añadir el conjunto de artículos publicados por el arquitecto Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), autor de la primera síntesis sólida sobre el mudéjar⁵⁴, quien también se ocupó de estudiar nuestro mudéjar local⁵⁵ en los años cuarenta y cincuenta, momento en el que nos detenemos puesto que hemos situado en ellos el límite de nuestro estudio. Como es natural se siguieron produciendo notables aportaciones, entre otras las del arquitecto Fernando Chueca Goitia⁵⁶, pero sin duda alguna la renovación de la historiografía sobre el arte mudéjar se ha producido en los últimos treinta años, a partir de 1975,

año de inicio de los Simposios Internacionales de Mudejarismo en Teruel.

Volviendo al período que nos ocupa, hemos querido referirnos concretamente a los estudios de Íñiguez Almech y Galiay Sarañana, porque como avanzábamos en páginas precedentes consideramos que la falta de estudios rigurosos sobre el arte mudéjar aragonés había condicionado decisivamente la estima y consideración que los arquitectos de finales del XIX tuvieron sobre el mismo. Esta circunstancia no fue pasada por alto por el autor de la reseña crítica del libro *Arte mudéjar aragonés* de Galiay, publicada en la revista *Aragón* en 1951:

El arte aragonés, tan menospreciado por críticos de pasados tiempos, que no se cuidaron de un detenido estudio del mismo, encuentra en el presente y en quienes dedicaron su entusiasmo a una labor de reivindicación y análisis de lo aragonés, el motivo en numerosas ocasiones de presentar cualquier manifestación de arte característicamente propio.

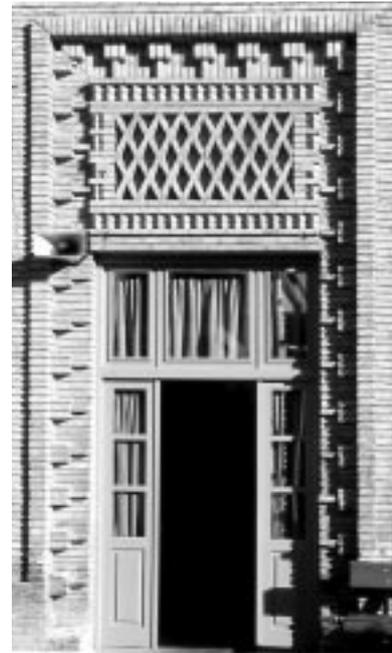
La Institución “Fernando el Católico”, empeñada en esta batalla silenciosa de exponer el contenido artístico de Aragón, para ganar voluntades en la demostración de su originalidad o de su existencia, fue consiguiendo las primeras victorias con las obras ya publicadas y tituladas “El lazo, motivo ornamental destacado en el estilo mudéjar. Su trazado simplicista”, “Prehistoria de Aragón”, “La dominación romana de Aragón”, “Cerámica aragonesa de reflejos metálicos”, “El palacio aragonés de la Aljafería”, “Goya: cinco estudios”, “La insigne iglesia de San Pablo de Zaragoza”, además de tres volúmenes del “Seminario de Arte Aragonés”.

Ahora, una nueva publicación, esperada con impaciencia por el especialista y el estudioso, se abre camino en el campo de la verdad artística de nuestra región: es la titulada “Arte Mudéjar Aragonés”, de la que es autor el Dr. D. José Galiay Sarañana, jefe de la Sección de Arte de esta institución y Director del Museo Provincial de Zaragoza.

(...) Ciertamente que Aragón se hallaba necesitado de cantores de sus glorias. Multitud de localidades conservan en su fisonomía rasgos de un arte que nunca fue reconocido y que ahora se valoriza y reivindica. Han quedado ya lejos aquellos tiempos en que lo aragonés se miraba con cierto desdén, renunciándose a ver lo que de artístico existía en él.

Y por eso se sentía aún más la falta de que Aragón fuese incluido de un modo real en el itinerario artístico español⁵⁷.

Parece evidente que, a estas alturas del siglo XX, el panorama cultural y social respecto al mudéjar había cambiado significativamente debido en gran parte al desarrollo de una historiografía artística específica sobre el mudéjar aragonés, que había contribuido a un mejor y más preciso conocimiento del mismo, lo que favorecería la aceptación y pervivencia del neomudéjar.



Detalle de la sede del Cuerpo de Bomberos, parque III en Zaragoza.

aragonesa. Las iglesias de Daroca”, *Archivo Español de Arte*, XXV, 1952, págs. 81-97; y “La iglesia de Santa María de Mediavilla, catedral de Teruel”, *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, págs. 81-97. La referencia al primer artículo la hemos encontrado en el estudio de Gonzalo Borrás (cfr. BORRÁS, 2002, n. 35). Los otros dos artículos están publicados en la misma obra en que se reúnen como edición facsímil los textos de López Landa, Íñiguez Almech y Torres Balbás sobre el arte mudéjar aragonés (cfr. BORRÁS, 2002, n. 35).

⁵⁶ CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*, Madrid, Dossat, 1965.

⁵⁷ S/A, Institución “Fernando el Católico”. *El Arte Mudéjar aragonés del Doctor Galiay*, en *Aragón*, nºs 219-220 (mayo-octubre 1951), pág. 2.

*Detalle del Colegio de Agustinos
en Zaragoza, 1935,
del arquitecto Navarro.*



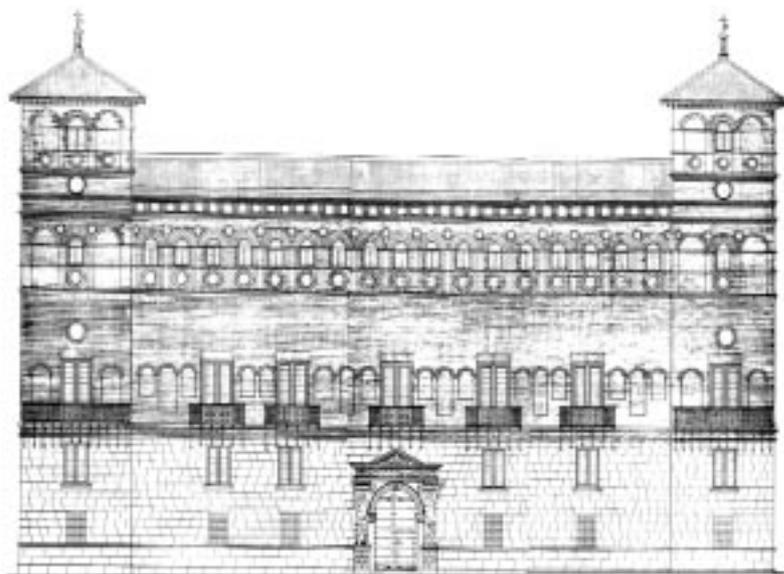
La Dictadura de Franco y la búsqueda de un 'estilo aragonés'

Estos estudios deben ser comprendidos, además, en el contexto cultural de la época, la Dictadura de Franco, bajo la que se produce un resurgir del espíritu nacional entendido como la unidad en la fe, la lengua y la patria, o lo que es lo mismo, el territorio, que rechaza la modernidad asociada a la República y que en cada región busca sus propias señas de identidad⁵⁸.

En el caso de Aragón, el estilo nacional que buscaba el régimen se identificó, en primer lugar, con la arquitectura del renacimiento aragonés mostrando un evidente continuismo respecto al siglo XIX. De hecho se recogen argumentos que hemos encontrado tiempo atrás expresados por arquitectos como Luis de La Figuera, insistiendo en que la sobriedad formal de la arquitectura del XVI se identificaba con la austeridad característica del aragonés. Los Hermanos Albareda aluden precisamente a ella al referirse a la declaración como Monumento Nacional del Palacio de los Condes de Argillo: ... *tiene esa sobriedad característica de los viejos palacios aragoneses hechos con un ladrillo que desafía la destructora acción de los años. La amplia portalada y los huecos superiores se recuadran con sillares y dovelaje de mármol negro de Calatorao, que le da un severo aspecto completado por las grandes rejas y balcones del más puro sabor regional*.⁵⁹ Una tendencia que –como ya hemos visto– había sido iniciada en el siglo pasado por el arquitecto más importante del cambio de siglo, Ricardo Magdalena, materializada en la construcción del edificio para las Facultades de Medicina y Ciencias de Zaragoza (1893) y

⁵⁸ Un estudio de la manipulación del patrimonio y la arquitectura aragoneses realizada bajo la Dictadura de Franco se realiza en HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "Arquitectura, patrimonio e identidad cultural en Aragón en el período franquista", en *Dos Décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, Actas del Congreso celebrado en Granada el 2000, págs. 459-484.

⁵⁹ ALBAREDA, Hermanos, "De interés para nuestro patrimonio artístico", *Aragón*, nº 183, año XIX (julio-agosto 1943), pág. 50. Por otro lado, son muy numerosos los artículos dedicados al estudio y difusión de esta arquitectura: p. e. GUILLÉN URZAIZ, Arturo, "La Casa de la Real Maestranza", en *Zaragoza*, VI (1958), págs. 105-112.



*Dibujo de Regino Borobio.
Casa de don Pedro Martínez de Luna,
actualmente sede del Tribunal
Superior de Justicia.*

cuyo testigo recoge el arquitecto Regino Borobio⁶⁰ (1895-1976) desarrollándola en una versión más moderna en la que se mezclan el racionalismo con la tradición aragonesa de arquitectura en ladrillo. No es anecdótico en este sentido que el discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de este arquitecto versara sobre la arquitectura palaciega aragonesa, *Las Casas de Zaragoza*⁶¹, destacando su autor las particularidades que hacían del renacimiento aragonés un estilo diferente al resto de la península, insistiendo en particular en la sobriedad formal, un rasgo que –también a juicio de otros arquitectos como Pedro Bidagor⁶²– era el más característico de la arquitectura, y por extensión de la cultura e identidad aragonesas:

No se distingue la arquitectura local por la profusión en el adorno. Este ocupa exclusivamente lugares destacados de la edificación. La belleza de nuestras casas radica más en su buena composición general y en las acertadas proporciones de sus distintos elementos, que en la riqueza de su ornamentación.

(...) La sobriedad de la arquitectura local hace que el plateresco casi no aparezca al exterior, ya que las filigranas de este estilo quedan reservadas a unos cuantos motivos ornamentales, muchas veces reducidos en la fachada a las labores del alero.

(...) Los patios tienen un carácter muy especial que no vemos en otras regiones de España, donde tanto abunda este elemento de la composición arquitectónica. La falta de piedra hace que el arco sea sustituido por el puente de madera. Se imita luego una decoración en piedra por medio del yeso tallado. Esto es puramente aragonés, casi diríamos que zaragozano. Ni en Castilla, ni en Cataluña se da este sis-

⁶⁰ Existe ya un cierto número de estudios sobre este arquitecto aragonés, si bien todavía no se ha realizado una monografía sobre su obra completa. Entre otros:

- RÁBANOS FACI, Carmen, *Vanguardia frente a tradición en la arquitectura aragonesa (1925-1939)*. El racionalismo, Zaragoza, Guara Editorial, 1984.
- POZO MUNICIO, José Manuel, *Regino Borobio Ojeda (1895-1976). Modernidad y contexto en el primer racionalismo español*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990; a pesar del título en esta publicación sólo se estudian las obras comprendidas entre 1919 y 1939.
- VV. AA., *Regino y Jose Borobio Ojeda. 1924-1958*, Catálogo de la exposición 'Edificios que hay que ver y mirar', Zaragoza, I Bienal de Arquitectura y Urbanismo, 1991.

⁶¹ BOROBIO OJEDA, Regino, *Las Casas de Zaragoza*, (edición facsímil del discurso con prólogo de José Manuel Pozo Municio), Zaragoza, Catedra Ricardo Magdalena de Arquitectura y Urbanismo, Institución "Fernando el Católico", 1996.

⁶² Pedro Bidagor se expresaba en este mismo sentido: *Zaragoza es, ante todo, la sobriedad (...)* La sobriedad aragonesa se refleja en la simplicidad de las disposiciones, en la lógica de los planteamientos, en la parquedad de la ornamentación, en una cierta tendencia al ritmo repetido, modernamente se diría a los elementos en serie, todo lo cual conduce a una arquitectura fuerte. BIDAGOR LASARTE, Pedro, "Sobriedad y ritmo, características de la arquitectura de Zaragoza", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 95, año IX (noviembre 1949), pág. 460.

*tema constructivo y decorativo que imprime carácter a nuestros patios, dotándolos de un estilo singular*⁶³.

En las décadas de los años cuarenta y cincuenta, son numerosos los artículos que inciden en esta relación entre arquitectura e identidad, subrayando por un lado la austeridad y severidad de la arquitectura del XVI⁶⁴, y por otro las características de la personalidad del aragonés, austero, leal, irónico⁶⁵, que concordaría con esta arquitectura mejor que con la mudéjar; no obstante, el progresivo estudio de esta manifestación artística conduciría a explicar la recuperación –al menos historiográficamente– de la tradición constructiva del ladrillo mudéjar, como hemos visto a partir de los estudios de Íñiguez y Galiay. Sin embargo, estos primeros estudios científicos del arte mudéjar probablemente no pasaron del conocimiento de un círculo reducido de estudiosos, ya que a nivel popular el aprecio que merecía el arte mudéjar estaba teñido de un tono exótico y de un creciente interés hacia el turismo, que empezaba a considerarse de modo serio como un elemento importante en la economía nacional: *España es uno de los países de mayor interés turístico del mundo y dentro de ella Aragón ofrece singular atracción, por sus bellezas naturales, por su diversidad de paisajes y por sus monumentos artísticos e históricos*⁶⁶.

Así, superada la barrera cronológica natural del neomudéjar como estilo regionalista que concluiría en 1936 con el estallido de la Guerra Civil, observamos una pervivencia del mismo a través de la arquitectura de los cuarenta y cincuenta, en un fenómeno de búsqueda del más puro “estilo aragonés”, dando lugar a un repertorio de elementos de diverso origen, codificados y susceptibles de ser repetidos y copiados en las fachadas, entre ellos *paños de ladrillo a cara vista, rejas en los ventanales, balconadas de forja, con jabalcones de hierro, ventanas de mediopunto o solanares en el último piso cubiertas por tejas curvas sobre el clásico alero apoyado en sus amplios canetes labrados; con patios de columnas y galerías interiores donde lo permita el edificio y su categoría*⁶⁷.

Este desfasado concepto de la arquitectura reducida a un mero estilo, sin tener en cuenta la profunda renovación sufrida desde finales del siglo pasado, se puso en evidencia en algunas calles de la capital aragonesa como la de San Vicente de Paúl, donde las mismas normas urbanísticas señalaban la conveniencia de construir en ese “puro estilo aragonés”⁶⁸. Precisamente en esta zona de la ciudad, numerosas voces, entre ellas la de Mariano Rabadán Pina, miembro de la Sección ‘Amigos de Zaragoza’ de la Institución “Fernando el Católico”, habían propugnado la construcción de un “pequeño pueblo baturro” en torno a la Catedral de La Seo, a donde irían a parar las piezas de interés (él señalaba como tales patios, artesonados o aleros) de las casas demolidas para ensanchar las vías del centro

⁶³ Cfr. BOROBIO, 1996, n. 61, págs. 55 y ss.

⁶⁴ Por ejemplo, respecto al Palacio de los Condes de Argillo, actual Museo Pablo Gargallo (Zaragoza), se decía en un artículo de 1943: *Su fachada, al menos en su forma actual, es del siglo XVIII y tiene esa sobriedad característica de los viejos palacios aragoneses hechos con un ladrillo que desafía la destructora acción de los años. La amplia portalada y los bucos superiores se recuadran con sillares y dovellaje de mármol negro de Calatorao, que le da un severo aspecto completado por las grandes rejas y balcones del más puro sabor regional, Aragón, nº 183, 1943, pág. 50.*

⁶⁵ *El carácter aragonés es debido a las condiciones del suelo y a las circunstancias que en el nacimiento del Reino sucedieron. Nació Aragón en suelo pobre y entre continuo batallar y, en consecuencia, los aragoneses tuvieron carácter austero, con la lealtad que el común enemigo engendra, celosos de su independencia ideológica que le llevó a rechazar lo extraño (...) Predominó siempre en Aragón el espíritu filosófico y crítico y por ello hay en Aragón más filósofos, historiadores y jurisconsultos que artistas, aún cuando tengamos alguno de gran valía (...); este artículo da una idea de las opiniones que circulaban en la época respecto a la identidad aragonesa; FUENTE, Pedro de la, “El carácter aragonés”, Aragón, nº 180, 1943, pág. 2.*

⁶⁶ Cfr. FUENTE, 1943, n. 65, pág. 3.

⁶⁷ RABADÁN PINA, Mariano: “Como ve el futuro barrio típico de La Seo un amigo de Zaragoza”, Zaragoza, XXVI, 1967, págs. 57-84.

⁶⁸ La historiadora Isabel Yeste Navarro ha estudiado la apertura de la Calle de la Yedra como un tema más dentro de su tesis doctoral publicada como: YESTE NAVARRO, Isabel, *La Reforma Interior. Urbanismo zaragozano contemporáneo*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1998. En varios de los capítulos de esta tesis se alude al ‘regionalismo’ de numerosas construcciones de la época (cfr. pág. 95).

histórico zaragozano; por cierto, que al autor le parecía muy cercana y hasta beneficiosa y deseable la prolongación del Paseo Independencia hasta la Plaza del Pilar, a pesar de que esta reforma urbanística suponía la desaparición de una parte importante del patrimonio monumental zaragozano. Era ésta una curiosa contradicción, ya que Mariano Rabadán no se opone al progreso representado por la apertura del paseo, aunque esta actuación conllevaba el arrasamiento de una parte importante de la arquitectura histórica zaragozana que, en su opinión, no debía perderse, sino recolocarse en el entorno de La Seo⁶⁹. En este sentido se manifestaba dicho personaje: *sugerimos, ya hace un par de años, la idea de crear una zona adecuada, en un sector recoleto y céntrico, que no pueda ser afectada por las reformas urbanas que, inevitablemente, se avecinan, para trasladar allí, debidamente acondicionados y armónicamente conjuntados, todas esas piedras y columnas, aleros, artesonados, puertas, balcones, rejas y ventanales, reconstruyendo, tras un detenido estudio, documentación y buen juicio, unas edificaciones típicas y unas callejas evocadoras que puedan mostrar a las futuras generaciones cómo era la Zaragoza de épocas pretéritas*⁷⁰, una actuación más cerca de la estética –hoy considerada un tanto *kistch*– del Pueblo Español de Barcelona, donde se reunían los monumentos excelentes de la arquitectura popular del país, que del interés real en conservar el patrimonio monumental aragonés, cuando por esas fechas ya se habían publicado textos que defendían la conservación de la trama urbana histórica como elemento clave del patrimonio cultural.

La propuesta de construcción de este ‘típico barrio de La Seo’ comprendía la restauración de piezas singulares como la Casa de Palafox que se convertía en Museo de los Sitios –proyecto que se había puesto en marcha a raíz del 150 centenario de Los Sitios de Zaragoza⁷¹–, y sobre todo insistía en la modificación de las construcciones modernas cuyas fachadas se adaptarían al estilo tradicional, así como la construcción de nuevos edificios en los solares vacíos que reproducirían fielmente este mismo estilo aragonés que el autor concebía como una mezcla de elementos mudéjares y renacentistas, lo cual –a su juicio– no entraba en conflicto con el confort y comodidad de la vida moderna. Al respecto expresaba Rabadán: *las modernas edificaciones hechas en este estilo, y piénsese si no vale la pena prodigar y reproducir más y en conjuntos de barrios enteros, como éste de la Seo del que estamos tratando, nuestro mudéjar aragonés, que no excluye que, por dentro de sus casas, puedan tener ascensores, cuartos de baño, aire acondicionado, calefacción y todos los detalles de confort, higiene moderna y comodidades apetecibles, que no están reñidas con el aspecto prócer y el empaque exterior lleno de prestancia de este estilo*⁷².



Detalle Colegio de los Hermanos Maristas de Zaragoza, 1943, del arquitecto Ortiz Iribas.

⁶⁹ Cfr. RABADÁN, n. 67, pág. 76.

⁷⁰ Cfr. RABADÁN, n. 67, pág. 58.

⁷¹ Fueron muchos los artículos y exposiciones que se hacían eco en 1958 de esta conmemoración: BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, “Las Exposiciones conmemorativas del CL Aniversario de los Sitios de Zaragoza”, *Zaragoza*, VII, 1958, págs. 143-150; y ALBAREDA PIAZUELO, José, “Lo que quedó en pie de la Zaragoza de los gloriosos sitios”, *Zaragoza*, VII, 1958, págs. 195-200.

⁷² Cfr. RABADÁN, n. 67, pág. 82.



Detalle de la fachada de una vivienda en la calle San Jorge, Zaragoza.

⁷³ Cfr. RABADÁN, n. 67, pág. 73.

⁷⁴ MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo: "El Teatro-Cine Fleta y la renovación de la arquitectura zaragozana en la década de 1950", *Artígrama*, nº 14, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1999, págs. 391-413.

⁷⁵ TORRALBA SORIANO, Federico, "Divagaciones sobre el arte aragonés contemporáneo", *Zaragoza*, XXXIX-XL, 1974, págs. 153-64.

⁷⁶ Para la construcción del nuevo Ayuntamiento de Zaragoza se realizó un concurso de Anteproyectos que fue publicado en su integridad en el número monográfico de la *Revista Nacional de Arquitectura*, n. 9, año I, 1941. Teniendo en cuenta la importancia que se dio al proyecto como símbolo de la recuperación de la arquitectura oficial y pública del régimen, a lo que se añadía que esta obra formaba parte de un proyecto con fuerte carga simbólica e ideológica como era la renovación de la Plaza de las Catedrales, han sido bastantes las referencias que se hacen al mismo en estudios sobre la arquitectura franquista; DIÉGUEZ PATAO, Sofía, *Un nuevo orden urbano: "El gran Madrid" (1939-1951)*, Madrid, Instituto Nacional de Administración Pública, 1991. Cfr. YESTE, 1998, n. 68, y cfr. URRUTIA, 1997, n. 31.

El autor del artículo llegaba incluso a pretender en su afán reconstructorista que se modificase la neoclásica fachada del palacio arzobispal para adecuarlo a ese "supuesto estilo arquitectónico regional", y que se instalase en el centro de la Plaza de La Seo una fuente monumental luminosa con figuras alegóricas que constituirían "el monumento homenaje permanente a la jota aragonesa"⁷³.

Las opiniones de Mariano Rabadán Pino son suficientemente explícitas como para merecer comentario añadido alguno. Por fortuna este proyecto nunca llegó a realizarse y, en paralelo, fue creciendo un sentimiento de rechazo contra este "pseudomudéjarismo" (el término es nuestro), puesto de manifiesto por arquitectos más innovadores como José de Yarza y García (1907-1995), quien en la memoria descriptiva de su proyecto para la construcción del Cine Fleta (1954, Zaragoza), se lamentaba de las composiciones convencionales *que en realidad sólo son pobre remedos de formas, en otros tiempos lógicas, pero que hoy además de muy costosas, resultan totalmente inadecuados para los sistemas constructivos utilizados*⁷⁴. Años después, el historiador aragonés Federico Torralba Soriano calificaba estos edificios de *incongruentes interpretaciones pastichistas seudoragonesas, mudéjéricas, que hemos visto crecer y multiplicarse en determinadas calles zaragozanas*⁷⁵. Vemos, pues, cómo el exceso y el abuso en la interpretación del mudéjar como elemento recurrente en la arquitectura aragonesa condujo a un rechazo en el medio profesional, al vincularlo con una concepción claramente desfasada, conservadora y excesivamente tradicionalista de la arquitectura contemporánea.

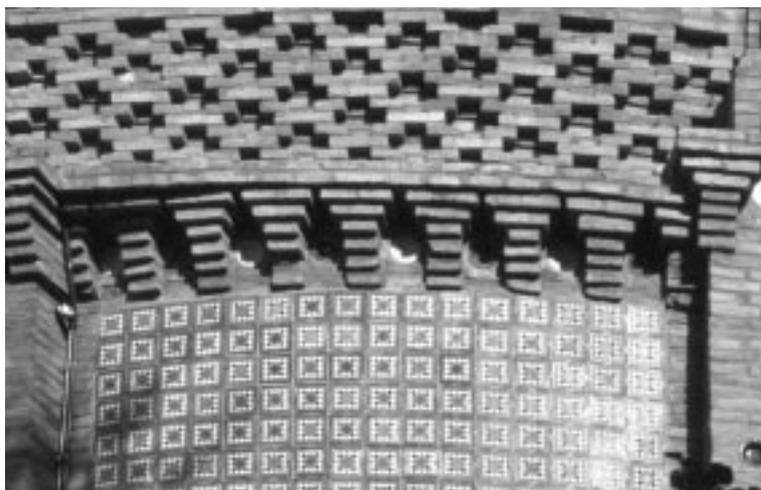
Por lo demás podemos añadir que resultaba muy pobre una concepción del patrimonio y de la arquitectura mudéjar y renaciente que podía ser reducida a unos pocos elementos básicos, susceptibles además de ser repetidos y copiados como eran las fachadas de ladrillo, las ventanas enrejadas, los balcones con forja, los paños decorativos de ladrillo, la galería de arquillos coronando la fachada y el alero de madera. Hoy está claro que el valor cultural de ambos estilos es muy superior al simple recuento de ciertos elementos formales. Esto no quiere decir que no se produjeran edificaciones de interés como la nueva Casa Consistorial, un edificio historicista de corte neorrenacentista (proyecto de 1941 de los arquitectos Alberto de Acha, Mariano Nasarre y Ricardo Magdalena⁷⁶) que sin embargo se integra perfectamente en el entorno de la Plaza del Pilar, entre la basílica y el edificio de La Lonja, pero lo cierto es que esta arquitectura que hemos calificado como 'pseudomudéjar' para diferenciarla del neomudéjar regionalista del segundo período, era un modelo que se agotaría en sí mismo y que, como la reivindicación en las décadas de los cuarenta y cincuenta del retorno al uso en la vida cotidiana de otros elementos de la tradición aragonesa como la jota o el traje folklórico, no llegaría a convertirse en algo más que una anécdota.

EL NEOMUDÉJAR EN ARAGÓN: CRONOLOGÍA Y CARACTERÍSTICAS

LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA EN ARAGÓN Y EL NEOMUDÉJAR: APROXIMACIÓN A UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

El interés por el conocimiento de la arquitectura contemporánea aragonesa se ha incrementado notablemente desde los años ochenta del siglo XX y ha perdurado hasta el momento actual gracias a la actividad de investigación y difusión llevada a cabo principalmente por dos instituciones: la Universidad de Zaragoza y el Colegio de Arquitectos de Aragón, Delegación de Zaragoza, a las que debemos sumar la política de publicaciones de la Institución “Fernando el Católico”, muy interesada en la edición de estudios relacionados con este tema¹.

Desde el ámbito universitario, la renovación de los estudios de arquitectura contemporánea fue iniciada por los historiadores y catedráticos de la Universidad de Zaragoza, con las figuras de Gonzalo Borrás y Manuel García Guatas² y su interés por documentar y recoger los testimonios del modernismo zaragozano antes de su inminente desaparición, convirtiéndose estos primeros estudios en obras de refe-



Detalle de la escalinata de Teruel, 1920-21, del ingeniero Torán de la Rad.

¹ La Institución ha editado casi sistemáticamente una parte importante de las tesis doctorales realizadas sobre arquitectura en este período. Además, hay que destacar la tarea divulgativa desarrollada desde la Cátedra Ricardo Magdalena de Arquitectura y Urbanismo, dirigida por el arquitecto José Laborda Yneva, para dar a conocer textos fundamentales para la teoría arquitectónica de los siglos XIX y XX en la colección *Éntasis*.

² BORRÁS GUALIS, Gonzalo M.; GARCÍA GUATAS, Manuel y GARCÍA LASAOSA, José, *Zaragoza a principios del siglo XX: el Modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977; BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., “La arquitectura Modernista en Zaragoza”, *Miscelánea a D. José María Lacarra, Zaragoza*, Facultad de Filosofía y Letras, 1968; “La arquitectura modernista en Teruel”, *Boletín Informativo de la Excma. Diputación de Teruel*, nº 31, 1973, págs. 3-12.

³ MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectura de la Exposición Hispano-Francesa de 1908*, Zaragoza, IFC; "La arquitectura y otras manifestaciones artísticas de la Exposición Hispano-Francesa en 1908", *Artigrama*, Zaragoza, 1984, págs. 385-386; "La portada de la catedral de Teruel en la obra de Pablo Monguió Segura", *Teruel*, n. 71, Teruel, IET, 1984, págs. 213-218. MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, "Corrientes estilísticas en la arquitectura aragonesa de las dos primeras décadas del siglo XX", *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, DGA, 1991, págs. 61-82; *Arquitectura Aragonesa: 1885-1920. Ante el umbral de la modernidad*, Zaragoza, Colegio de Arquitectos de Aragón, 1993; "El dulce aroma de lo provinciano", *Seminario de Arte Aragonés*, XLVIII, Zaragoza, IFC, 1999, págs. 415-453. MARTÍNEZ VERÓN, Jesús y RIVAS GIMENO, José Luis, *El Centro Mercantil de Zaragoza*, Zaragoza, IFC, 1985 (también en *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIX, IFC, Zaragoza, 1985, págs. 229-429).

⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio, "Nuevos datos sobre el arquitecto D. Pablo Monguió Segura y su obra modernista en Teruel", en *Boletín Informativo*, nº 54, Diputación Provincial de Teruel, 1977; "El modernismo en la ciudad de Teruel", *Turia*, nº 1, Teruel, IET, 1985. PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio y MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *El modernismo en la ciudad de Teruel*, Teruel, IET, 1998.

⁵ POBLADOR MUGA, M^a Pilar, "José de Yarza y la casa Juncosa en el contexto de la arquitectura modernista", *Artigrama*, nº 3, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1986, págs. 410-411; "Aproximación a la arquitectura modernista en Zaragoza: José de Yarza y la casa Juncosa", *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, DGA, 1991, págs. 117-134; *La arquitectura modernista en Zaragoza: revisión crítica*, Zaragoza, DGA, 1992; "La arquitectura modernista en Zaragoza", *Artigrama*, nº 11, 1994-95, págs. 577-591; "La obra modernista del arquitecto tarraconense Ramón Salas Ricomá (1848-1926) en Zaragoza", *Artigrama*, nº 12, 1996-97, págs. 519-541; "Desaparición de una casa modernista en Barbastro (Huesca). El hotel de Ramón Valle", *Artigrama*, nº 12, Zaragoza, 1996-97, págs. 693-697.

⁶ MARCO FRAILE, Ricardo y RÁBANOS FACI, Carmen, *GATEPAC (1930-1940). Arquitectura racionalista*, Zaragoza, Comisión de Cultura del COAAR, 1979.



Detalle del colegio de los Padres Agustinos, Zaragoza, 1935, del arquitecto Navarro.

rencia para conocer, gracias a sus imágenes, los edificios lamentablemente destruidos. Con posterioridad a este primer acercamiento, se creó un estado de opinión favorable a este movimiento arquitectónico que condujo al desarrollo de investigaciones más profundas y de mayor ámbito llevadas a cabo por una nomina de historiadores y arquitectos encabezados por Jesús Martínez Verón³, Antonio Pérez Sánchez⁴ y María Pilar Poblador Muga⁵. A lo largo de sus publicaciones se caracterizó el modernismo aragonés señalándose sus relaciones con el catalán y las aportaciones personales de los arquitectos locales, se descubrió y difundió la singularidad del turolense, y se profundizó en el conocimiento de sus artesanos poniendo de manifiesto la vitalidad de las artes decorativas aragonesas.

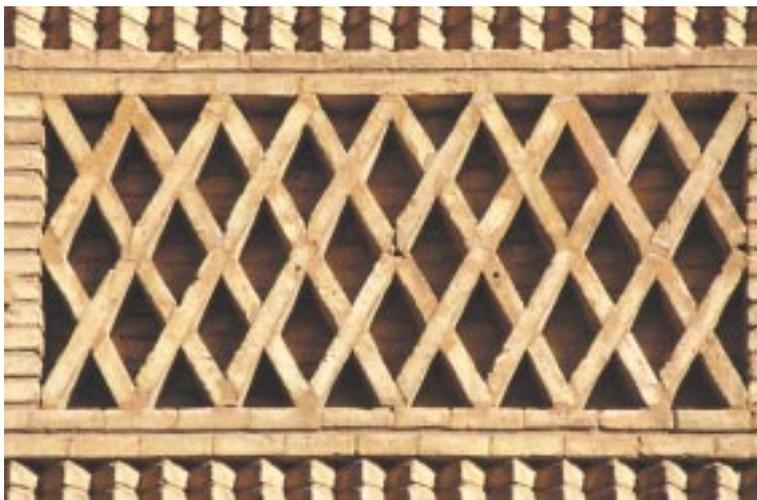
Paralelamente, la historiadora Carmen Rábanos Faci⁶ iniciaba otra línea de investigación centrada en la catalogación y análisis de la arquitectura racionalista aragonesa, siendo una de las primeras investi-



Detalle de vivienda en calle Jesús, Zaragoza.

gadoras españolas que centraban sus esfuerzos en concretar las aportaciones e influencias del Movimiento Moderno a la arquitectura española, tan denostadas y ocultadas a lo largo del período franquista. Así, desde sus estudios Carmen Rábanos reivindicó la figura de Fernando García Mercadal y su papel decisivo en la introducción del racionalismo europeo en nuestra región y en España. Al mismo tiempo que destacó la singularidad del racionalismo aragonés especialmente en su uso de los materiales.

Sin embargo, el interés hacia la arquitectura contemporánea no había hecho más que empezar desarrollándose, durante los años noventa, el trabajo de un grupo de investigadoras del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza en el que se abordaron distintos aspectos de la arquitectura contemporánea aragonesa a través de diversas tesis doctorales. Entre ellas, Ascensión Hernández



Detalle del edificio de bomberos, parque III, en Zaragoza.

RÁBANOS FACI, Carmen, “Estado de la cuestión y bibliografía sobre arquitectura racionalista en Aragón”, *Actas de I Jornadas sobre el Estado actual de los estudios sobre Aragón*, Teruel, 1978, págs. 1.070-1.072; “La arquitectura racionalista en Zaragoza. Fernando García Mercadal”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXII, Zaragoza, IFC, 1980, págs. 45-74; “Los encargos arquitectónicos en Aragón desde 1925 a 1939. La Segunda República”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, Zaragoza, IFC, 1981, págs. 179-188; “Vanguardia y tradición en la arquitectura aragonesa del siglo XX: 1925-1939”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVIII, Zaragoza, IFC, 1983, págs. 237-277; *Vanguardia frente a tradición en la arquitectura aragonesa (1925-1939). El Racionalismo*, Zaragoza, Guara, 1984; “Los edificios de los Borobio, destinados a la docencia, entre la vanguardia y la tradición”, *Actas V Congreso Español de Historia del Arte*, t. II, Barcelona, 1984, págs. 175-179; “Aportación al estudio de la época del Racionalismo en Aragón (1925-1939). Otros arquitectos y su obra”, *Artígrama*, nº 2, 1985, págs. 177-196; “Influencia popular en la arquitectura civil aragonesa contemporánea”, *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, DGA, 1986, págs. 310-333; “Catálogo documental de obras arquitectónicas en Aragón en el período de 1925 a 1939”, *Artígrama*, nº 3, 1986, págs. 303-329; “El ‘Rincón’ arrinconado”, *Artígrama*, nº 10, 1993, págs. 551-552; “Aportaciones a la urbanística y la arquitectura del período de entreguerras en Aragón”, *Artígrama*, nº 11, 1994-95, págs. 471-492; “Historia crítica de la arquitectura aragonesa del siglo XX. I”, *Seminario de Arte Aragonés*, XLVII, Zaragoza, IFC, 1995, págs. 5-115; “Historia crítica de la arquitectura aragonesa del siglo XX. II”, *Seminario de Arte Aragonés*, XLVIII, Zaragoza, IFC, 1999, págs. 5-116

⁷ BIEL IBÁÑEZ, Pilar y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "Pascual González y la renovación de las Artes del Hierro en Aragón", *Seminario de Arte Aragonés*, XLVIII, Zaragoza, IFC, 1999, págs. 313-364. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "La restauración monumental en el siglo XIX: Las intervenciones de Ricardo Magdalena", *Artígrama*, nº 6-7, Zaragoza, 1989-90, págs. 345-369; "La planificación urbana de Zaragoza a comienzos del siglo XX: la apertura del paseo Sagasta", *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, t. II, Cáceres, 1990, págs. 1005-1010; "Ricardo Magdalena diseñador de mobiliario urbano: el kiosco del boulevard de San Sebastián", *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, DGA, 1991, págs. 15-26; "La planificación urbana en Zaragoza a comienzos del siglo XX: la apertura del Paseo Sagasta", *Artígrama*, nº 8-9, 1991-92, págs. 435-454; "Ricardo Magdalena como Arquitecto municipal de Zaragoza", *Artígrama*, nºs 8-9, 1991-92, págs. 563-565; "Ricardo Magdalena en Zaragoza: 1876-1910", *Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Zaragoza. Experimenta edición I*, Madrid, Electa, 1993, págs. 277-293; "Escenografías para el culto: los monumentos de Semana Santa en el siglo XIX", *Artígrama*, nº 10, 1993, págs. 435-453; "Vida y obra del arquitecto Ricardo Magdalena Tabuena (1849-1910)", *Artígrama*, nº 11, 1994-95, págs. 571-576; "El Rosario de Cristal de Zaragoza: aspectos artísticos de una devoción religiosa", *Homenaje a Antonio Durán Gudiol*, Huesca, IEA, 1995, págs. 427-439; *Ricardo Magdalena. Cien años de historiografía sobre arquitectura aragonesa*, Zaragoza, IFC, 1997; "El arquitecto Ricardo Magdalena y la monumentalización del Teatro Principal de Zaragoza", *Artígrama*, nº 13, 1998, págs. 51-68; *Magdalena, Navarro, Mercadal*, Zaragoza, CAI, 1999. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión y HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, "Entre lotos y papiros: El estilo neogipcio en Zaragoza", *Artígrama*, nº 11, 1994-95, págs. 451-470.

⁸ VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, "Las reformas de Regino Borobio y José Beltrán en el Principal (1937-1940)", *Trébede*, 33, 1999, págs. 41-45; "Una primera aproximación a José Borobio Ojeda (1907-1984): la arquitectura popular en sus álbumes de dibujos" *Artígrama*, nº 14, 1999, págs. 353-389; *José Borobio Ojeda (1907-1984) for-*

Martínez investigó la figura de Ricardo Magdalena⁷ y su decisiva aportación a la renovación de la arquitectura del siglo XIX, así como su papel de liderazgo en el panorama de la Zaragoza de fin de siglo. Años después, Mónica Vázquez Astorga⁸ hacía lo propio con el arquitecto José Borobio, analizando su influencia en el estudio de los Borobio y destacando su aportación a la renovación hacia el racionalismo que, desde su incorporación, se observa en los proyectos firmados por Regino Borobio, además de profundizar en otras facetas del arquitecto como son sus dibujos y su diseño de mobiliario. Asimismo, se analizaron tipologías tan importantes para comprender la arquitectura contemporánea como la de espectáculos por parte de Amparo Martínez Herranz⁹ o la industrial a cargo de Pilar Biel Ibáñez¹⁰. Estos estudios destacaron la importancia de estas tipologías arquitectónicas de ocio para entender la renovación de la arquitectura contemporánea aragonesa, más aún supusieron, en el caso de la arquitectura del ocio,



Detalle de la escalinata de Teruel, 1920-21, del ingeniero Torán de la Rad.

mación, actividad artística y contribución a la arquitectura aragonesa contemporánea, Zaragoza, PUZ, 2005.

⁹ MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, "Otras fuentes para el estudio del arte aragonés contemporáneo: los proyectos de instalaciones comerciales en los archivos municipales", *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, DGA, 1991, págs. 45-60; "Una aproximación a la imagen urbana de Zaragoza. 1875-1936", *Bienal de Arquitectura y Urbanismo en Zaragoza. Experimenta. Edición I*, Madrid, Electa, 1993, págs. 295-311; "Una aproximación al estudio del Teatro Principal de Zaragoza: el teatro nuevo de comedias de 1799", *Artígrama*, nº 10, 1993, págs. 403-422; "El Teatro Fleta", *Artígrama*,

nº 10, 1993, págs. 553-554; "Historicismo, Modernismo y Art Decó en las instalaciones comerciales de Zaragoza (1900-1925)", *Actas IX Congreso Español de Historia del Arte*, t. II, León, Universidad de León, 1994, págs. 395-402; "El Teatro Olimpia de Huesca", *Aragón*, nº 336, Zaragoza, SIPA, 1996, págs. 9-15; "La Casa de Farsas del Hospital de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza (1590-1778). De corral de comedias a teatro a la italiana", *Artígrama*, nº 12, 1996-97, págs. 193-215; *Los cines en Zaragoza, 1896-1936*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1997; "El Teatro Principal de Zaragoza. Arte e Historia", *Artígrama*, nº 13, 1998, págs. 17-49; *Teatro Principal*, Zaragoza, PUZ, Ayuntamiento, 1999.



Detalle de una vivienda
en Via Pignatelli, Zaragoza.



Detalle de una vivienda
de la Gran Vía nº 44, Zaragoza.

el conocimiento en profundidad de edificios importantes de la ciudad y la posibilidad de establecer relaciones e influencias entre los arquitectos locales y los internacionales; mientras que, en el segundo caso, se estableció la definición de un tipo de arquitectura, la industrial, que siguiendo los pasos de la nacional tiene sus propias características en nuestra Comunidad Autónoma.

Este conjunto de estudios de aspectos parciales de la arquitectura aragonesa venía a completar los panoramas generales trazados años antes por Jesús Martínez Verón para el período comprendido entre 1885 y 1920 y Carmen Rábanos Faci para el siguiente, entre 1925 y 1939.

A estos estudios hay que añadir otros centrados en el período franquista, destacando las aportaciones de los historiadores José Manuel López Gómez¹¹ e Isabel Yeste Navarro¹², en los que el análisis urbano se sintetiza con el estudio de las aportaciones arquitectónicas de este período. José Manuel López Gómez ha estudiado la transformación urbana de Teruel en el período de la reconstrucción, profundizando en el conocimiento de los mecanismos puestos en práctica desde el poder central para generar una ciudad símbolo del Régimen. Su estudio sobre la reconstrucción de Teruel (su tesis de licenciatura) se completó con otro, de mayores dimensiones, centrado en el decisivo papel desarrollado por la Dirección de Regiones Devastadas en Aragón. Por su parte Isabel Yeste Navarro ha concentrado sus esfuerzos en la ciudad de Zaragoza y las reformas urbanas que afectaron a su casco histórico en el mismo período de la reconstrucción; asimismo, destacan sus artículos relacionados con arquitectos que trabajaron en la ciudad en estos mismos años.

El interés en torno a la arquitectura aragonesa contemporánea se mantiene en la actualidad dentro del Departamento de Historia del

¹⁰ BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, *Zaragoza y la industrialización. La arquitectura industrial en la capital aragonesa entre 1875 y 1936*, Zaragoza, IFC y DGA, 2004. LABORDA YNEVA, José; BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar y JIMÉNEZ ZORZO, Francisco Javier, *Arqueología industrial en Aragón*, Zaragoza, CAI 100, 1999. BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, "El cine como documento para la historia de la arquitectura industrial de Zaragoza: Antonio de Padua Tramullas", *Artigrama*, nº 11, 1994-95, págs. 297-315; "El arte industrial en Zaragoza: bases para su surgimiento y desarrollo", *Artigrama*, nº 12, 1996-97, págs. 543-566; "La pintura decorativa y el Teatro Principal: la nueva decoración de 1891", *Artigrama*, nº 13, 1998, págs. 69-88; "Nuevas pérdidas de patrimonio industrial en la ciudad de Zaragoza", en *Artigrama*, n. 13, Zaragoza, 1998, págs. 397-402.

¹¹ LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel, "La reconstrucción de Teruel tras la guerra civil", *Turia*, nº 9, Teruel, IET, págs. 181-194; *La arquitectura oficial en Teruel durante la era franquista (1940-1960)*, Teruel, IET, 1988; "La arquitectura de Regiones Devastadas en Aragón", *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, DGA, 1991, págs. 27-44; "Ensoñaciones y realidades del urbanismo franquista: el caso de Regiones Devastadas en Aragón", *Bienal de Arquitectura y Urbanismo en Zaragoza. Experimenta. Edición I*, Madrid, Electa, 1993, págs. 327-339; *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón: la Dirección General de Regiones Devastadas. 1939-1957*, Zaragoza, DGA, 1995.

¹² YESTE NAVARRO, Isabel, "Urbanismo zaragozano contemporáneo: La plaza de las catedrales", *Artigrama*, nº 4, 1987, págs. 356-360; "La prolongación del paseo de la Independencia", *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, DGA, 1991, págs. 135-152; "Pervivencias y modificaciones del trazado medieval del casco urbano de Zaragoza en la época contemporánea", *Aragón en la Edad media*, X-XI, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1993, págs. 907-924; "Criterios de actuación urbanística y normativa edificatoria en el casco histórico de Zaragoza. 1931-1975", *Bienal de Arquitectura y Urbanismo en Zaragoza. Experimenta. Edición I*, Madrid, Electa, 1993, págs. 313-325; "La urbanización de los terrenos de los antiguos conven-

tos de Santa Inés, Fecetas y Santa Lucía”, *Artigrama*, nº 10, 1993, págs. 481-493; “José Beltrán Navarro y la arquitectura zaragozana de postguerra”, *Artigrama*, nº 12, 1996-97, págs. 567-581; *La reforma interior. Urbanismo zaragozano contemporáneo*, Zaragoza, IFC, 1998; “Transformaciones en el entorno urbano del Teatro Principal”, *Artigrama*, nº 13, 1998, págs. 131-146.

¹³ ESPARZA URROZ, José María, *La obra de los arquitectos José de Yarza Lafuente (1759-1832), José de Yarza Miñana (1801-1868) y Fernando de Yarza (1841-1908)*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Carmen Morte; “El escultor José Sanz y el arquitecto José de Yarza Lafuente. Una intervención en la iglesia de San Nicolás de Bari” *III Jornadas de Estudio sobre la Orden del Santo Sepulcro*, vol. III, Zaragoza, págs. 263-271; “Proyecto de reforma de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Chiprana (Zaragoza) entre 1775 y 1817”. *Camón Aznar*, XCII, Zaragoza, 2003, págs. 89-118.

¹⁴ Laura Aldama, becaria de FPI del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Está realizando en la actualidad su tesis doctoral sobre la vida y obra del arquitecto aragonés Teodoro Ríos Balaguer bajo la dirección de la Dra. Isabel Álvaro Zamora.

¹⁵ VV. AA., *Regino y José Borobio Ojeda, 1924-1958*, Zaragoza, Bienal Zaragoza de Arquitectura y Urbanismo, 1992.

¹⁶ VV. AA., *Ricardo Magdalena*, Zaragoza, Bienal Zaragoza de Arquitectura y Urbanismo y Electa, 1994.

¹⁷ VV. AA., *Santiago Lagunas. Espacio y color*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón e Ibercaja, 1997.

¹⁸ VV. AA., *Félix Navarro. La dualidad audaz*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 2003.

¹⁹ VV. AA., *Francisco Albiñana. Arquitecto, político e intelectual*, Zaragoza, Colegio de Arquitectos de Aragón y otros, 2004.

Arte de la Universidad de Zaragoza con la puesta en marcha de tesis doctorales referidas a la Familia de los Yarza¹³ o a Teodoro Ríos Balaguer¹⁴, entre otras.

A esta actividad de investigación se une el esfuerzo divulgador que el Colegio de Arquitectos de Zaragoza lleva realizando desde hace tiempo a través de la organización de exposiciones monográficas de arquitectos aragoneses. Esta actividad se inició con la muestra centrada en la aportación de los Borobio¹⁵ a la arquitectura de la ciudad aprovechando la celebración de la Primera Bienal de Arquitectura (1992), se continuó con otra exposición sobre el arquitecto municipal Ricardo Magdalena¹⁶ –también como actividad complementaria al encuentro de la Segunda Bienal (1994)– y se ha mantenido rescatando figuras tan importantes pero todavía tan desconocidas para el ciudadano como Santiago Lagunas¹⁷, Félix Navarro¹⁸ y Francisco de Albiñana¹⁹. Además de todas estas exposiciones, el Colegio ha publicado los correspondientes catálogos en los que estos arquitectos son estudiados con profundidad por diferentes especialistas nacionales y locales.

La consulta y lectura del conjunto de publicaciones reseñadas traza un conocimiento un tanto desequilibrado del panorama arquitectónico contemporáneo en Aragón. Zaragoza aparece como la ciudad que suscita mayor interés a los investigadores, sin duda debido al rico fondo documental que posee al Archivo del Ayuntamiento y al hecho de ser la ciudad en la que se desarrolló una actividad constructiva más abundante y variada que en el resto del territorio aragonés; sin embargo, este interés no implica un conocimiento exhaustivo de todas las corrientes arquitectónicas y de sus principales impulsores, pues los estudios más abundantes se concentran en el período del modernismo y el racionalismo, habiéndose descuidado otras corrientes arquitectónicas como son los eclecticismos, historicismos o el mismo regionalismo. De la misma manera, todavía arquitectos muy importantes para la ciudad, como puede ser Miguel Ángel Navarro, siguen sin tener un estudio monográfico. Asimismo, queda todavía mucho por conocer del período franquista y los años posteriores, con un desconocimiento casi completo de los arquitectos que protagonizaron la construcción de Zaragoza en esos momentos, Bruno Farina o Enrique Vincenti entre otros.

Por lo que respecta a Teruel y frente a la situación descrita para Zaragoza, se ha estudiado bien el modernismo turolense gracias a las aportaciones de Antonio Pérez Sánchez y Jesús Martínez Verón pero tan sólo disponemos de un breve panorama general –el aportado por Martínez Verón (1993)– para el resto de la arquitectura levantada entre las últimas décadas del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Del mismo modo, tenemos una visión bastante completa del período franquista gracias al estudio de José Manuel López Gómez centrado entre los años 1940 y 1960. Finalmente, la arquitectura oscense es la gran

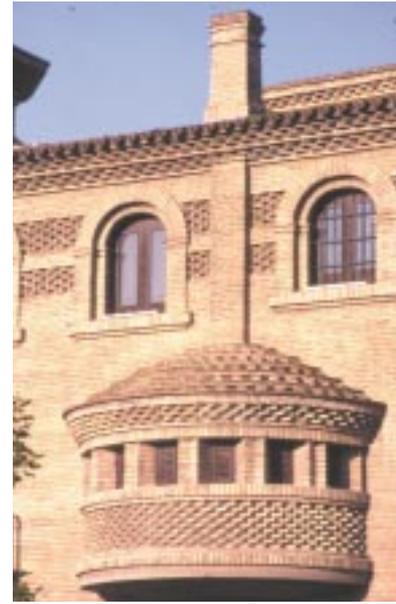
desconocida pues, exceptuando la aproximación que a la misma hace también Martínez Verón, no disponemos de ningún análisis que profundice en ella.

En suma y a la vista de todo lo expuesto, nos encontramos muy lejos de alcanzar un conocimiento exhaustivo y global de la arquitectura contemporánea aragonesa y el papel de sus protagonistas, ya que no se ha profundizado con igual interés en todos los movimientos que la caracterizaron, entre ellos el neomudéjar, uno de los grandes olvidados y en general uno de los peor valorados. Jesús Martínez Verón lo adscribe al regionalismo por sus planteamientos ideológicos y señala que *no adquiere carta de naturaleza en Zaragoza hasta después de 1920, pues hasta esta fecha no pasa de ser un componente más de edificios eclécticos*²⁰ para, unos años después, calificar el regionalismo neomudéjar de esta década de los veinte con las siguientes palabras: *Curiosamente, al igual que ocurre con el conjunto de edificios de la Academia General Militar, otras construcciones realizadas por profesionales foráneos se caracterizan por una revisión del lenguaje mudéjar como sucede en los casos del edificio de Correos y Telégrafos, proyectado por Antonio Rubio, y la Cárcel de Torrero, de Sáenz de Vicuña. Este hecho ha motivado una cierta confusión a la hora de definir el regionalismo arquitectónico zaragozano, pues estas obras carecen lógicamente de unidad y de la imprescindible búsqueda de una definición estilística local*²¹.

En definitiva, hasta el momento no ha habido ni un solo estudio centrado en este revival arquitectónico y su valoración, por lo general, no ha sido demasiado positiva²². Ésta es una de las principales razones que nos ha impulsado a realizar esta investigación, para cubrir una laguna existente en la historiografía arquitectónica aragonesa y reflexionar en torno a esta corriente arquitectónica evitando los prejuicios heredados del racionalismo con los que se ha venido abordando la arquitectura historicista y regionalista.

APROXIMACIÓN AL NEOMUDÉJAR ARAGONÉS

El neomudéjarismo en Aragón, atendiendo a su desarrollo cronológico, vendría definido por una primera etapa que podemos llamar de inicio centrada en las últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX, en paralelo al desarrollo del neomudéjar madrileño. En esta primera fase, este regionalismo apunta tímidamente en elementos decorativos inmersos dentro de una arquitectura ecléctica e historicista, aunque como veremos existe alguna obra que puede claramente adscribirse a este estilo. Una segunda fase se desarrollaría, de nuevo simultáneamente a lo que sucede en el resto de España, en torno a los años veinte, coincidiendo con la expansión de una arquitectura de inspiración regionalista y, finalmente, nos encontramos con un tercer



Detalle del edificio de oficinas y laboratorio de Cementos Portland, Zaragoza, 1929, del ingeniero Mantecón.

²⁰ MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectura Aragonesa: 1885-1920. Ante el umbral de la modernidad*, Zaragoza, Colegio de Arquitectos de Aragón, 1993, pág. 102.

²¹ MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, "El dulce aroma de los provinciano", en *Seminario de Arte Aragonés*, XLVIII, Zaragoza, págs. 415-453.

²² Así, por ejemplo, Gonzalo Borrás hablando de la portada de la Catedral de Teruel realizada por Pau Monguió dice: *aporta una solución mimética y casticista, que no logra liberarnos de la sensación de pastiche*, mientras que al hablar del inicio del neomudéjarismo señala *Quedaba así abierto el camino a la arquitectura regionalista, de fuerte base neomudéjar, que logra su más aparatosa expresión en la gran obra pública de la Escalinata que une la estación del ferrocarril con el paso del Óvalo (...)*, en BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, (col. Cartillas turolenses, nº 3), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987, págs. 76 y 77.



*Detalle de una vivienda
en la calle Jesús, Zaragoza.*

momento de pervivencia epigonal en los años inmediatos a la reconstrucción nacional, décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado, como un fenómeno ligado a la ideología tradicionalista y a la estética conservadora del franquismo.

En el primer período destacan dos figuras: Ricardo Magdalena y Félix Navarro, como responsables de los principales edificios neomudéjares aragoneses: la Puerta del Cementerio de Torrero (1896), obra del primero, o las fábricas La Veneciana (1896) y Galletas Patria (1909), de Navarro, a los que habría de añadirse una interesante nómina de arquitectura religiosa historicista con algunos elementos neomudéjares singulares de este revival. Esta primera fase iniciática del neomudéjar concluye con una interesante obra, la Portada de la Catedral de Teruel (1909) del arquitecto catalán Pau Monguió, con la que se plantea la dicotomía territorial y estética en la que se moverá el neomudéjar: una versión más austera en Zaragoza y más filológico-historicista en Teruel. En Huesca, por el contrario no encontramos obras de entidad en este estilo.

El segundo momento de influencia del mudéjar en Aragón se sitúa en las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX. La arquitectura aragonesa de estos años se caracteriza, en paralelo a lo que sucede en España, por el auge del regionalismo asociado en nuestra región al renacimiento. Sin embargo, hemos visto cómo la búsqueda de la identidad nacional entendida en clave regional y popular por los intelectuales, historiadores y arquitectos de la época, condujo a la valoración de estilos locales que sirvieron de inspiración a la arquitectura del período y en este contexto es donde creció una importante línea de estudios en torno al mudéjar aragonés que propició una nueva sensibilidad y aprecio del mismo, dando lugar al desarrollo de un importante foco regionalista neomudéjar en nuestra Comunidad.

Este nuevo ambiente cultural y social es el que explica la obra de dos arquitectos: Antonio Rubio y Juan Antonio Muñoz, quienes inician su labor constructiva inspirándose en la tradición mudéjar y centrando su actividad en la ciudad de Teruel, donde encontramos una de las obras más significativas del período: la Escalinata que conecta la estación del ferrocarril con la ciudad (1920-21), una obra del ingeniero José Torán de la Rad que prolonga ese neomudéjar filológico inaugurado en la Portada de la Catedral una década antes. A ésta siguieron otras muchas obras que hacen del neomudéjar aragonés uno de los focos regionalistas más activos del país, eligiéndose este estilo en especial para edificios de carácter público como Delegaciones Provinciales de Correos en Zaragoza (1926) y Teruel (1922), penitenciarias como la Cárcel de Torrero (Zaragoza, 1928) o diversos centros educativos como la Academia General Militar de Zaragoza (1925-1930) o el Colegio de Agustinos en la misma ciudad (1935). En todos los casos, tal y como explicaremos más ampliamente, se utiliza el ladrillo

como material de construcción y sus muros se enriquecen con una decoración de gusto mudéjar.

El neomudéjar aparece también puntualmente en la tipología edificatoria, bien en elementos concretos (Gran Vía nº 22, Zaragoza, 1929) o en una interpretación más generalizada y abstracta (Oficina y Laboratorios de la Fábrica de Cementos Pórtland, 1929), claramente moderna como en las viviendas diseñadas por Regino Borobio (Casa García, 1926 y Casa Soriano, 1938), a quien debemos la apertura de la más interesante vía de interpretación del mudéjar, un camino que inicia ahora pero en el que profundizará en las décadas siguientes. Como profesionales vinculados a este estilo destacan en el panorama local zaragozano las figuras de Regino Borobio y Miguel Ángel Navarro, hijo de Félix Navarro, a quien se debe no sólo el diseño del Colegio de Agustinos y la vivienda de Gran Vía nº 22, sino también el Puente del Parque Primo de Rivera (1923) y el fascinante proyecto para un nuevo Ayuntamiento de Zaragoza (1924), finalmente no realizado.

Por último, tras la Guerra Civil se inicia la reconstrucción de las ciudades arrasadas por la guerra o se continua con el desarrollo urbano planteado en los años inmediatos a la contienda. Teruel, ciudad adoptada por el “Caudillo”, será reconstruida²³ paradójicamente alejándose de lo más característico de su arquitectura como ciudad mudéjar, siguiendo el modelo del estilo renacentista aragonés planteado por Ricardo Magdalena y modernizado por Regino Borobio. En estos años en la capital turolense tan sólo destacan dos edificios neomudéjares: el Instituto Ibáñez Martín (1941-42) y la ampliación del Teatro Marín (1945), ambos del arquitecto Antonio Rubio, quien mantiene su vinculación con el neomudéjar pese a los modelos impuestos desde el poder.

En Zaragoza sucede algo parecido. Esta ciudad, escasamente bombardeada y por lo tanto tan apenas destruida, continúa con el proceso de renovación de su casco histórico y acomete su expansión urbana siguiendo los planes trazados en los años treinta. Tal y como la historiografía ha documentado²⁴, los centros históricos de las ciudades alcanzan en estos momentos una especial significación ya que en ellos se concentran diversas actuaciones urbanas tendentes a transmitir a los ciudadanos la ideología del nuevo régimen. Zaragoza no será una excepción y desde la Sección de Arquitectura del Ayuntamiento dirigida por Regino Borobio se diseñaron una serie de planes destinados a la transformación de la ciudad. Dentro de ellos se concretará la ansiada urbanización de la calle de La Yedra, hoy de San Vicente de Paúl. La edificación de esta calle estaba sujeta a unas normas estéticas entre las que se indicaba “que los edificios habrán de responder en sus líneas generales a las de las edificaciones de los siglos XVI y XVII próximos a la calle reformada”²⁵. Siguiendo esta normativa que data de 1939 el caserío de San Vicente de Paúl presenta un aspecto unitario

²³ Para conocer este proceso consúltese: LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel, *La arquitectura oficial en Teruel durante la era franquista (1940-1960)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Diputación Provincial de Teruel, 1988.

²⁴ Sobre el tema consultar: UREÑA, Gabriel, *Urbanismo civil y militar en el período de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid, Istmo, 1979. TERÁN, Fernando de, *Historial del urbanismo en España III. Siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1999.

²⁵ YESTE NAVARRO, Isabel, *La reforma interior. Urbanismo zaragozano contemporáneo*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1998.

gracias a una serie de elementos arquitectónicos extraídos este período que en algunos ejemplos (las casas números 5, 9, 9 duplicado, 25, y 28 levantadas en su mayoría en la década de los 40) se enriquecen con motivos de inspiración mudéjar. Como veremos, en esta tercera fase del neomudéjar correspondiente a las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado, el estilo se vincula en particular a la tipología residencial y en concreto a determinados espacios urbanos, ya que además de la calle de San Vicente se localizan viviendas con características estilísticas similares en la Gran Vía, Fernando el Católico, o en la calle San Jorge aunque, a diferencia de lo que sucede en San Vicente de Paúl que se presenta como un conjunto bastante homogéneo en sus formas y estilo, en estos casos son obras más esporádicas dispersas por diversos puntos de la ciudad. En Aragón, en esta tercera fase, el regionalismo neomudéjar se ha convertido en un movimiento epígono ligado al empeño del régimen franquista de imponer una cultura tradicional que acabase con los ‘desvaríos’ de la modernidad con un resultado diverso. Además, la desigual calidad de las obras realizadas en este período se hace evidente sobre todo si las comparamos con otras contemporáneas alejadas de este revival que apuntan hacia tendencias arquitectónicas más renovadoras²⁶ como por ejemplo el Cine Dorado (reformado en 1949), el Coliseo (1950) el Fleta (1955), el edificio de la Adriática (1948) o el edificio de viviendas de Gran Vía, nº 11 (1946), entre otros. A pesar de ello, hay que dejar constancia de casos notables como la Torre de la antigua Feria de Muestras de Zaragoza (1944), ligada a las figuras de los arquitectos Regino y José Borobio y José Beltrán Navarro, que aportan una visión más libre, más abstracta y enriquecedora del mudéjar aragonés en el mismo período.

EL INICIO DEL NEOMUDÉJAR EN ARAGÓN: 1875-1910

Tal y como apuntábamos páginas atrás, el neomudéjar aragonés aparece en estricta contemporaneidad con el activo foco madrileño que, sin embargo, le supera en número y calidad de obras. Esto no quiere decir que no nos encontremos con obras interesantes, pero resulta evidente que Zaragoza, donde se sitúan la mayoría de las obras realizadas en este estilo, era todavía una ciudad de provincias que no podía competir con la vitalidad económica y social de la capital. Por otro lado, hemos puesto de manifiesto cómo todos los escritos de la época y el conocimiento del mudéjar como estilo inspirador de un nuevo revival, se orientaron hacia el mudéjar castellano más que al aragonés, que no se estudiará hasta entrado el siglo XX. Estas circunstancias, además de la formación de nuestros arquitectos que estudiaban necesariamente en la Escuela de Arquitectura de Madrid, sirven para comprender que nuestro neomudéjar esté en estrecha relación

²⁶ A destacar las investigaciones de la historiadora Amparo Martínez Herranz sobre el papel de los cines en la renovación de la arquitectura contemporánea aragonesa. Sobre la interesantísima reforma del cine Dorado (1949) realizada por Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy Laguardia, consultar: MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines de Zaragoza*, Zaragoza, Elazar Ediciones, 2005; Sobre el cine Fleta diseñado por José de Yarza y García (1955) consultar: MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, “El teatro cine Fleta y la renovación de la arquitectura zaragozana” en *Artigrama*, n. 14, 1999, págs. 391-413.

con el madrileño y pone de manifiesto cómo los profesionales de provincias estaban al corriente de lo que se construía en Madrid.

En general, consideramos que en este período hay que hablar más de arquitectura ecléctica e historicista con rasgos neomudéjares que de un revival neomudéjar, que debería reducirse a unas pocas obras. Tipológicamente, este estilo se asocia sobre todo a la arquitectura religiosa y asistencial, como en Madrid, también a la arquitectura industrial y escasamente a la vivienda. Por otro lado, no son demasiados los arquitectos que se prodigan en este estilo y curiosamente sus principales adeptos fueron Félix Navarro y Ricardo Magdalena, quizás las figuras más interesantes de la época y dos profesionales que se formaron en Madrid. En este momento la ciudad donde se concentran mayor número de obras es Zaragoza, si bien al final del período despierta Teruel, lo que resulta lógico si tenemos en cuenta que la arquitectura mudéjar medieval constituye su principal señal de identidad.

Si consideramos la calidad de las obras, deberíamos avanzar que las principales construcciones neomudéjares del período son las dos fábricas ligadas a la figura del arquitecto Félix Navarro, sin embargo, antes de abordar su personalidad y su obra debemos referirnos necesariamente a dos antecedentes: la aparición de elementos neomudéjares en el trabajo de Ricardo Magdalena y la decoración que presentaba otra instalación fabril, la *Azucarera de Aragón*.

En el capítulo anterior analizábamos la trascendencia de la figura de Ricardo Magdalena en la revitalización del panorama arquitectónico aragonés y, en particular, su influencia en la configuración de un ambiente favorable al desarrollo de una arquitectura ecléctica de inspiración neorrenacentista. Citábamos como ejemplo clave en este proceso la construcción del Edificio para Facultades de Medicina y Ciencias de la Universidad de Zaragoza²⁷, una obra realizada entre 1885 y 1893 que habría de consagrarle tempranamente, colocándolo en una posición privilegiada en el medio profesional aragonés, a la vez que le reportaba gran fama, de hecho éste fue uno de los pocos edificios de la época que traspasando las fronteras locales adquirió relevancia nacional²⁸. Este edificio, que puede sin duda calificarse como el más importante en la arquitectura aragonesa del siglo XIX, es una muestra de composición clásica a la manera de la École des Beaux Arts de París, de acuerdo con la formación que recibían los arquitectos de la época, es decir, una fachada claramente ordenada y simétrica, con una distribución lógica de espacios en planta, adecuados a su función didáctica que requería grandes aulas y amplios corredores de comunicación. Desde el punto de vista formal, la gran novedad la constituyó la recuperación del ladrillo a cara vista en fachada, una tradición constructiva que no puede remitirse en exclusiva a la arquitectura mudéjar, sino que se encontraba ya en nuestra ciudad en la arquitectura del renacimiento. Y aunque la principal fuente de inspira-



Detalle de la Facultad de Medicina y Ciencia, Zaragoza, 1893, del arquitecto Magdalena.

²⁷ Hemos estudiado este edificio en nuestra tesis doctoral: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Vida y obra del arquitecto Ricardo Magdalena (1849-1910)*. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, junio 1995, publicada por Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.

²⁸ El Edificio para las Facultades de Medicina y Ciencias fue la única construcción aragonesa que por su calidad fue seleccionada e incluida dentro de la colección nacional de monografías dirigida por el arquitecto madrileño Enrique Repullés y Vargas. Cfr. REPULLÉS y VARGAS, Enrique, *Edificio para Facultades de Medicina y Ciencias de Zaragoza*, colección 'Biblioteca del Resumen de Arquitectura'. Madrid, 1894.



Detalle de la Facultad de Medicina y Ciencia.



Puerta de entrada al Paraninfo. Facultad de Medicina y Ciencia.

ción del edificio remite precisamente al renacimiento aragonés, en concreto el arquitecto se refiere a la Lonja y al Palacio de Justicia como monumentos claves, como supieron ver los críticos y el público de la época, no obstante encontramos en esta obra un despliegue de recursos ornamentales que pueden calificarse claramente como neomudéjares. Entre ellos podemos citar las impostas de diverso tipo (ajedrezadas, dentelladas), cornisas (dentelladas con modillones escalonados a modo de pirámides invertidas), arcos y arquillos de medio punto con roscas en resalte y diversos tipos de paños de rombos rehundidos bajo los aleros, así como la utilización de cerámica aplicada a la arquitectura. En el interior y como elemento singular hay que destacar la gran puerta de entrada al Paraninfo, la sala más lujosa del edificio como corresponde al espacio donde se realizaban –celebrándose todavía hoy– los acontecimientos más importantes de la institución universitaria (apertura y clausura del curso académico, nombramiento de doctores honoris causa, entrega de premios, distinciones y diplomas, conferencias, etc.), una hermosa puerta de madera de doble hoja en arco de medio punto, decorada con motivos de lazos de tradición mudéjar. Una extraordinaria pieza de mobiliario que pone de manifiesto la admiración expresada hacia este arte por el arquitecto Ricardo Magdalena.

No es éste el primer edificio del arquitecto en el que aparecían motivos de este tipo. De hecho como autor de diversas iglesias y establecimientos asistenciales de la época, encontramos en ellos una serie de elementos que nos permiten establecer interesantes conexiones con el panorama nacional. Tal y como comentan los historiadores especialistas en el tema, la arquitectura en ladrillo, además de utilizarse para la vivienda y las instalaciones fabriles, fue ampliamente usada en la arquitectura religiosa. No está de menos recordar que históricamente la restauración monárquica en la figura de Alfonso XII coincide con una fuerte campaña neocatólica, impulsada también desde la celebración del Concilio Vaticano I (1869-1870), en la que desempeñó un importante papel la burguesía española como principal promotora de asilos, orfanatos, colegios y escuelas en los que se aleccionaba convenientemente a la clase obrera para evitar así el desorden social. Al respecto comenta el historiador Javier Hernando: *Muchos de estos proyectos serán posibles gracias a la generosidad de los acaudalados personajes de la época, que de ese modo se ejercitaban en la caridad purificando su mala conciencia. Condes y condesas, marqueses ... o simples burgueses enriquecidos que no llegaron a alcanzar un título, compaginaban la financiación de sus lujosos palacios y sus panteones con la de los bastante más austeros edificios de caridad. El uso sistemático en ellos del ladrillo, al que no es ajeno su bajo coste, llega casi a identificar este material con dichas tipologías*²⁹.

²⁹ HERNANDO, Javier, *Arquitectura en España 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 260.

En el caso de Zaragoza debemos destacar la construcción del Asilo de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados (1882), la Casa de Amparo (1905-1908) y, entre las iglesias, la Parroquial de San Lorenzo en el barrio de Garrapinillos (1875-1892)³⁰. En orden cronológico, la iglesia de Garrapinillos fue el primer proyecto realizado por Ricardo Magdalena tras su graduación como arquitecto en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1873, puesto que las primeras versiones del mismo datan de 1874. La obra, de iniciativa municipal, se comenzaría al año siguiente, retrasándose su inauguración bastante tiempo, hasta 1892, debido a los continuos problemas económicos del Ayuntamiento de Zaragoza. El templo responde claramente al historicismo medievalista de la época, el propio arquitecto menciona como fuente de inspiración “el románico del último período”, y la ordenación de la fachada en tres tramos verticales coronada por una elevada torre de planta cuadrangular cubierta con un chapitel piramidal, nos remite a modelos europeos de inspiración francesa más que medievales españoles. Lo cierto es que Francia fue la potencia cultural del siglo XIX y su influencia se constata no solo en Aragón, sino en el resto del territorio peninsular donde encontramos similares iglesias.

Destacable en este edificio desde el punto de vista que nos interesa, es que junto con el diseño neomedieval que domina el conjunto, la fábrica de ladrillo a cara vista se completaba con una extensa decoración inspirada en la tradición mudéjar, si bien más simplificada y aligerada que en los ábsides y torres mudéjares aragoneses. En la ornamentación de fachada, en especial en la torre y en los muros laterales, encontramos cruces de malta, paños de rombos en resalte, cornisas de ladrillo en esquinilla y a sardinel, óculos con roscas y motivos dentellados, hileras de cruces en resalte, motivos que nos remiten más que a iglesias mudéjares aragonesas a templos neomudéjares madrileños coetáneos como la iglesia de San Fermín de los Navarros o la de Santa Cristina. Nos parece significativo resaltar esta vinculación con la arquitectura de la capital, foco del neomudéjar más activo en el siglo XIX, ya que pone de manifiesto la circulación de modelos comunes y el conocimiento que de ellos tenían los arquitectos locales. Además, Magdalena



Iglesia de Garrapinillos, Zaragoza, 1875, del arquitecto Magdalena.



Detalle de la torre de la iglesia de Garrapinillos.



Detalles de la iglesia de Garrapinillos.

³⁰ Hemos estudiado todos estos edificios en nuestra tesis doctoral a la que remitimos para ampliar más datos sobre los mismos. Cfr. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, 1999, n. 27.



Iglesia y Asilo de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, Zaragoza, 1882, del arquitecto Magdalena.



Detalle de la iglesia de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.



Detalle de la iglesia de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados.

incluyó elementos propios del románico reinterpretados en ladrillo como son el ajedrezado alrededor de los arcos y en el extradós de los rosetones (lo que se viene denominando convencionalmente ‘ajedrezado jaqués’ en la arquitectura del Camino de Santiago) y la faja de arquillos de medio punto soportados en ménsulas voladas de ladrillos escalonados, coronando la parte superior de los muros de los cuerpos laterales en la fachada principal.

Pocos años después, estando en marcha las obras de este templo, Magdalena diseñó el Asilo e iglesia de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, situado en la Avenida de San José, en Zaragoza. Colocada la primera piedra en 1880, el establecimiento asistencial fue inaugurado en 1882, con el objetivo de atender a ese sector de la población que no tenía las mínimas garantías de subsistencia y que crecía progresivamente de acuerdo con el fuerte incremento de población que estaba sufriendo la capital aragonesa. A modo de curiosidad y en el contexto social ya comentado, la Orden de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados se fundó en Barbastro el año 1873 por Saturnino López de Novoa, historiador eclesiástico y canónigo de la catedral de Huesca, y por Sor Teresa Jesús Jornet e Ibars. Aunque su casa central estuvo en Valencia, se instalaron en 1874 en Zaragoza y gracias a la donación en 1879 de unos terrenos en las afueras de la ciudad por parte de Pilar García Fulla de Ubiaría, Viuda de Lasala, así como las donaciones –entre otros– de Vicente Latorre, Marqués de Montemuzo, se pudo construir el nuevo edificio, según el proyecto y bajo la dirección de Ricardo Magdalena, quien se encargó gratuitamente del mismo.

Esta construcción consistía originalmente, puesto que ha sido profundamente reformada con el paso del tiempo, en un edificio de planta rectangular de 2.200 m² aproximadamente, con un patio interior de 330 m², rodeado de jardines. La iglesia sobresale adelantada en la fachada principal y su diseño responde a una reinterpretación de la obra precedente, la iglesia de Garrapinillos. Como ésta se trata de una fachada de dos plantas en la que se abren tres grandes huecos, el central de mayor altura y sobre él la torre cuadrangular coronada por un chapitel piramidal. El cambio en este caso reside en la disminución de altura de fachada y torre, así como en la utilización de ladrillos de dos colores que resaltan el contraste entre los muros realizados en ladrillo rojo, más oscuro, y los motivos decorativos en ladrillo amarillo, más claro, en las esquinas del edificio y a modo de alfiz, encuadrando los paños y separando en tramos las fachadas laterales, así como en aleros, arcos en resalte, impostas y cornisas con modillones escalonados, hiladas arpadas y óculos similares a los de la iglesia de Garrapinillos. De nuevo encontramos coincidencias con edificios madrileños de la época como es el Asilo y Hospital del Niño Jesús (1879) diseñado por Francisco Jareño y Alarcón. Sin ser copia mimética, ambos edificios



Vista general de la Casa de Amparo, Zaragoza, 1905-1908, del arquitecto Magdalena.

comparten una distribución similar en la fachada de la iglesia, así como elementos decorativos puntuales, por ejemplo, la rosca resaltada que cobija los vanos en arco de medio punto. Otra característica digna de mención y que coincide de nuevo con la arquitectura contemporánea de la época, es que la decoración interior de la iglesia del Asilo de San José, un templo poco conocido en nuestra ciudad, es neogótica como sucede con algunas iglesias neomudéjares madrileñas que mezclan la fachada en un estilo y el interior en otro; es de destacar el hecho de que en particular este pequeño templo constituye uno de los pocos casos conservados en Aragón de ornamentación neomedieval de clara inspiración inglesa.

Ricardo Magdalena continuó utilizando este repertorio decorativo neomudéjar en otros edificios asistenciales como la Casa de Amparo, una institución de beneficencia municipal fundada a mediados del siglo XIX, situada desde 1870 en un edificio contiguo a los restos del antiguo convento de Santo Domingo de la Orden de Predicadores, en la calle del mismo nombre, en Zaragoza. Este edificio fue profundamente reformado por el arquitecto municipal entre 1905 y 1908, utilizándose una vez más en la composición de las fachadas exteriores similar disposición a las fachadas laterales del Asilo de San José, ya que se dividieron en tramos por bandas verticales de ladrillo en resalte que cobijan un hueco por tramo. Para evitar la monotonía, el arquitecto dispuso un orden diferente por planta: en la primera arcos de medio punto de doble rosca aunque más sencillos en su decoración que los de la planta principal, también de medio punto pero con el extradós resaltado con un motivo de ajedrezado y en la planta última, un óculo idéntico al que aparece en el Asilo de San José. Sin embargo,



Detalles de la fachada de la Casa de Amparo.



Puerta del Cementerio Municipal de Torrero, Zaragoza, 1895, del arquitecto Magdalena.



Detalle de la puerta principal del Cementerio.

en la Casa de Amparo Magdalena prescinde de la combinación de ladrillos de diferente color que tan buen resultado había producido en el edificio precedente.

Dentro de la producción arquitectónica de Magdalena podemos citar otros interesantes casos en que aparecen elementos decorativos neomudéjares, como es la reforma del Cementerio Municipal de Torrero, un proyecto general que data de 1883, realizado progresivamente en años posteriores, en el que destaca el diseño de la puerta principal de entrada y capillas laterales (fechado en 1896).

El primer cementerio de Zaragoza fue construido en 1834 según proyecto de los arquitectos municipales Fernando de Yarza y Joaquín Gironza, al sur del núcleo urbano, en un monte bastante alejado del mismo y que le dio nombre, de Torrero, siguiendo las normas higienistas del momento que aconsejaban se situasen en lugares retirados y con buena ventilación. Con el paso del tiempo y el importante crecimiento demográfico de la ciudad, fue necesario realizar una ampliación que Magdalena, como arquitecto municipal de la capital aragonesa, diseñó en 1883 y que tan sólo iría materializándose por partes en varias fases. A una de estas fases corresponde la construcción de una puerta principal de entrada en 1897, completada con capillas laterales hasta 1901. Lo curioso de esta obra es que inicialmente (en los planos de 1883) estaba prevista con un diseño de inspiración ecléctica en piedra, pero la puerta finalmente se construyó en ladrillo y responde al más puro estilo neomudéjar. La puerta presenta el volumen de un gran cubo cubierto por tejado a cuatro vertientes, realizándose el ingreso en su interior a través de un gran arco de medio punto de tres roscas enmarcado por alfiz, dentro del cual aparecen como motivos decorativos dos rombos de ladrillo en resalte y una imposta de modillones de doble hilada y coronando el conjunto, una reinterpretación muy elaborada del entablamento clásico por medio de una cornisa de modillones escalonados de seis hiladas, un friso de ladrillo en esquinilla de las mismas hiladas y un arquitrabe de una hilada de ladrillos a tizón en resalte. La misma solución es utilizada en la fachada interior al recinto del cementerio. Dado el tamaño y volumen de esta obra, al interior se cubre con una doble bóveda de medio cañón, y por el grosor de sus muros permite unas estancias para los vigilantes, elemento que ya aparecía en el primer diseño de esta obra.

Neomudéjar es también el diseño de las capillas adosadas a los muros por el interior que se extienden desde la puerta, envolviendo el perímetro de esta parte del cementerio. Responden al mismo concepto de arco de medio punto bajo alfiz con motivos decorativos romboidales, aunque en este caso el arco es de doble rosca y en la exterior se han dispuesto los ladrillos en sentido transversal a la interior y en una hilada en resalte. Como en la puerta, aparece aquí otra reinterpretación de un motivo clásico en ladrillo: los capiteles sobre los que des-

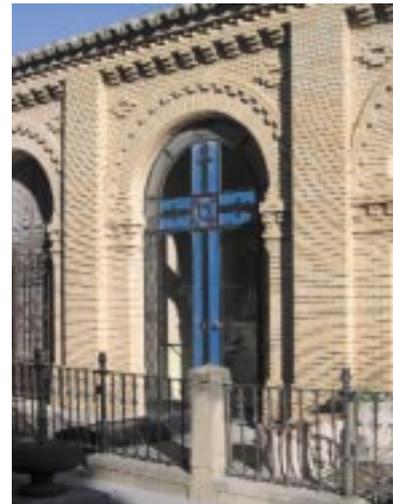


Arquería interior del Cementerio Municipal de Torrero, Zaragoza.

cansa el arco. Al interior, la capilla de planta rectangular, se cubre con bóveda de arista enlucida y pintada, estando dedicada solo a la oración; el acceso a la cripta en la planta inferior se hacía desde fuera de la misma, por medio de una escalera, y contenía seis nichos adosados a las paredes laterales y un osario en el suelo. Capilla y cripta estaban protegidas por doble verja.

Tal y como comentaba el arquitecto municipal en la memoria descriptiva de 1883, estas capillas se habían inspirado en las utilizadas en el Cementerio de Barcelona, aunque no era un recurso novedoso ya que la sucesión de capillas adosadas al muro del cementerio como solución de enterramiento de personajes ilustres o pudientes de la ciudad, nos recuerda el concepto de arcosolio renacentista, en ejemplos tan conocidos como los templos de Malatesta en Rímini o Santa María Novella en Florencia.

Por fortuna, aunque el Cementerio Municipal de Zaragoza ha crecido extraordinariamente como corresponde a una ciudad de más de medio millón de habitantes, hemos podido conservar esta zona histórica que ya forma parte de nuestro patrimonio monumental y con ella uno de los primeros monumentos claramente neomudéjares de la arquitectura aragonesa. Si bien Ricardo Magdalena no realizó más obras en este estilo, nunca llegó a abandonar ciertos elementos neomudéjares como el habitual uso de cornisas decorativas en ladrillo con variados motivos decorativos (dentelladas, ajedrezado, modillones escalonados superpuestos, etc.), que aparecen de modo recurrente en el resto de su producción arquitectónica, hasta en sus construcciones



Capillas adosadas del Cementerio Municipal de Torrero, Zaragoza.



Detalle de la fachada de la Escuela de la calle de las Armas, Zaragoza, 1900, del arquitecto Magdalena.

más humildes como eran las escuelas municipales (caso por ejemplo del edificio de la Escuela de la calle de las Armas, 1881-1900),

En esta misma década de los años ochenta del siglo XIX y también dentro de la arquitectura benéfico asistencial, se levantó otro edificio neomudéjar el manicomio o casa de locos de la Diputación Provincial de Zaragoza.

Zaragoza fue una de las primeras capitales españolas en disponer de unas dependencias especiales para los locos o alienados, ya que desde la fundación en 1425 del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, se prestaba en él una especial atención a este tipo de enfermedades. Por las crónicas conservadas que hacen referencia a la vida en el Hospital de Nuestra Señora de Gracia, sabemos que los enfermos mentales disponían de unas dependencias propias, apartadas del resto de enfermos, aunque dentro del recinto del Hospital y que se encontraban separados por sexos. Además, este Hospital destacó del conjunto de hospitales psiquiátricos del país por el tipo de tratamiento aplicado a estos enfermos, ya que lejos de mantenerlos amarrados con grilletes los ocupaban en trabajos agrícolas (a ellos) y en labores domésticas (a ellas) con lo que contribuían al desenvolvimiento cotidiano de la vida en el Hospital. En estas salas se acogían a locos de todas las clases sociales, pensionados y distinguidos, y de todas las procedencias, destacando los llegados del País Vasco y Cataluña.

Con la Guerra de la Independencia, el Hospital de Nuestra Señora de Gracia sufrió el acoso y la destrucción de los invasores quedando en la más absoluta ruina el edificio que cobijaba a los enfermos, situado en el Coso zaragozano a la altura de la Plaza de España y en



Pabellón del Hospital Psiquiátrico de Zaragoza, 1884, del arquitecto Lidón.



Parte posterior del pabellón del Hospital Psiquiátrico de Zaragoza.

el solar que hoy ocupa la Diputación Provincial de Zaragoza. Todos los enfermos sobrevivientes incluidos los dementes, que no habían muerto o no habían escapado, fueron trasladados al Hospital llamado de Convalecientes, situado junto a la Puerta del Carmen, ubicación que actualmente mantiene este Hospital General.

En este nuevo emplazamiento, los enfermos psiquiátricos contaban con un pabellón especial, sin embargo, conforme avanzaba el siglo, el número de enfermos aumentaba mientras que los recursos económicos del Hospital no crecían lo suficiente, lo que llevó al Hospital a una situación cada vez más deteriorada con problemas de hacinamiento y falta de cuidadores. Para solucionar estos problemas, la Junta de Beneficencia, dependiente de la Diputación Provincial de Zaragoza, ordenó al arquitecto provincial, José Antonio Atienza, la redacción de un proyecto de manicomio modelo que viniera a mejorar las condiciones asistenciales de este colectivo de enfermos.

Así, en 1878, se dio comienzo a la construcción de un “pabellón de tranquilos” siguiendo las trazas dadas por Atienza. Para los entramados escogió la madera mientras que para los muros optó por el ladrillo cara vista, material que en estos mismos años ya estaba utilizando del mismo modo Ricardo Magdalena. Sin embargo, donde quedó más patente la falta de recursos económicos fue en el tratamiento de la fachada donde se reducía toda su ornamentación al juego de luces y sombras que proporcionaban las pilastras en resalte que dividían en franjas verticales el muro de cerramiento y el arco de medio punto escogido para los vanos.

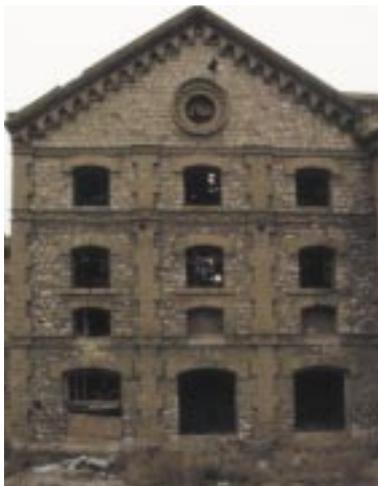
Tras la muerte de Atienza, accedió al cargo de arquitecto provincial Eusebio Lidón, heredando, entre otras responsabilidades, la continuación de las obras del manicomio. Respetando la tipología hospitalaria de pabellón, propuesta por su antecesor, por ser la más adecuada para este tipo de enfermedades, Lidón supo enmascarar la escasez de recursos practicando una arquitectura más rica visualmente recurriendo al lenguaje neomudéjar. Por cuestiones prácticas de aislamiento del interior, sustituyó los vanos de medio punto por otros adintelados y mantuvo el esquema general de la fachada dividiéndola en franjas verticales. Sin embargo, enriqueció las líneas de imposta y las cornisas con hiladas arpadas de ladrillo y modillones escalonados. Finalmente, dispuso pequeños paños de rombos en resalte en la parte posterior de los alzados, en la zona destinada a caja de escaleras, que resulta ser la zona de mayor riqueza ornamental de cada edificio.

El resultado final es un conjunto de ocho pabellones en ladrillo a cara vista en los que domina un diseño sencillo y funcional condicionado por su uso sanitario sin renunciar a practicar una arquitectura de calidad dentro del eclecticismo de inspiración neomudéjarista que por estos años todavía no se había concretado en edificios singulares, pero que se perfilaba en los detalles de algunos edificios de Ricardo



Detalle de la decoración del pabellón del Hospital Psiquiátrico, Zaragoza.

Vista general de la Azucarera de Aragón, Zaragoza, 1893, del arquitecto Aladrén.



*Azucarera de Aragón.
Alzado de la nave.*

Magdalena con una función sanitaria y de beneficencia similar a este del manicomio.

En cuanto a la arquitectura fabril debemos comenzar por la *Azucarera de Aragón*, uno de los primeros casos de elementos neomudéjares en la arquitectura aragonesa decimonónica, la primera fábrica de grandes dimensiones levantada en la vega zaragozana, alejada de la sobriedad ornamental que caracterizó la primera generación de harineras.

La industrialización de Aragón estuvo basada en el desarrollo de la industria agroalimentaria con la aparición de una primera generación de harineras. Éstas, siguiendo la influencia de la arquitectura tradicional de molinos y los criterios estrictamente utilitarios asociados a ese tipo de inmuebles, desarrollaron una imagen arquitectónica sobria, de muros encalados y limpios y vanos en arista viva, como puede verse en las que todavía permanecen en pie en el llamado Camino de los Molinos, en el Arrabal de la ciudad de Zaragoza. Sin embargo, el sector agrícola aragonés se sumió en un período de crisis del que le resultaba muy difícil recuperarse debido a una sucesión de malas cosechas agudizada por la falta de adelantos tecnológicos. La Granja Agrícola, institución pública de carácter científico, trabajó incansablemente para resolver esta situación y encontró la solución en el cultivo de nuevas plantas agrícolas, en concreto en la remolacha azucarera. Esta institución demostró las adecuadas características que presentaba el suelo aragonés para su cultivo y la idoneidad de cultivar esta planta para elaborar azúcar, un producto cada día más valorado y consumido por la población. A todo ello se unió la situación del mercado, pues ante la pérdida de las colonias americanas había una escasez de este producto lo que auguraba buenos resultados comerciales. Así, un grupo de empresarios aragoneses entre los que se encontraban el Conde de Bureta, Carlos Rocasolano, Orencio Castellano, Hilario Andrés, Mariano Aladrén y Amado Laguna, reunieron el capital necesario para poner en funcionamiento la primera azucarera de Aragón.

El encargo del edificio se otorgó al arquitecto Luis Aladrén y a la casa alemana constructora de maquinaria Braunschweig, quienes diseñaron en 1893 un edificio que introdujo toda una serie de novedades constructivas en la ciudad de Zaragoza, como fueron la estructura de esqueleto metálico para levantar el conjunto del mismo y el uso de las bóvedas tabicadas para los forjados. Al mismo tiempo Luis Aladrén³¹, renombrado arquitecto por sus trabajos dentro del gusto ecléctico en el País Vasco y que mantenía vínculos familiares con Zaragoza, optó por imprimir a este edificio un estilo arquitectónico novedoso dentro de la arquitectura industrial de Zaragoza, utilizando una fábrica mixta de mampostería de piedra para los muros y de ladrillo en esquinillas, líneas de imposta y cornisas para reforzar las líneas estructurales de la fachada. Una tendencia que posteriormente no tiene continuidad en la arquitectura industrial de la capital, pero que encontramos en la ciudad de Teruel con ejemplos como el Asilo de los Desamparados (1883) o las Escuelas del Arrabal (en torno a 1901).

De este importante complejo edificatorio destacan los motivos ornamentales realizados en ladrillo en impostas, hastiales y óculos situados en el interior de los hastiales y, especialmente, la base de la chimenea por su decoración a base de paños de ladrillo con rombos en resalte. Creemos que es destacable el hecho de que fuera en la



Detalle de la base de la chimenea de la Azucarera de Aragón, Zaragoza, 1893, del arquitecto Aladrén.

³¹ Luis Aladrén Mendivil desarrolló la mayor parte de su labor profesional en el País Vasco. Sin embargo, estuvo vinculado a la ciudad de Zaragoza a lo largo de su vida, ya que aquí residía parte de su familia. Su hermano Alberto era uno de los comerciantes y hombres de negocios más destacados de la ciudad. Luis Aladrén construyó en Zaragoza varios edificios de viviendas y un hermoso comercio, la joyería Aladrén, dentro del gusto ecléctico que caracterizaba la arquitectura de finales del siglo XIX.

Cfr. MARTÍNEZ VERÓN, 1993, n. 20, pág. 191; NAVASCUÉS, Pedro y QUESADA MARTÍN, María Jesús, "El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo" En *Introducción al Arte Español*, Madrid, Silex, 1992.

base de la chimenea donde desarrolló con mayor abundancia la decoración de influencia mudéjar, porque plantea una clara simbiosis entre las torres-campanario de las iglesias y las torres-chimeneas símbolo de la llegada de un nuevo mundo derivado de la revolución industrial y el progreso. Es además significativo del valor simbólico conectado a la identidad colectiva que tenía este estilo en su momento, como veíamos en el panorama nacional, el que un arquitecto como Aladrén que trabajaba dentro de un eclecticismo muy original³², optase por los motivos mudéjares ligados fuertemente a la tradición cultural aragonesa a la hora de afirmar la personalidad del edificio que representaba el intento más decidido por llevar a Aragón a una industrialización real y situándola así a la altura de otras regiones como el País Vasco o Cataluña.

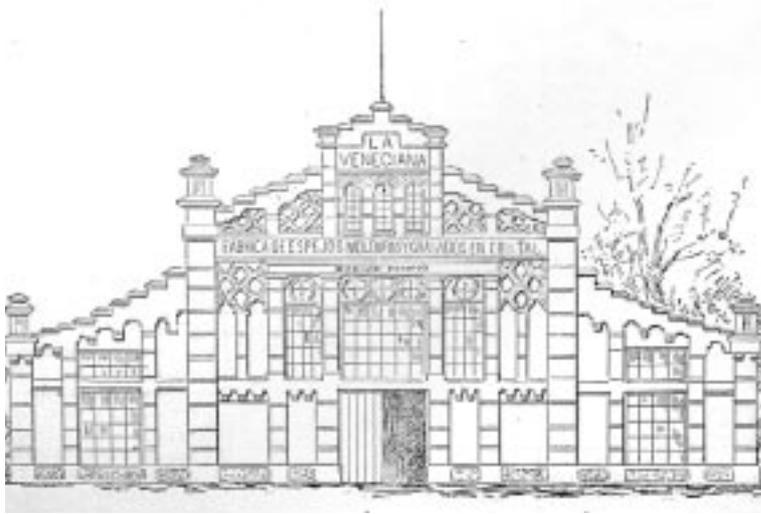
Félix Navarro (1849-1911) fue, sin duda, uno de los mejores arquitectos que trabajaron en la Zaragoza finisecular y uno de los más estudiados en la historiografía artística aragonesa³³. Entre muchas otras obras a Félix Navarro se deben algunas de las construcciones más importantes de la capital aragonesa como el Teatro Pignatelli (1878), el Palacio Larrinaga (1901), o el Nuevo Mercado Central (1903) a las que se le suman la gran cantidad de edificios de viviendas y equipamientos industriales que salieron de su estudio. Esta actividad constructiva estuvo acompañada de una intensa labor de estudio (es uno de los arquitectos zaragozanos más viajeros) y una activa labor de crítico (siendo el único que ha dejado textos teóricos en relación con cuestiones variadas como la vivienda obrera).

Navarro, junto con Magdalena, intuyó desde fechas tempranas las posibilidades que el hierro le brindaba convirtiéndolo en el protagonista de algunas de sus construcciones más significativas, aunque sin perder nunca de vista las características de la arquitectura de su tiempo, dentro de un eclecticismo clasicista y renaciente que aspiraba a ser el símbolo de los nuevos tiempos. Esta manera personal de concebir la arquitectura la trasladó a algunas de sus fábricas que destacaron por su riqueza y variedad decorativa como son dos obras claramente neomudéjares: la fábrica de espejos *La Veneciana* (1896) y la de *Galletas Patria* (1909).

La fábrica de espejos la Veneciana fue creada por Basilio Paraíso y Tomás Colandra en 1876 al comprobar la inexistencia de este tipo de producción en España y depender el consumo de estos productos de su importación desde otros países europeos. En 1885, la fábrica de Paraíso contaba ya con una amplia red de agentes por toda España, creciendo el negocio de manera imparable. Para dar respuesta a la gran demanda de objetos de vidrio y espejos, Basilio Paraíso decidió levantar un edificio más amplio, modernizando al mismo tiempo sus instalaciones. Para ello escogió a Félix Navarro que levantó una fábrica, en el año 1896 en el camino de los Cubos (en la actualidad calle de Doctor Cerrada), de planta basilical dividida en tres naves y

³² NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura española (1808-1914)*, (col. Summa Artis, XXXV), Madrid, Espasa Calpe, 1993, pág. 449.

³³ Félix Navarro Pérez fue uno de los grandes arquitectos de fin de siglo que trabajó en la ciudad de Zaragoza. Gran teórico, destacó por su admiración hacia el hierro como material constructivo y decorativo. Practicó una arquitectura ecléctica cargada de significado simbólico. Ver: CASTÁN PALOMAR, Fernando, *Aragoneses contemporáneos. (Época 1900-1934)*, Zaragoza, El Día de Aragón, 1987. BORRAS GUALÍS, G., GARCÍA GUATAS, M. y GARCÍA LASAOSA, J., *Zaragoza a principios del siglo XX: El modernismo*. (col. Aragón, 10), Zaragoza, Librería General, 1977. RÁBANOS FACI, Carmen: Voz "Navarro, Los". En: *Gran Enciclopedia de Aragón*, Zaragoza: Unali, 1982, pág. 2423. MARTÍNEZ VERÓN, Jesús: *Arquitectura aragonesa: 1885-1920. Ante el umbral de la modernidad*. (col. Monografías de arquitectura, 4), Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1999. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: *Magdalena, Navarro, Mercadal. Vidas paralelas*. Zaragoza, CAI 100, 1999, vv. AA., *Félix Navarro. La dualidad audaz*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 2003.



*La fábrica de espejos La Veneciana,
Zaragoza, 1896,
del arquitecto Navarro.*

cubierta a doble vertiente. Como elemento sustentante optó por las columnas de fundición (algo muy novedoso en las fábricas zaragozanas en estos momentos en las que pervivían los tradicionales métodos de construcción basados en la madera) y como materiales básicos de la construcción, por la madera y el ladrillo. Al exterior, tal y como puede verse en las escasas fotografías conservadas, concentró la decoración en el hastial corto de la fachada mostrando la división interna mediante pilares de ladrillo y concentrando la decoración en la zona central, dividida en tres bandas en sentido horizontal: en la inferior abrió el vano de entrada, en la central tres vanos adintelados enmarcados por paños de *sebka* de rombos en resalte y en el nivel superior, dispuso una ventana trífora en arco de medio punto, enmarcadas por una decoración neomudéjar similar a la anterior ya que constituía su prolongación hasta el cornisa escalonada que remata el edificio.

Por lo que respecta a la de Galletas Patria (1909), su puesta en marcha se vinculó al desarrollo de subsectores económicos ligados al triunfo del cultivo de la remolacha azucarera y su transformación en azúcar. Así, toda una serie de establecimientos derivados (chocolates, pastas, galletas, alcoholeras) aprovecharon la circunstancia de ser Zaragoza una de las ciudades con mayor nivel de producción de azúcar y basaron su industria en este producto. Galletas Patria abrió sus puertas en el año 1910 con unas magníficas instalaciones que introdujeron en la ciudad unas nuevas condiciones laborales de sus asalariados respondiendo a las mejoras de orden higiénico que en otros países ya estaban funcionando, por ejemplo se impuso el uso de uniforme y gorra, vestidores y baños entre otras. Del mismo modo, contaba con una completa maquinaria de pastelería con la cual podía elaborarse todo tipo de galletas.

*Fábrica de Galletas Patria,
Zaragoza, 1909,
del arquitecto Navarro.*



En esta fábrica, Félix Navarro sigue un esquema tipológico muy semejante al comentado para La Veneciana. De nuevo, escogió la nave de planta rectangular cubierta con una doble vertiente soportada por columnas de fundición. Igualmente trabajó el alzado corto dividiéndolo en altura mediante pilastras resaltadas en el muro y rematadas por una cornisa de canecillos a tizón y un pináculo. En las bandas definidas abrió los vanos y concentró la decoración realizada a partir del motivo mudéjar del rombo resaltado y entrecruzado y de la combinación de dos tipos de ladrillos, uno más amarillo y otro más rojizo, introduciendo un nuevo elemento novedoso en la arquitectura de Navarro, la bicromía del material, ya que en él es habitual un lenguaje más simbólico basado en la presencia de motivos decorativos figurativos que nos hablan de la función del edificio.

En suma, La Veneciana y Galletas Patria son, dentro del contexto de la arquitectura del neomudéjar aragonesa, dos edificios que se inclinan decididamente por este revival y en los que se introducen algunos elementos, como la bicromía del material, que no volveremos a encontrar hasta la siguiente etapa. Además, desde el punto de vista de la arquitectura industrial aragonesa son realmente singulares ya que en estos momentos predominaba un estilo arquitectónico más sobrio y funcional en esta tipología edilicia, alejado en líneas generales de los estilos del momento. No es habitual que el edificio industrial utilice un estilo propio de la arquitectura civil del momento, aunque habrá excepciones como la fábrica Gal unos años más tardía (1911) pero seguidora de la corriente neomudejarista.

El gusto por la ornamentación de inspiración mudéjar aparece también en otros inmuebles diseñados por Félix Navarro tal y como podemos observar en la Escuela de Artes y Oficios (1907-1908), levantada



*Detalle de la Escuela de Artes y
Oficios, Zaragoza, 1908,
del arquitecto Navarro.*

con ocasión de la Exposición Hispano Francesa celebrada en Zaragoza en 1908, una construcción hoy muy modificada tanto exterior como interiormente. Este edificio, situado en la plaza de los Sitios al lado del Museo de Bellas Artes diseñado por Ricardo Magdalena y Julio Bravo, se distancia formalmente de su compañero pese a compartir un ideal arquitectónico semejante. En la Escuela, Navarro diseñó una fachada principal de reminiscencias eclécticas coronada por un homenaje a la Torre Eiffel como símbolo de la industrialización. La misma se completaba con unos muros de ladrillo retranqueados con respecto a este cuerpo central, decorados a base de paños de *sebka* simplificados, que sirven de escenario marco para colocar las lápidas conmemorativas de los mártires aragoneses caídos en los sitios sufridos por la ciudad. Por su alcance en el conjunto del edificio, en este caso lo neomudéjar es un recurso anecdótico en comparación con las obras precedentes.

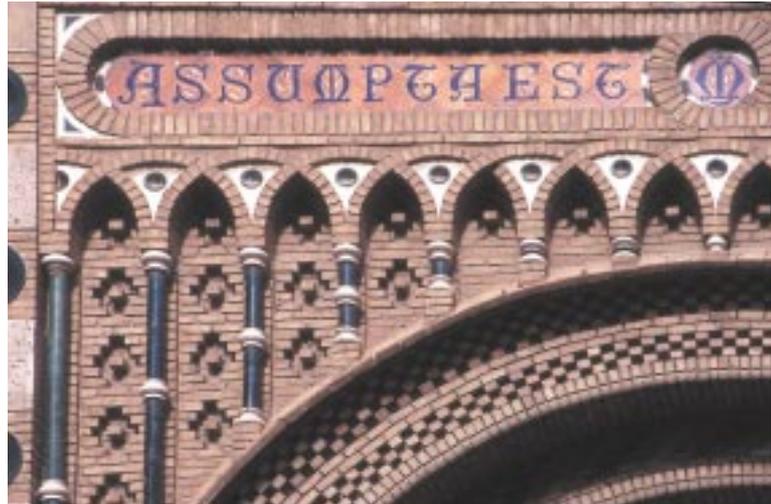
Esta primera fase del neomudéjar aragonés concluye con un desplazamiento territorial: si hasta ahora los principales edificios se localizaban en la capital, a finales de la primera década del siglo XX se realiza una interesante obra en Teruel, iniciando una tendencia de fuerte arraigo en la capital turolense en las décadas siguientes. Se trata de la Portada de la Catedral de Teruel realizada en 1909, obra del arquitecto catalán Pau Monguió³⁴. El contexto histórico y cultural en el que se levanta esta obra es el de una arquitectura, la turolense, que en las décadas finales del siglo XIX y principios del XX se definía por su adscripción al eclecticismo de gusto clasicista, destacándose en el panorama profesional los nombres de los arquitectos Ramón Lucini, Francisco López o José Manuel Cortina. Este eclecticismo turolense estaba caracterizado, siguiendo las palabras de Jesús Martínez Verón³⁵, por su moderación formal en los elementos ornamentales y la utilización de elementos cerámicos en los muros, recurso explicable por la procedencia valenciana de algunos de los arquitectos que trabajaron en la ciudad en estas décadas. Junto al eclecticismo, a partir de 1910 y hasta 1915, el panorama arquitectónico de Teruel se enriquece con una nueva corriente, el modernismo, que condicionará fuertemente la imagen de la arquitectura de este período. Este estilo llega de la mano del arquitecto catalán Pau Monguió, quien marcó decisivamente la fisonomía de la ciudad puesto que todas las obras modernistas de Teruel se deben a él.

Sin embargo antes de levantar sus espléndidas viviendas modernistas, Monguió acometió la construcción de la Portada de la Catedral (1909). Para la misma escogió, como era previsible, el estilo neomudéjar ya que se trataba de completar la obra de una catedral definida por su torre y cimborrio mudéjares, además en un contexto urbano en el que existían otras obras claves de aquella época como son las torres de San Martín y San Pedro. Monguió resolvió la fachada con una portada en arco de medio punto con triple arquivolta, introduciendo una extensa variedad de motivos decorativos neomudéjares,

³⁴ Pau Monguió Segura nació en Tarragona iniciándose en el ejercicio libre de la profesión en ciudades catalanas como Tarragona o Tortosa. En el año 1898 llegó a la ciudad de Teruel para ocupar el cargo de arquitecto municipal, puesto que ostentó hasta el año 1902. En ese momento se marchó de la ciudad para volver a su Cataluña natal, sin embargo regresó en 1908, en esta ocasión para ocupar el cargo de arquitecto provincial. Entre 1911 y 1914 fue de nuevo arquitecto interino de Teruel. Monguió practicó una arquitectura que oscilaba entre el historicismo –para los edificios religiosos– y el modernismo –para la arquitectura civil y la comercial–, introduciendo este último estilo de clara influencia catalana en la ciudad de Teruel. Casa Ferrán o Casa del Torico son ejemplos representativos de este modernismo. Ver: BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, (col. Cartillas Turolenses, n. 3), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987. PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio y MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *El modernismo en la ciudad de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998. MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, “La portada de la Catedral de Teruel en la obra de Pablo Monguió Segura” *Teruel*, nº 71, 1984, págs. 213-218.

³⁵ Cfr. MARTÍNEZ VERÓN, 1993, n. 20, pág. 170.

*Portada de la Catedral de Teruel,
1909, del arquitecto Monguió.*



entre otros el ladrillo a sardinel, la banda dentada diagonal y el ajedrezado, que se repite en el guardapolvo. Sobre ella descansa un friso de arcos de medio punto entrecruzados que apoyan en columnillas con el fuste realizado en cerámica verde, reinterpretando los motivos ornamentales que definen tanto la torre de la catedral como el resto de torres que han caracterizado durante siglos el paisaje urbano de Teruel.

En el contexto de la arquitectura neomudéjar trazado para este primer período, la portada de la Catedral de Teruel es, bajo nuestro punto de vista, una de las obras de mayor calidad levantadas en España dentro de la vertiente más historicista, reproduciendo de manera filológica los motivos característicos del mudéjar turolense. Frente a ésta se situaría el neomudéjar de Zaragoza, más vinculado a la influencia del foco madrileño que prescinde de las aplicaciones cerámicas inclinándose hacia el uso más abstracto de los motivos decorativos. Estas dos tendencias: un neomudéjar más historicista y un neomudéjar más abstracto se mantienen en el período siguiente, y así dentro de la primera tendencia nos encontraremos con ejemplos tan destacados como la Escalinata de Teruel o el Edificio de Correos de Zaragoza, mientras que dentro de la segunda podemos incluir el colegio de Agustinos en Zaragoza entre otros interesantes monumentos.



*Detalle de la portada
de la Catedral de Teruel, 1909,
del arquitecto Monguió.*

EL NEOMUDÉJAR COMO UNA VARIANTE DEL REGIONALISMO: 1910-1936

Si en el período precedente señalábamos en conjunto la menor entidad del neomudéjar aragonés en comparación con el madrileño, a pesar de encontrarnos con obras de notable interés, entrado el siglo XX

la situación da un gran vuelco y podemos afirmar que, a pesar del silencio de la historiografía artística nacional más atraída por el regionalismo del norte de España y el andaluz, en Aragón se desarrolla uno de los focos más activos y animados de la arquitectura regionalista española. Un regionalismo inspirado claramente en el mudéjar aragonés que dio lugar a espacios públicos tan impactantes como la Escalinata de la Estación de Ferrocarril de Teruel o, en Zaragoza, el historicista Edificio de Correos y el interesantísimo Colegio de Agustinos, obras que merecen sobradamente un hueco en los estudios nacionales, que hasta ahora las han obviado.

Como veremos, ninguna tipología arquitectónica y casi ningún arquitecto de la época escapan a la influencia de esta corriente que atravesaba toda España. En Zaragoza, Antonio Rubio, Manuel Sainz de Vicuña, el ingeniero Miguel Mantecón Navasal, Regino Borobio y en especial Miguel Ángel Navarro, llenan la ciudad de edificios en los que se mezcla el uso del ladrillo a la manera mudéjar con elementos de la arquitectura renacentista, ya que la influencia de la tradición heredada del siglo XIX seguía siendo muy fuerte, por lo que a pesar de que el neomudéjar gana peso frente al Renacimiento, seguiremos encontrando numerosos edificios en los que domina una mezcla ecléctica de ambos estilos.

En general, a la vista de la extensa nómina de edificios que pueden ser calificados como neomudéjares o que incluyen elementos de este tipo en un diseño ecléctico, resulta difícil establecer una valoración única de todas las obras, puesto que existe una gran diversidad entre ellas. A pesar de todo lo hemos intentado en aras de una mayor clarificación del complejo panorama arquitectónico de la época, ya que no debe olvidarse que simultáneamente se estaban produciendo los primeros tanteos de otro lenguaje que rompía de modo brusco con la tradición y con la historia; nos referimos a la arquitectura racionalista y a uno de los primeros edificios levantados en este estilo en nuestro país: el Rincón de Goya del arquitecto Fernando García Mercadal (1927-1928), así como a las numerosas viviendas racionalistas diseñadas por Regino y José Borobio.

Volviendo al neomudéjar regionalista de este período, podríamos distinguir en él las siguientes tendencias o modalidades:

- (1) La pervivencia de formas neomudéjares conectadas con el siglo XIX, evidentes por ejemplo en la fachada de la Cárcel de Torrero (1928) de Zaragoza y en dos edificios de viviendas levantadas en la ciudad de Barbastro, únicas obras enmarcadas dentro de este estilo localizadas, hasta el momento, en la provincia de Huesca.
- (2) Un neomudéjar más filológico, emparentado o heredero del iniciado en la Portada de la Catedral de Teruel, que reproduce de manera fiel los motivos decorativos de la arquitectura mudéjar medieval aragonesa tal y como podemos ver en la



Proyecto Ayuntamiento de Zaragoza del arquitecto Miguel Navarro finalmente no realizado.

Escalinata de Teruel (1920-1921), en la torre del Monasterio de Cogullada (1913) y en el Edificio de Correos (1926), estos dos últimos en Zaragoza.

- (3) Una libre interpretación del mudéjar en clave más abstracta y moderna. Situamos aquí la Oficina y Laboratorio de la Fábrica de Cementos Pórtland (1929), Colegio de Agustinos (1935) y algunas viviendas de Regino Borobio como la Casa García (1926) y la Casa Soriano (1938).
- (4) Por último, un conjunto de edificios de arquitectura ecléctica de tono fuertemente clasicista con rasgos neomudéjares, en los que son frecuentes los elementos de inspiración renacentista. En este grupo se incluirían obras de diferentes tipologías arquitectónicas como el Puente del Parque Primo de Rivera (1923), la Academia General Militar de Zaragoza (1925-1930) y la vivienda de Gran Vía, nº 22 (1929) en Zaragoza y el Casino Turolense (1920-22), la casa de Correos (1922) y el antiguo Instituto de Higiene (1929-1930) todos ellos en Teruel.

Desde el punto de vista tipológico, si en el período anterior observábamos cómo el revival neomudéjar se asociaba sobre todo a la arquitectura religiosa y asistencial, en sintonía con lo que sucedía en Madrid ahora constatamos como la eclosión de este regionalismo se liga a la arquitectura pública que tiene un mayor carácter representativo. El neomudéjar se utiliza en edificios de Correos, en este caso concreto siguiendo la normativa nacional que recomendaba la adecuación de las Delegaciones Provinciales a los estilos regionales de cada localidad, pero también en espacios públicos importantes como es el acceso al Parque Primo de Rivera en Zaragoza, en la arquitectura para el ocio (Casino de Teruel, 1922) o en monumentales edificios destinados a la docencia (Agustinos, la Academia General Militar). Mención especial merece el proyecto no realizado de nuevo edificio para el Ayuntamiento de Zaragoza (1924), del arquitecto Miguel Ángel Navarro. Como arquitectura pública representativa por excelencia, reúne en un singular diseño ecléctico una serie de elementos que remiten tanto a las tradiciones artísticas locales como nacionales e internacionales. Para dar lugar a un majestuoso edificio en el que destacan el uso de una torre central, como sucede por ejemplo en la Lonja de paños de Ypres, característico de la arquitectura gótica civil de los Países Bajos, los paños de *sebka* extraídos de la tradición mudéjar y la cita a la torre de La Seo, en homenaje al monumento más emblemático de Zaragoza.

Finalmente y como novedad, si en el último tercio del siglo XIX en Aragón no se había utilizado el neomudéjar en las viviendas, ahora empieza a aparecer en algunas fachadas (Gran Vía, 22; Coso, 51-53 y Paseo de la Constitución, 33), constituyendo todavía casos puntuales si los comparamos con el uso masivo de este estilo en la decoración

de arquitectura residencial en el período siguiente (1939-1959), sobre todo en ciertas zonas de la ciudad como la calle de San Vicente de Paúl y su entorno.

En resumen, este segundo período del neomudéjar aragonés se caracteriza por un mayor número de obras y una calidad más elevada de las mismas. Es un movimiento que va acorde con los tiempos, simultáneamente al regionalismo que se encuentra en el resto del país y como muestra de su éxito y aceptación social, aparece usado en todas las tipologías arquitectónicas, con preferencia en las institucionales con un alto valor simbólico. Tal y como hemos avanzado, realmente no puede hablarse de un estilo unitario, ya que existen diversidad de interpretaciones del mismo, algunas en clave más filológico-historicista y otras más abstractas y modernas. En cualquier caso, un panorama fascinante que merece el análisis puntual de alguna de estas obras.

Siguiendo las tendencias reseñadas, hemos de referirnos en primer lugar a la pervivencia residual del eclecticismo de fin de siglo en edificios como la Cárcel de Torrero de Zaragoza, financiada con fondos ministeriales. Es un edificio diseñado por Manuel Sainz de Vicuña³⁶ en el año 1928, a la sazón arquitecto de la Dirección General de Prisiones. Este nuevo edificio penitenciario venía a sustituir a la cárcel de la calle de Predicadores que había quedado vieja y obsoleta. El nuevo edificio tenía capacidad para albergar hasta 300 reclusos de ambos sexos y, además, de disponer de diversos tipos de celdas, comunes y de castigo, tenía capilla, enfermería, talleres y economato. La construcción se desarrolla en torno a una superficie cuadrada y murada dentro de la cual y tras atravesar el cuerpo de entrada, se localizaban los pabellones de acuerdo a una estructura radial como era habitual en este tipo de centros penitenciarios. En cuanto a la fachada principal, Sainz de Vicuña optó por el ladrillo como material constructivo en los muros exteriores, distribuyendo los elementos de la misma de una manera simétrica al eje de la puerta de entrada. En cuanto a la inspiración formal el arquitecto combina elementos medievalizantes con otros mudéjares como era habitual en la arquitectura del neomudéjar madrileño de finales del siglo XIX con el que este edificio guarda cierto aire familiar, y así junto a un arco ligeramente apuntado enmarcado por un alfiz se disponen frisos y cornisas decoradas con hiladas arpadas por tabla, arcos entrecruzados y entrepaños decorados con el motivo del rombo.

Mayor entidad y calidad presentan un conjunto de obras relacionadas estrechamente con la tendencia más filológica que una década antes había inaugurado la Portada de la Catedral de Teruel. Nos estamos refiriendo a la Escalinata de la ciudad de Teruel, a la torre del Monasterio de Cogullada y al edificio de Correos, estas dos últimas levantadas en Zaragoza. La construcción de mayor calidad en estos



Detalle de la Cárcel de Torrero, Zaragoza, 1928, del arquitecto Sainz de Vicuña.

³⁶ Manuel Sainz de Vicuña Camino fue arquitecto de la Junta de Espectáculos y de la Dirección General de Prisiones. Asimismo, participó en el concurso nacional para la construcción de una Casa Consistorial para la ciudad de Zaragoza. Ver: MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectos en Aragón: Diccionario histórico*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2001, pág. 409.



Detalle de la escalinata de Teruel, 1921, del ingeniero Torán de la Rad.

³⁷ José Torán de la Rad era ingeniero de Caminos, Canales y Puertos y tras, una breve estancia en Badajoz, se instaló en la ciudad de Teruel. Además de la construcción de la Escalinata de Teruel, participó en el diseño de la central eléctrica sobre el río Mijares. Asimismo, destacó su actividad política que le llevó a ser alcalde de la ciudad de Teruel y cofundador de periódicos como *La Provincia* y *La Mañana*. Ver: GERMÁN ZUBERO, Luis, *Obras Públicas e Ingenieros en Aragón durante el primer tercio del siglo XX*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" y Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos (Aragón), 1999, págs. 161-164.

³⁸ Cfr. NAVASCUÉS, 1993, n. 32, pág. 360.

³⁹ Cfr. BORRÁS, 1987, n. 34, pág. 78.

⁴⁰ Cuenta la leyenda que Don Juan Diego Martínez de Marcilla y Doña Isabel de Segura, hijos de las principales familias de Teruel, mantenían un amor no consentido por las mismas. Por ello, los padres de Doña Isabel decidieron casarla. Tras volver don Juan de la guerra, va a visitar a su amada solicitándole un beso que ésta le niega, muriendo de amor. Al día siguiente, Doña Isabel, fue al funeral del amado dándole el beso antes negado y muriendo al lado de su amado. Las familias ante la tragedia acaecida decidieron enterrarlos juntos.

momentos es sin duda la Escalinata que sirve de enlace entre la estación del ferrocarril y el centro histórico de Teruel, inaugurada en el año 1921 y realizada por el ingeniero turolense José Torán de la Rad³⁷. La función de la misma era salvar el desnivel existente entre la estación de ferrocarril y el Paseo del Óvalo que se comunicaba con el centro de la ciudad, para ello su artífice diseñó una Escalinata de un solo tramo en sus dos tercios inferiores que se bifurcaba en dos brazos en el tramo superior en torno al relieve de Los Amantes realizado por el escultor Aniceto Marinas. Además de su carácter eminentemente práctico, la Escalinata tenía un componente simbólico y paisajístico evidente al convertirse en la primera visión monumental que recibía el viajero que llegaba a Teruel, anunciándole la arquitectura que iba a encontrar en la ciudad.

Con la llegada del ferrocarril y la construcción de las estaciones de pasajeros y mercancías, estos edificios se convirtieron en la imagen de las ciudades al sustituir a sus antiguas puertas. Como norma general, las estaciones se levantaban con un estilo arquitectónico suntuoso que fue evolucionando desde las tendencias eclécticas en los años finales del siglo XIX hacia las regionalistas en las décadas de los veinte y treinta del siglo XX, ya que aspiraban a simbolizar el carácter de la ciudad a través de su arquitectura *haciéndose eco de la idea que en su día preconizaba Ganivet al exigir, referido a Granada, que la estación fuera morisca si lo era la ciudad*³⁸ (modélico ejemplo de lo dicho es la Estación de Toledo de Narciso Clavería). En el caso de Teruel, se construyó una estación sencilla, levantada en piedra sin apenas elementos decorativos, destacando la bella marquesina en hierro soportada por finas columnas de fundición. No obstante, esta falta de representatividad arquitectónica quedó solucionada con la construcción de la Escalinata donde, como bien apunta Gonzalo Borrás, *quedan así indisolublemente unidos los tópicos del regionalismo burgués turolense*³⁹ al sintetizar en un mismo monumento arquitectónico dos tradiciones de la ciudad: el mudéjar y la leyenda medieval de Los Amantes⁴⁰.

El mudéjar que se propone en esta Escalinata vendría definido en primer lugar, por la preeminencia del ladrillo como material de construcción acompañado en algunas zonas por la piedra caliza, en segundo por la decoración basada en motivos neomudéjares como el rombo, los modillones escalonados pinjantes y el remate en almena para la balaustrada, y los canecillos a tizón sobre festoneado de ladrillos en sucesivo vuelo e hiladas arpadas para la zona de descanso, así como por la presencia de la azulejería compuesta por columnillas verdes, azulejos verdes y blancos que recrean estrellas de ocho puntas y discos incrustados de las mismas tonalidades, todo enriquecido con frisos de azulejos en los que se amplía la gama cromática, y en tercer lugar por la reinterpretación de las torres como elementos simbólicos representativos del carácter de la ciudad –en concreto la torre de la



*Detalle de la Escalinata de Teruel,
1921, del ingeniero Torán de la Rad.*

iglesia de la Merced–, mediante las dos pequeñas torres que coronan la Escalinata con la sucesión de frisos de arcos apuntados y de medio punto enmarcando el ventanal en arco ligeramente apuntado. Todo el conjunto queda enriquecido con el notable trabajo en hierro forjado que presentan las farolas que iluminan el paseo escalonado. En ellas la deuda mudéjar disminuye en favor de los motivos de tradición islámica presente en las finas columnillas salomónicas y capiteles neoárabes que soportan unos faroles de colores festoneados con corona rematada, alternativamente, con el motivo de la cruz y del murciélago, en este caso de inspiración modernista.

La Escalinata supone el reforzamiento de la versión más filológica del neomudéjar aragonés tomando como cita la propia arquitectura mudéjar de la ciudad. De ella recupera el uso de la cerámica, segunda nota diferenciadora de este neomudéjar en relación con lo que se está haciendo en Zaragoza, más inclinado hacia una versión más sobria en la que se prescinde, en general, de los apliques de azulejería.

En esta tendencia filológica del neomudéjar se sitúa, asimismo y casi como una excepción en la capital aragonesa, el edificio de Correos y Telégrafos de Zaragoza diseñado por el arquitecto Antonio Rubio Marín, quien trabajó sobre todo en Teruel. La elección por Rubio Marín de un estilo regionalista neomudéjar para levantar el edificio de Correos y Telégrafos en Zaragoza hay que contextualizarla dentro de la preferencia por el regionalismo manifestada por el Estado en las bases del concurso para las centrales de correos españolas donde se solicitaba “a los participantes que incluyeran en sus fachadas los estilos históricos nacionales y sobre todo, los típicos de la localidad en la que el nuevo edificio se haya de construir”⁴¹. Esta idea quedó recogida en el VI Congreso Nacional de Arquitectos celebrado en San Sebastián en el año 1915 aprobándose en las conclusio-

⁴¹ Cfr. NAVASCUÉS, 1993, n. 32, pág. 680.

Edificio de Correos y Telégrafos de Zaragoza, 1926, del arquitecto Rubio.



Detalle del edificio de Correos de Zaragoza.

nes que desde el congreso se instaría a los Ayuntamientos a premiar en los concursos las “edificaciones inspiradas en los estilos tradicionales de la región”⁴². Bajo estas premisas ideológicas venidas tanto del ámbito de la política como de la arquitectura, Antonio Rubio⁴³ diseñó un edificio en ladrillo en el que destacaba su disposición a modo de fachada palaciega ordenada a base de tres cuerpos ligeramente resaltados con la presencia de una galería de arquillos de remate y coronada por un gran alero de madera. Hay en ella un despliegue exuberante de motivos neomudéjares que imprimen particular personalidad a esta fachada mediante una trasposición directa del motivo en *sebka* sobre un paramento de arcos entrelazados, junto con otros paños de hiladas arpadas por tabla y el uso de la azulejería de colores verde y blanca. Es sin duda un edificio singular dentro del panorama del neomudéjar zaragozano más vinculado con las obras localizadas en Teruel que con los edificios coetáneos que se levantan en Zaragoza. Frente a éstos, de naturaleza más sobria y abstracta, en el edificio de Correos Antonio Rubio desplegó toda la riqueza ornamental del neomudéjar con los paños de *sebka* inundando el alzado al mismo tiempo que, siguiendo los gustos turolenses, colocó platos de cerámica que enriquecen el vistoso resultado final. Esta influencia de Teruel en la obra zaragozana del arquitecto no extraña si tenemos en cuenta que Antonio Rubio ya había construido allí otros edificios neomudéjares como el Casino (1922) y evidentemente conocía las fábricas de la catedral y de la Escalinata, los referentes más inmediatos para esta construcción.

⁴² Cfr. NAVASCUÉS, 1993, n. 32, pág. 677.

⁴³ Antonio Rubio Marín, en las primeras décadas de su carrera –desde los años veinte hasta los cuarenta– trabajó en las ciudades de Zaragoza y de Teruel levantando el conjunto de edificios neomudéjares más numeroso. Posteriormente se estableció en Madrid. Cfr. MARTÍNEZ VERÓN, 2001, n. 36, pág. 402.



Detalle del edificio de Correos de Zaragoza.

Un tercer grupo de obras presenta una interpretación más abstracta y moderna del regionalismo neomudéjar, iniciándose en estos años una tendencia que será retomada en la fase final del mismo por los hermanos Borobio. Las obras que nutren esta línea del regionalismo neomudéjar son el edificio destinado a vivienda y oficinas de la fábrica de *Cementos Portland* (1929), Colegio de Agustinos (1935) y algunas viviendas de Regino Borobio como la “Casa García” (1926) y la “Casa Soriano” (1938).

Del conjunto citado destaca, por encima de todas ellas por su calidad, el colegio de los Padres Agustinos. Los Padres Agustinos llegaron a Zaragoza en el año 1929 con la intención de levantar en esta ciudad un colegio seminario para su orden y una escuela técnica para los Hermanos. Los terrenos escogidos para construir el edificio docente que albergaría ambas escuelas se encontraban en Miraflores, futura zona de ensanche de la ciudad de Zaragoza, una vez se hubiera completado la construcción en la de Miralbueno. Éste fue el primer escollo que tuvo que superar el proyecto, el de su emplazamiento, ya que tanto desde el Ayuntamiento como desde algunos sectores sociales de la ciudad se generó una férrea oposición a que este colegio se situara en estos terrenos, puesto que consideraban que entorpecería y condicionaría el desarrollo urbano de la misma. Una segunda decisión comprometida fue la elección del arquitecto. Desde el inicio de los trámites para su construcción, los padres Agustinos pidieron a Miguel Ángel Navarro que diseñara los planos del edificio. Inicialmente, el arquitecto mostró sus reticencias a hacerse cargo del proyecto y ostentar el cargo de arquitecto municipal, no obstante, ante la insistencia de



Proyecto no realizado de la iglesia del Colegio de Agustinos del arquitecto Navaro.



Proyecto inicial del Colegio de Agustinos, Zaragoza, del arquitecto Navaro.

⁴⁴ Esta es sin duda la causa por la que Jesús Martínez Verón atribuye a Marcelino Secorum el proyecto. Cfr. MARTÍNEZ VERÓN, 1999, n. 21, pág. 439. Todo el proceso que aquí se ha resumido viene ampliamente desarrollado en: CIL, Mariano, *Crónica de una fundación*, Madrid, Imp. Juan Bravo, 1934.

⁴⁵ Miguel Ángel Navarro Pérez fue uno de los arquitectos más versátiles que trabajaron en Zaragoza en los años centrales del siglo XX. Fue arquitecto municipal de Zaragoza desde donde planificó el crecimiento de la ciudad hacia el sur mediante el cubrimiento parcial del río Huerva. Desde este mismo puesto impulsó la construcción del Parque Primo de Rivera y la Ciudad-Jardín. Por lo que respecta a su arquitectura, fue muy rica y variada tanto en las tipologías arquitectónicas que desarrolló –viviendas, colonias industriales, grandes almacenes, cines, escuelas– como desde el punto de vista estilístico –practicando una arquitectura que oscilaba desde la sobriedad funcionalista hasta una ornamentación ecléctica de claras influencias renacentistas. De su obra se pueden destacar el colegio Joaquín Costa, el Cine Gran Vía o el Gran Casino de Termas Pallarés –por citar uno de sus abundantes trabajos fuera de Zaragoza–. Cfr. MARTÍNEZ VERÓN, 2001, n. 36, págs. 334-336.

la Orden aceptó finalmente. Sin embargo, tampoco se vio libre de las críticas de los opositores al proyecto, motivo por el cual los planos que en la actualidad se encuentran en el Archivo Municipal de Zaragoza vienen firmados por Marcelino Secorum, salvando de esta manera la incompatibilidad del cargo de arquitecto municipal con la firma de obras privadas⁴⁴.

El proyecto de Miguel Ángel Navarro (1883-1956)⁴⁵ consistía en un monumental conjunto de construcciones articulado en torno a la iglesia que servía de eje de distribución del resto de los edificios. Al norte y al sur de la misma se levantaban dos construcciones gemelas de cinco alturas para albergar los servicios docentes y de habitación de los Padres y Hermanos. En la parte posterior de estos pabellones principales se desarrollaban dos claustros que se unían entre sí por detrás de la iglesia, mediante la galería de cocinas. La línea de los claustros se interrumpía por unas construcciones de planta cruciforme que se levantaban en los ángulos extremos de los mismos destinadas a sala de música, la de la parte oriental, y a sala de lectura, la de la parte occidental. Sobre el eje de construcción de la iglesia y detrás de las cocinas se desarrollaba la planta del comedor completándose el total de edificios con un gran salón de actos de planta octogonal situado en el extremo del pabellón occidental. Finalmente, se disponía una enfermería, alejada del conjunto de construcciones, pero comunicada con el pabellón oriental mediante una galería puente. El conjunto de edificios se rodeaba de una extensa zona de parques y jardines que favorecían el paseo, los juegos y los deportes.

Este ambicioso complejo educativo empezó a construirse en el año 1930 por uno de sus pabellones principales, con su claustro y su

sala de lectura, sin embargo la llegada de la República y el empeoramiento de la situación social, con huelgas y problemas de suministro de materiales, frenó el avance de las obras y nunca llegó a construirse la totalidad de los inmuebles proyectados. El pabellón consta de cinco plantas, divididas en dos crujías paralelas a las fachadas y está levantado en una estructura de hierro. Sus alzados se han cerrado con ladrillo y su composición es simétrica a partir de un cuerpo central sobresaliente que da entrada al edificio. En ella destacan, en primer lugar, el uso de dos tipos de ladrillo, uno más rojo y otro de color más amarillo, que contribuyen a crear juegos de luces y sombras reforzados por la decoración que salpica el alzado; en segundo, los vanos adintelados inscritos en rectángulos que recorren verticalmente el muro y que se alternan con entrepaños alargados con dibujo de lacería; y en tercer lugar la galería de arquillos que remata la fachada. Aquí, las ventanas se duplican y sólo una pilastra las separa. Ésta se encuentra decorada a su vez por otra más fina, que sube a lo largo de aquella y, al remontarse a la altura del arco apuntado de la ventana, se bifurca en forma de Y prolongando sus brazos hasta alcanzar el sardinel situado bajo el alero. El resultado es una tracería de inspiración mudéjar, sencilla de línea y dibujo pero de poderoso relieve, en la que las formas han sido sometidas a un notable proceso de abstracción.

Otro espacio de gran interés es el claustro, dispuesto en la parte posterior del pabellón descrito en el que se percibe el mismo esfuerzo de interpretar la tradición desde una óptica más moderna, en este caso los arcos agudos rebajados que forman la estructura constructiva del arco simulan soportar falsas bóvedas de arista, todo ello expresado



Alzado principal del Colegio de los Agustinos, Zaragoza, 1935, del arquitecto Navarro.



Detalle del alzado de la fachada del Colegio de los Agustinos, Zaragoza.



Casa García en el Coso zaragozano, 1926, del arquitecto Borobio.



Detalle de la fachada de la Casa García.

⁴⁶ Regino Borobio Ojeda dirigió uno de los estudios de arquitectura más destacados de la capital aragonesa a lo largo del siglo XX junto a su hermano José y, posteriormente, a su hijo Regino. A lo largo de su vida ostentó diversos cargos como arquitecto municipal de Zaragoza, arquitecto escolar de las provincias de Zaragoza y Huesca o arquitecto diocesano de Tarazona y Zaragoza. La gran contribución de Regino Borobio fue su capacidad para actualizar las invariantes del regionalismo aragonés y fundirlas con las exigencias de

con un lenguaje formal casi abstracto. Similar lectura tiene la actual capilla, una pieza octogonal situada en el ángulo sudoeste del claustro donde la bóveda de arista rebajada presenta los nervios resaltados en ladrillo reproduciendo una cruz inscrita en dos círculos rodeada por puntas de estrella.

Sin duda nos encontramos ante una serie de novedades en comparación con el resto de la arquitectura coetánea como es el uso de dos colores de ladrillo y la abstracción a la que han sido sometidos los motivos ornamentales. El juego bícromo del material ya había sido propuesto a finales del siglo XIX por Félix Navarro y Ricardo Magdalena, aunque tan apenas se puso en práctica en otros ejemplos edificatorios, pero mientras en el caso de Galletas Patria la bicromía se concentra solo en el alzado principal, Miguel Ángel Navarro, siguiendo más el tratamiento dado al material por Magdalena en el Asilo de San José, la extiende a la totalidad del Colegio de Agustinos alcanzando un gran efecto plástico. En cuanto al tratamiento abstracto de los motivos decorativos, éstos convierten al edificio en un caso singular dentro del regionalismo neomudéjar de esta época, en paralelo al esfuerzo de modernización de la tradición mudéjar realizada por otros arquitectos como los Borobio, aunque desde puntos ideológicos diferentes, ya que Navarro no renuncia a su formación clásica y se mueve entre la cita filológica y la interpretación personal de los motivos; por su parte, tal y como vamos a ver a continuación, el planteamiento de Regino Borobio es bien diferente puesto que lo vernáculo y popular son objeto de actualización desde los presupuestos del Movimiento Moderno.

Regino Borobio (1895-1976)⁴⁶ es uno de los primeros arquitectos que aplica los motivos neomudéjares a la tipología de viviendas en la Casa García (1926) y la Casa Soriano (1938). Borobio fue una figura clave de la arquitectura de la ciudad de Zaragoza durante casi cincuenta años tanto por los cargos que desempeñó (entre ellos el de Arquitecto Jefe de la Dirección de Arquitectura Municipal del Ayuntamiento de Zaragoza desde 1936 hasta 1942) como por la incidencia de sus trabajos urbanísticos y arquitectónicos entre ellos la reforma de la Plaza del Pilar (1939), su papel destacado en la construcción de la Ciudad Universitaria (1933) y los numerosos edificios de viviendas que levantó en los más diversos estilos, entre ellos el racionalismo. La clave de su arquitectura es la vinculación que siempre busca con el lugar partiendo de una interpretación moderna de lo local. Profundiza en las raíces históricas de nuestra arquitectura popular, siguiendo la línea abierta en el siglo XIX por Ricardo Magdalena como ya hemos puesto de manifiesto en el primer capítulo de este estudio, para crear un estilo propio producto de la síntesis entre la tradición y la modernidad. Este proceso de análisis y síntesis se manifiesta de modo ejemplar en las viviendas en las que ahonda en el

conocimiento de lo mudéjar. En la Casa García, situada en el Coso zaragozano, Borobio pone en práctica un modelo de tipología residencial con un marcado carácter regionalista fruto de la reinterpretación de las claves de la arquitectura local como son el uso del ladrillo como material de cerramiento enlazando con la tradición mudéjar y la composición de la fachada a la manera de los palacios renacentistas de tres cuerpos en altura (basamento, cuerpo central y remate con galería de arquillos). La clave reside en su manera de trabajar, en huir de un regionalismo filológico sometiendo los motivos ornamentales en ladrillo a un proceso de simplificación como vemos en las bandas verticales de ladrillo en resalte dispuestas bajo ventanas.

El siguiente paso lo da en la Casa Soriano, levantada en 1938 en el Paseo de la Constitución nº 33. Hay en ella una evidente continuidad de planteamientos en relación con la Casa García, utiliza el mismo tipo compositivo de fachada (basamento, cuerpo central en ladrillo y remate) avanzando en la reinterpretación moderna del tratamiento neomudéjar del muro, donde propone una modernización del espíritu mudéjar a través de una retícula de rombos en resalte que abarca la totalidad de la fachada, un diseño que es, al mismo tiempo, una alternativa a las fachadas encaladas y monótonas propias de las viviendas de estos momentos. Borobio dará el paso final en la Torre de la Feria de Muestras (1944) que comentaremos más adelante, donde lo mudéjar, sin perder su esencia, es actualizado con los criterios de la modernidad a través de un mayor proceso de abstracción y simplificación de los motivos decorativos utilizados en el muro.

Finalmente, el regionalismo neomudéjar se manifiesta en un grupo de edificios de estilo ecléctico de fuerte influencia clasicista, en los



Casa Soriano en Paseo de la Constitución, 33, Zaragoza, 1938, del arquitecto Borobio.



Detalle de la fachada de Casa Soriano.

funcionalidad propias de las corrientes arquitectónicas modernas. Entre sus obras destacan el edificio de la Confederación Hidrográfica del Ebro, las facultades que diseñó para la Ciudad Universitaria de Zaragoza o su diseño de la Plaza de las Catedrales. Cfr. MARTÍNEZ VERÓN, 2001, n. 36, págs. 81-84.

*Puente Trece de septiembre,
en Zaragoza, 1923,
del arquitecto Navarro.*



*Vivienda en Gran Vía, 22, Zaragoza,
1929, del arquitecto Navarro.*

que son frecuentes los rasgos renacentistas en combinación con la decoración neomudéjar. En este grupo se incluyen obras como el Puente del Parque Primo de Rivera (1923), la Academia General Militar de Zaragoza (1925-1930), la vivienda de Gran Vía, nº 22 (1929), todos ellos en Zaragoza, y el Casino Turoense (1922), la Casa de Correos (1922) y el Antiguo Instituto de Higiene (1929-1930) levantados estos últimos en la ciudad de Teruel.

La vivienda situada en el nº 22 de la Gran Vía zaragozana y el puente sobre el Huerva a la entrada del Parque Primo de Rivera son ejemplos de la fusión del vocabulario compositivo renacentista con los paños de ladrillo de procedencia mudéjar realizado por Miguel Ángel Navarro. Así, en la citada vivienda el arquitecto utiliza los arcos entrecruzados y el ladrillo en esquina para decorar el paramento mural de los vanos de los pisos superiores, en convivencia con el léxico propio del renacimiento aragonés como evidencia los torreones que culminan los extremos de la fachada o las columnas anilladas sobre las que apoyan unas zapatas y un arquivado que sirven para destacar visualmente los vanos laterales del último piso. En el caso del Puente Trece de Septiembre coloca cuatro torrecillas de inspiración renacentistas con arco de medio punto y un tejadillo a cuatro aguas descansando sobre un amplio alero para coronar las pilastras y los tajamares y decora las juntas de los arcos centrales con paños de ladrillo de rombos resalados de inspiración mudéjar. En estas dos obras, Miguel Ángel Navarro se inclina por su gusto más clásico y ecléctico frente al tratamiento más abstracto de los motivos ornamentales que veíamos en el colegio de los Padres Agustinos.



Detalles de fachada de la Academia General Militar, Zaragoza, 1925-30, de los ingenieros Lafiguera, Rodríguez y Parellades.

La Academia General Militar, levantada entre los años 1925 y 1930 por los ingenieros militares Mariano Lafiguera, Vicente Rodríguez y Antonio Parellades, sigue esta tendencia de fusionar lo clásico con lo mudéjar. En este edificio, los recursos ornamentales extraídos del renacimiento, de probable procedencia italiana, como son los motivos decorativos de frontones y frisos de ventanas y balcones, el uso de las cornisas voladas y de las balaustradas de los balcones, así como el empleo de pináculos de piedra colocados sobre los tejados y los aleros, tienen una presencia más destacada de lo que viene siendo habitual en el regionalismo aragonés; y conviven con otros mudéjares concentrados, principalmente, en los coronamientos de los torreones laterales tales como hiladas arpadas de ladrillo, franjas de rombos en resalte y paños de *sebka* con ornamentación cerámica. Sin embargo, en última instancia, el modelo de composición arquitectónico que presenta la Academia General Militar de Zaragoza, basado en dos torreones en las esquinas, un cuerpo principal y dos alas más pequeñas como elementos de unión de los mismos, nos remite a las soluciones más académicas propias de la arquitectura del siglo XIX que en la ciudad fueron seguidas por edificios tan emblemáticos como la Facultad de Medicina y Ciencias y el Museo de Bellas Artes, ambos del arquitecto Ricardo Magdalena y modelos próximos que sirvieron de inspiración para trazar su esquema arquitectónico.

Por su parte, ya hemos destacado como Teruel tiene una gran aportación al regionalismo neomudéjar aragonés dentro de su línea más filológica: la Escalinata, pero junto a ella se pueden citar otras como el Casino Turolense (1922), la Casa de Correos (1922) y el Antiguo Instituto de Higiene (1929-1930) más vinculadas al regiona-



Academia General Militar, Zaragoza, 1925-30, de los ingenieros Lafiguera, Rodríguez y Parellades.



Portada del Casino de Teruel.

lismo neomudéjar de tendencia ecléctica. El Casino es la primera obra en esta línea de Antonio Rubio, arquitecto que levantará más edificios dentro de este estilo en la propia ciudad de Teruel (por ejemplo el Instituto Ibáñez Martín) y de Zaragoza (el edificio de Correos). El Casino es la síntesis de varias corrientes estilísticas propias del momento, la arquitectura montañesa de Rucabado se hace presente en el gran torreón esquinado, mientras que el estilo gótico-mudéjar se manifiesta en la decoración del gran balcón que ornamenta el citado torreón, siguiendo propuestas que Arturo Mérida utilizó en el Pabellón Español de la Exposición de París de 1889. El Casino es una obra importante del regionalismo neomudéjar de Teruel, pero nos propone una solución diferente a la historicista vinculada a la Escalinata, ya que se inclina por un estilo ecléctico donde lo mudéjar ocupa un lugar secundario.

Algo similar ocurre con los otros dos edificios: el de Correos y el Instituto de Higiene. La construcción del primero de ellos está relacionada con la campaña nacional puesta en marcha en 1915 de dotar a las capitales de provincias de oficinas de correos, sin embargo, no responde estilísticamente a la normativa de adecuarse al carácter del lugar, como sí sucede por ejemplo con el edificio de Correos de Zaragoza. En este caso, el edificio realizado en ladrillo maneja el vocabulario propio de la arquitectura renacentista con el uso del arco de medio punto y reduce la decoración neomudéjar al uso de paños en panel arpadado en columnilla situados bajo los vanos de la planta primera y con panel formado por una retícula a tizón rehundida en la segunda.

Finalmente, debe señalarse la recuperación de la cerámica aplicada al muro que se propone en el Instituto de Higiene, pese a lo cual



*Casino Turolense,
1922, del arquitecto Rubio.*

estamos ante unos ejemplos que si bien se inscriben dentro del regionalismo neomudéjar de la primera mitad del siglo XX no alcanzan resultados dignos de destacar en especial si lo comparamos con el neomudéjar exuberante de la Escalinata o con las búsquedas que se plantean en el Casino.

LA PERVIVENCIA DEL NEOMUDEJARISMO BAJO EL FRANQUISMO: 1939-1959

Tras el fin de la Guerra Civil española, con el triunfo de la Dictadura de Franco se inicia un período de reconstrucción nacional fuertemente condicionado por una ideología fascista que hizo de la vuelta a las tradiciones y a una moral, fe y cultura conservadoras, uno de los principales objetivos del régimen. Aragón no fue una excepción a este panorama, ni mucho menos; de hecho, teniendo en cuenta el papel clave y los acontecimientos históricos que se desarrollaron en nuestro territorio durante los tres años que duró la contienda bélica, nuestra región se convirtió en una de las preferidas del régimen, produciéndose aquí algunas peculiaridades como la pervivencia del neomudéjarismo transformado a través del filtro de una ‘arquitectura nacional arraigada en lo local’, que dio lugar a un complejo fenómeno epigónico en el que se mezclaron conceptos e intereses diversos como lo regional, lo típico, el turismo, etc. tal y como veíamos de manera pormenorizada en el capítulo precedente.

La arquitectura de este período, en especial de las décadas de los cuarenta y cincuenta, está decisivamente condicionada por la ideología política, empeñada en rechazar la modernidad (el racionalismo), por considerarlo asociado a la II República, el régimen derrocado. El regreso a la tradición se traduce en la construcción de una ‘arquitectura de fachadas’ que da lugar a una falsa imagen historicista de nuestros centros históricos llegando a ser prácticamente inventados en algunos casos. En Zaragoza, esta imagen “pseudomudéjarista” se reduce casi en exclusiva a las viviendas, más aún, a la arquitectura residencial de zonas concretas de la ciudad como la Calle de San Vicente de Paúl y el entorno de la Catedral de La Seo, donde hay un empeño institucional (vía normativa urbanística) en reconstruir las esencias de la arquitectura regional aragonesa. La verdad es que debemos reconocer que este intento no dio logros de excesiva calidad, excepto en ejemplos muy puntuales, por no mencionar el atraso y el desfase cronológico y estético que suponía, a mediados del siglo XX, reducir la arquitectura a un código decorativo historicista extendido como una piel sobre una estructura constructiva contemporánea, eludiendo el criterio internacionalmente aceptado de adecuación y sinceridad constructiva entre el interior y el exterior.



Detalle de la torre de la Feria de Muestras, Zaragoza, 1944, de los arquitectos Borobio y Beltrán.

Pese a todo, debemos dejar constancia de la existencia de ciertos casos que nos permiten una ‘ligera reconciliación’ con la arquitectura de este período. Se trata de arquitectos que manejan el código de la arquitectura en ladrillo inspirada en la tradición mudéjar con una gran libertad y modernidad, profundizando en una investigación iniciada en el período precedente, concretamente en las ya comentadas Casa García (1926) y Casa Soriano (1938) a las que en estos momentos hay que añadir la espectacular Torre de la antigua Feria de Muestras de Zaragoza (1944).

En la Torre de la Feria de Muestras, los Borobio exploran todavía más las posibilidades plásticas del ladrillo como elemento animador del muro. Si en la Casa Soriano el referente era la malla de rombos, en la Torre se ha procedido a una mayor depuración diseñando los muros basándose en rectángulos en resalte. Quizá la Torre de la Feria de Muestras no podría calificarse estrictamente como neomudéjar en el sentido más filológico del término pero –en nuestra opinión– es una interpretación del muro en clave mudéjar, en tanto que se sirven del ladrillo en resalte para dar plasticidad y volumen a una superficie originalmente lisa, dentro de los parámetros formales del Movimiento Moderno. Es decir, puede que no se utilicen motivos reconocibles de inspiración mudéjar, pero mantiene el espíritu de esta arquitectura basada en el uso del ladrillo como material constructivo y ornamental para animar el muro. Consideramos que representa desde un punto de vista simbólico una actualización en el siglo XX de las torres mudéjares de la capital aragonesa, marcando en este caso un nuevo polo de crecimiento de la ciudad, al sur del río Huerva.

Sin embargo, el mayor grupo de obras hay que incluirlo en la ya comentada imagen “pseudomudejarista” de la ciudad, dentro de la propuesta fomentada desde el poder de una arquitectura nacional de sentir herreriano para los edificios oficiales y de tendencias populistas y regionalistas divulgadas por Regiones Devastadas y el Instituto Nacional de Colonización⁴⁷ para la vivienda y otras tipologías constructivas.

En el caso de Teruel, ciudad arrasada y posteriormente adoptada por el “Caudillo”, *pronto se entenderá que tiene un ambiente personal resultado de la unión de lo mudéjar y del renacimiento aragonés. A partir de este presupuesto se realzarán las construcciones mudéjares, restaurándolas y mejorando, por aislamiento, sus puntos de visión, y toda nueva edificación se hará de acuerdo al estilo renacentista aragonés*⁴⁸. De acuerdo con esta idea, las principales intervenciones centradas en la plaza de San Juan con la construcción de los edificios de la Diputación Provincial, la Audiencia Provincial y la Jefatura de Ingenieros; en la plaza de Pérez Pardo con el Palacio de Museo, el Seminario y las escuelas graduadas, se adecuan al renacimiento arago-

⁴⁷ Sobre este tema consultar: CABRERA GARCÍA, M^a Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad, 1998. LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel, *La arquitectura oficial en Teruel durante la era franquista (1940-1960)*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1988; y *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón: La dirección general de Regiones Devastadas. 1939-1957*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995.

⁴⁸ Cfr. LÓPEZ GÓMEZ, 1988, n. 47, pág. 86.

nés con la yuxtaposición de elementos ajenos al mismo heredados de la tradición herreriana.

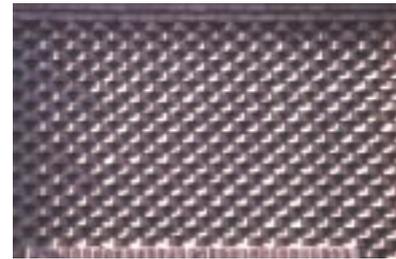
El genius loci propuesto por D'Ors si se logra en Teruel por medio de la reproducción de esquemas de fachada inspirados en la arquitectura tradicional aragonesa, no es porque se siga a este teórico, sino porque Allanequi, al igual que otros arquitectos aragoneses de su generación, están fuertemente influenciados por la arquitectura de Magdalena y Regino Borobio. El racionalismo no es un modelo válido, al ser rechazado en un primer momento por el régimen franquista, en cambio la vertiente regionalista que, con sus diversas variantes, presentan estos dos arquitectos se ofrece como una opción correcta, no sólo como un rechazo al racionalismo, sino porque también reproduce la arquitectura del esplendoroso siglo XVI⁴⁹.

De este dirigismo cultural se distancia el Instituto Nacional de Enseñanza Media *José Ibáñez Martín*, (1941-1942) y la reconstrucción del Nuevo Teatro Marín (1945), en ambos casos diseños del arquitecto Antonio Rubio Marín. Habíamos encontrado a este arquitecto trabajando en este mismo lenguaje en el período anterior con obras tan destacadas como el edificio de Correos y Telégrafos de Zaragoza, y lo volvemos a descubrir en estos momentos en la ciudad de Teruel, aunque con notables cambios. El Instituto Ibáñez Martín es, sin duda, el más acertado. Se trata de un edificio con planta en "U" situado al lado de la Escalinata en el que ya no se percibe la influencia estética de ésta. Frente al regionalismo neomudéjarista de tipo filológico de la misma, en el edificio docente se percibe la influencia de un renacimiento de gusto más severo, en su pórtico de entrada abierto con columnas dóricas y en su galería de arquillos de medio punto cerrando los alzados. La cerámica aplicada a la arquitectura ha desaparecido y la variedad de motivos ornamentales mudéjaristas ha quedado reducida a paños arpados dispuestos en las enjutas de los arcos. Un espíritu similar, de referencias a un renacimiento más clásico unido a los elementos de composición del aragonés en fusión con motivos ornamentales mudéjares, se percibe en otras instituciones de enseñanza abiertas en estos años como Hermanos Maristas en la calle de San Vicente de Paúl y La Salle en la calle de Santa Teresa, ambas en Zaragoza.

En esta misma línea de sobriedad se encuentra la reconstrucción del Teatro Marín aunque éste es un edificio desconcertante pues, ante la desornamentación de sus alzados reducidos los motivos neomudéjares a frisos de rombos y paños arpados, en el interior volvemos a encontrarnos con el Antonio Rubio del edificio de Correos de Zaragoza, propenso a la cita y a mostrar la exuberancia de las formas mudéjares. Sin lugar a dudas, la obra de Antonio Rubio merece un conocimiento más profundo para poder dar respuesta a estas aparentes contradicciones.

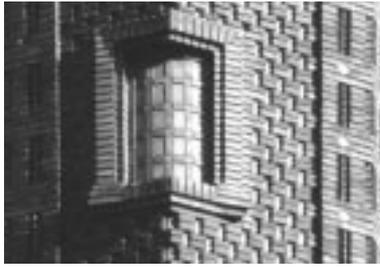


Detalle de la fachada del Instituto Ibáñez Martín; Teruel, 1941-42, del arquitecto Rubio.



Detalle de la fachada del Instituto Ibáñez Martín.

⁴⁹ Cfr. LÓPEZ GÓMEZ, 1988, n. 47, pág. 89.



Detalle de la vivienda de Don Juan de Aragón, nº 21, Zaragoza, 1946, del arquitecto Vincenti.

En definitiva la ciudad de Teruel, pese a ser la capital del mudéjar, tiene un volumen poco destacable de obras neomudéjares en comparación con Zaragoza, aunque conserve los dos mejores ejemplos de lo que venimos calificando como neomudéjarismo filológico, la fachada de la Catedral y la Escalinata, definiendo unas características propias que lo distancian de lo que dentro de este mismo estilo se está haciendo en la capital aragonesa. Finalmente, es necesario destacar la presencia del arquitecto, Antonio Rubio Marín, quien trabajó siguiendo las bases de este estilo aunque con variantes que lo llevan desde la pura cita filológica hasta la sencillez de sus últimas obras.

Por lo que respecta a Zaragoza, la pervivencia del neomudéjar en este período la encontramos concentrada preferentemente en una calle, la de San Vicente de Paúl y asociada a la edificación de viviendas, aunque no en exclusividad ya que en esa misma calle los Padres Maristas levantaron un colegio en cuyas fachadas se mezclan dos tradiciones la clásica y la mudéjar.

Esta vía de la ciudad se urbanizó en los años 40 tras una larga historia en la que se sucedieron diversos proyectos⁵⁰, con la finalidad de conectar la calle del Coso con el Paseo del Ebro a la altura del Puente de Hierro. En 1936, Regino Borobio como arquitecto municipal había redactado las normas urbanísticas a las que debían sujetarse las edificaciones de la citada vía y en una de ellas se decía: *Los paramentos exteriores de las fachadas debían realizarse en piedra de sillería, ladrillo a cada vista o revocos pétreos de colores permanentes. A fin de que la nueva calle tenga carácter en consonancia con el del barrio, las fachadas exteriores de los edificios habrán de responder en sus líneas generales a las de las edificaciones de los siglos XVI y XVII próximos a la calle reformada*⁵¹.

Pocos años después, en el Plan de Reformas Interior de la Ciudad (1939) firmado por los arquitectos Regino Borobio y José Beltrán, se mantenía la preocupación por la calidad del entorno urbano. De nuevo en uno de sus puntos se señalaba la necesidad de que los edificios de nueva construcción se ajustaran a unas determinadas normas estéticas que impidiera la anarquía y la mezcla de estilos en un mismo conjunto urbano, haciéndose una especial referencia a la citada calle para que mediante la aplicación de estas ordenanzas especiales se consiguiera *regular la altura y el estilo de las edificaciones*⁵².

El resultado fue un conjunto de edificios que mantenían unas constantes: un zócalo revestido de piedra donde con frecuencia se enfatizaba la puerta de entrada mediante una serie de motivos ornamentales como p. e. la clave resaltada, el cuerpo de pisos donde la mecanización de la arquitectura queda patente en la estandarización de los vanos (la realidad de una arquitectura normalizada y prefabricada se imponía sobre la vuelta a lo tradicional) y un cuerpo final en el que se recreaban los tradicionales frisos de arquillos con vanos

⁵⁰ Cfr. YESTE, 1998, n. 25, págs. 41-98.

⁵¹ Cfr. YESTE, 1998, n. 25, pág. 51.

⁵² Cfr. YESTE, 1998, n. 25, págs. 445-455.

en arco de medio punto y un potente alero de madera. Algunos de estos inmuebles (en concreto los números 5, 9, 9 duplicado, 25, 28, de San Vicente de Paúl y el 21 de la calle de Don Juan de Aragón) decoran los paramentos murales mediante motivos extraídos de la tradición mudéjar como son los ladrillos arpados (el número 5), los motivos en espiga (el número 28) y la aplicación del color mediante piezas cerámicas en colores verde y azul con formas cuadradas, circulares y romboidales (el número 21 de la calle de Don Juan de Aragón). Aunque en general estas viviendas y otras diseminadas por la ciudad nombradas posteriormente se acomodan a estas características, debe destacarse la figura de un arquitecto, Enrique Vincenti⁵³, quien aun trabajando dentro de unas directrices estéticas muy rígidas, diseñó dos viviendas el nº 5 de San Vicente y en el nº 21 de Don Juan de Aragón en las que planteaba el tratamiento del muro a modo de gran paño ornamental, creemos influido por los resultados alcanzados por los Borobio en la Torre de la Feria de Muestras. En ellas diseñó todo el muro del chaflán como un paño de ladrillo dispuesto a tizón en resalte, introduciendo en la de la calle Don Juan la cerámica, tal y como años atrás había sucedido con el edificio de Correos. Una propuesta diferente pero cuyos resultados están lejos de las obras en las que se inspira.

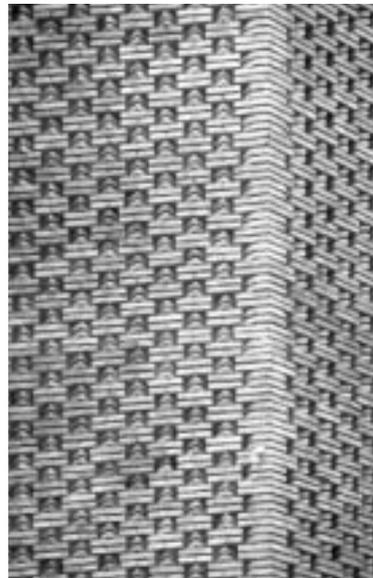
De este modo como también queda de manifiesto en el colegio de los Hermanos Maristas situado en esta misma calle, el mudéjar ha



Detalle de la fachada del Colegio La Salle, Zaragoza.



Detalle de la fachada de la vivienda de San Vicente de Paul, nº 9, Zaragoza, 1939, del arquitecto Farina.



Detalle de la fachada de la vivienda de San Vicente de Paul, nº 5, Zaragoza, 1946, del arquitecto Vincenti.

⁵³ Enrique Vincenti Bravo trabajó en las ciudades de Huesca y Zaragoza. En la primera de ellas realizó obras destacadas dentro de la arquitectura de la ciudad como el Teatro Olímpica o la Delegación de Hacienda mientras que en Zaragoza levantó, preferentemente, edificios de viviendas. Cfr. MARTÍNEZ VERÓN, 2001, n. 36, pág. 469.



Detalle de la fachada del Colegio de los Hermanos Maristas, Zaragoza, 1943, del arquitecto Ortiz Iribas.

quedado reducido a unos elementos ornamentales insertos en edificios de tradición renacentista siguiendo las pautas que ya vimos definidas con anterioridad.

Una situación similar la encontramos en las viviendas diseminadas por algunas de las nuevas calles que estaban surgiendo en los ensanches; en la Gran Vía de Zaragoza, además de la ya comentada del nº 22, en estos años se levantan, con resultados similares a los comentados para San Vicente de Paúl, los números 30-32 y 44 y en la calle de Fernando el Católico el nº 32, cerca de la cual se abre el Colegio de La Salle, en concreto en la calle de Santa Teresa. A éstas hay que añadir la de la calle de San Jorge, nº 28, Vía Pignatelli, nº 49 o la de la Plaza de las Murallas, nº 9. Viviendas y edificios de enseñanza que nos ponen de manifiesto como la moda de lo “mudejárigo” muchas veces reducido a simples paños de ladrillo en esquinillas o sencillos motivos similares, se extendería por toda la ciudad.

Ante la variedad y ciertamente desigual calidad de las obras que integran el neomudéjar de este tercer período, oscilante entre el poder de sugestión y el aire de tradición modernizada de la Feria de Muestras hasta casi el exceso *kitsch* en la acumulación de motivos neomudéjares de algunas de las viviendas de San Vicente de Paúl, resulta difícil establecer un diagnóstico de conjunto, máxime si tenemos en cuenta que junto a estas obras se estaban construyendo otras antes citadas como el Cine Dorado (reformado en 1949), el Coliseo (1950) y el Fleta (1955), que recogía nuevas corrientes como la arquitectura del Movimiento Moderno. Este complejo panorama no hace más que revelarnos la diversidad y riqueza de las propuestas arquitectónicas de cualquier período histórico que a su vez es un fiel reflejo de la diversidad y complejidad de la sociedad y cultura del momento, lo que nos obliga a hacer un esfuerzo añadido en su comprensión.



Detalle de la fachada de la vivienda en Gran Vía, nº 44, Zaragoza.

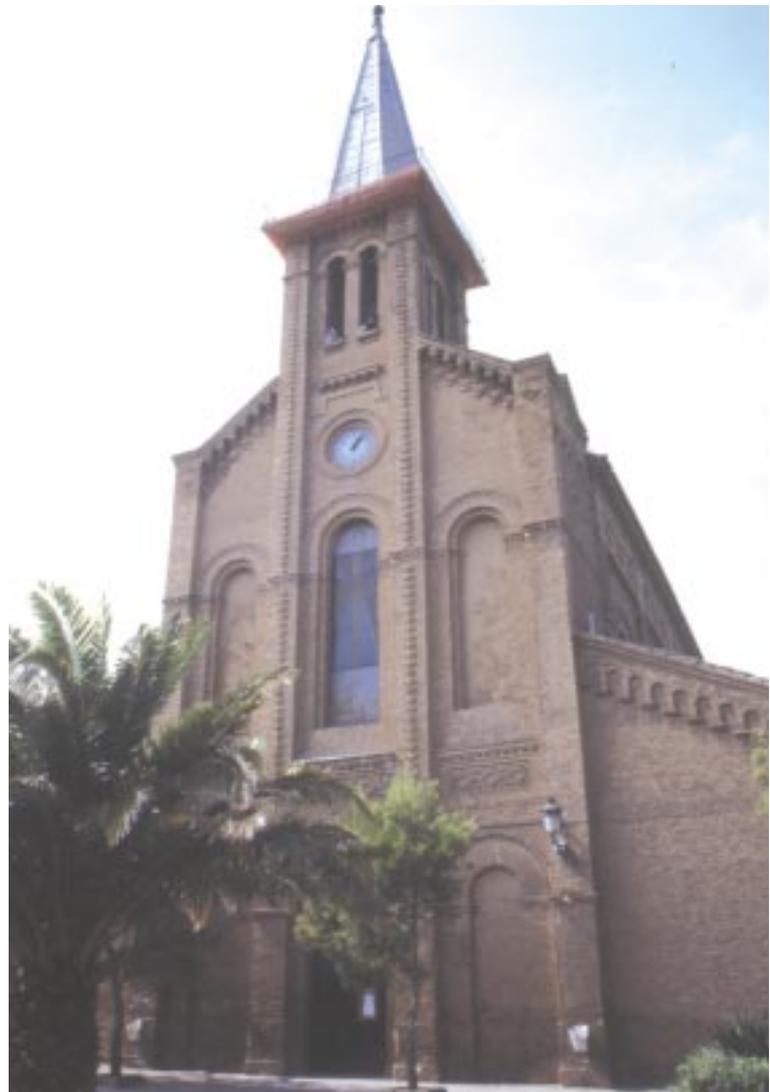
**CATÁLOGO DE LOS PRINCIPALES EDIFICIOS
NEOMUDÉJARES EN ARAGÓN**

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN LORENZO EN GARRAPINILLOS

ARQUITECTO: Ricardo Magdalena
Tabuena
CRONOLOGÍA: 1875-1892
LOCALIZACIÓN: Plaza de San
Lorenzo, 1, barrio de
Garrapinillos

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión,
*Vida y obra del arquitecto Ricardo
Magdalena (1849-1910)*, Tesis
doctoral, Universidad de Zaragoza,
junio 1995, Prensas Universitarias
de Zaragoza, 1999.
— *Magdalena, Navarro, Mercadal*, (col.
CAI 100, 24), Zaragoza, Caja de
Ahorros de la Inmaculada, 1999.





Construcción realizada en fábrica de ladrillo a cara vista, es la primera obra levantada por Ricardo Magdalena tras su graduación como arquitecto en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, en 1873.

Se trata de una obra de iniciativa municipal resuelta a través de un concurso celebrado en 1874 entre los dos arquitectos becados por el Ayuntamiento de Zaragoza, Elías Ballespín y Ricardo Magdalena, resultando elegido finalmente el proyecto de este último, lo que le facilitaría asimismo su posterior incorporación a la plantilla de dicha institución como arquitecto municipal de la capital aragonesa pocos años después. Las obras se iniciaron al año siguiente, en 1875, prolongándose durante bastantes años debido a la situación de carestía económica de la institución municipal. El templo finalmente se inauguró en 1892.

El edificio construido por Magdalena, con capacidad para ochocientos fieles, se encontraba dispuesto en uno de los lados mayores de la Plaza de Garrapinillos, en torno a la cual se fueron construyendo viviendas. Es un templo de fábrica de ladrillo de una sola nave, terminado en presbiterio recto donde se adosa la modesta vivienda del cura. Al exterior, y junto a las fachadas laterales, se disponen dos cuerpos en los que se sitúan diferentes dependencias de la iglesia. La fachada a la plaza se corona con una torre de planta cuadrangular cubierta por un elevado chapitel piramidal inspirado en la arquitectura medieval francesa.

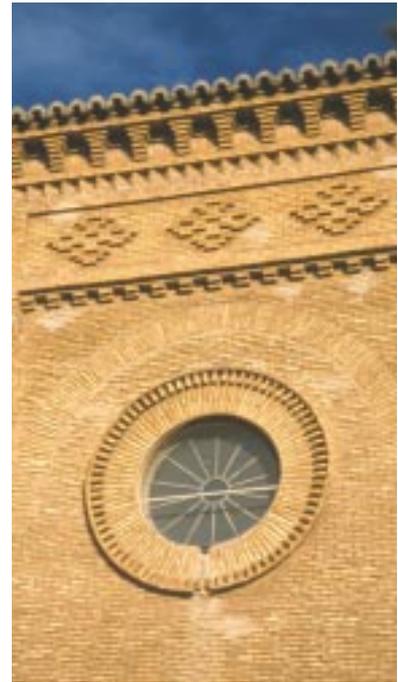
La ordenación de la fachada principal en tres tramos verticales produce la errónea sensación de que el interior nos los vamos a encontrar con tres naves, una falsa impresión ya que se trata de una iglesia de nave única cubierta por bóveda de medio cañón dividida en seis tramos por arcos fajones sobre columnas adosadas al muro, dividiendo los laterales en paños seriados con un amplio rosetón en cada uno de ellos, sistema que sirve para iluminar el interior de la iglesia.



La división interior se traduce al exterior en las fachadas laterales a través de bandas verticales de ladrillo en resalte que cobijan en cada tramo motivos decorativos en ladrillo (rombos) y un óculo con vidrieras.

Los muros interiores están enlucidos y pintados, y al exterior la decoración consiste en la utilización del ladrillo como elemento ornamental inspirado en motivos de la tradición artística mudéjar que nos remiten al neomudéjar madrileño, más que al mudéjar aragonés. En la ornamentación de fachada y, sobre todo en la torre y los muros laterales, Magdalena desplegó un repertorio integrado por cruces de malta, paños de rombos en resalte, cornisas de ladrillo en esquinilla y a sardinel, óculos con roscas y motivos dentellados e hileras de cruces en resalte. Además, nos encontramos con elementos propios del románico reinterpretados en ladrillo como es el ajedrezado alrededor de los arcos y en el extradós de los rosetones (denominado en la arquitectura románica 'ajedrezado jaqués') y la faja de arquillos de medio punto soportados en ménsulas voladas de ladrillos escalonados que coronan la parte superior de los muros en los cuerpos laterales en la fachada principal.

En esta obra claramente historicista se mezclan, por tanto, la inspiración general medieval con el recurso a una decoración neomudéjar que remite a modelos nacionales (madrileños) más que locales.



ASILO E IGLESIA DE LAS HERMANITAS DE LOS ANCIANOS DESAMPARADOS



ARQUITECTO: Ricardo Magdalena Tabuenca
CRONOLOGÍA: 1882
LOCALIZACIÓN: Avenida de San José, nºs 14-42

BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Vida y obra del arquitecto Ricardo Magdalena (1849-1910)*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, junio 1995, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.
— *Magdalena, Navarro, Mercadal*, (col. CAI 100, 24), Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.



Inmediatamente posterior a la iglesia parroquial de Garrapinillos, con la que está en deuda formal en algunos aspectos puesto que ambas construcciones son obra del mismo arquitecto, este templo representa un paso más en la experimentación de las posibilidades que ofrecía la mezcla de diferentes tradiciones artísticas (neomedieval y neomudéjar) en la arquitectura historicista aragonesa.

La construcción de este conjunto (asilo e iglesia) se enmarca en la mayor presencia de la Iglesia en la sociedad propugnada por el neocatólicismo de finales del siglo XIX, que coincidió con el crecimiento demográfico de las ciudades españolas en las que empezó a ser notable el grupo de personas que no tenían las garantías mínimas de subsistencia. La confluencia de ambos fenómenos condujo a la aparición de nuevas órdenes religiosas como las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, fundada en Barbastro en 1873, quienes gracias a las donaciones realizadas por la burguesía y nobleza aragonesa, pudieron instalarse en la capital aragonesa en un solar situado a las afueras de la ciudad.

La primera piedra del ambicioso conjunto se colocó en 1880, inaugurándose el establecimiento benéfico en 1882. El diseño del edificio original se debe a Ricardo Magdalena, si bien la construcción ha sido profundamente modificada con el paso del tiempo. En su disposición inicial consistía en un edificio de planta rectangular de 2.200 m² aproximadamente, con un patio interior de 330 m², rodeado de jardines. Lamentablemente, entrado el siglo XX se han ido añadiendo construcciones adosadas en la fachada principal (portería y espacio de recepción) y en la parte posterior y espacios laterales ocupados por los jardines; una intervención de arquitectura contemporánea en escasa sintonía con la arquitectura histórica precedente que, no obstante, responde a las necesidades funcionales de este conjunto que está todavía hoy en uso. De las reformas interiores y ampliaciones se han salvado, por fortuna, espacios originales como son la iglesia y el patio.

En cuanto a la iglesia, dispuesta en la fachada principal, sobresale imponiendo rotundamente su volumen sobre el cuerpo rectangular retranqueado del resto del edificio. Su diseño responde de nuevo al historicismo neomedieval de la iglesia parroquial de Garrapinillos y como ésta es una fábrica de ladrillo cara vista, si bien en este caso se ha procedido a una reinterpretación del modelo precedente. Al igual que en Garrapinillos, nos encontramos con una fachada de dos plantas ordenada verticalmente en tres tramos, el central de mayor altura disponiéndose sobre él la torre cuadrangular coronada por chapitel. La novedad en este caso se encuentra en la disminución de altura de fachada y torre, así como en el recurso decorativo de la bicromía del material: ladrillos de dos colores diferentes, rojo para los muros y amarillo para los motivos ornamentales en resalte, a fin de animar y dar mayor plasticidad y volumen a los muros laterales y de fachada.

Magdalena recurre igualmente a la división en tramos de los muros, disponiendo en ellos similares motivos decorativos de inspiración neo-



mudéjar: impostas y cornisas con modillones escalonados, hiladas arpa-das y óculos similares a los de la iglesia de Garrapinillos. Este mismo recurso será utilizado en otro establecimiento benéfico años después, se trata de la Casa de Amparo, institución sostenida por el Ayuntamiento de Zaragoza, cuya sede en la calle Predicadores de la capital aragonesa fue reformada entre 1905 y 1908 por el mismo arquitecto.

En cuanto a las fuentes de inspiración del arquitecto, de nuevo encontramos coincidencias con edificios madrileños de la época que evidentemente Magdalena conoció, como es el Asilo y Hospital del Niño Jesús (1879), diseñado por Francisco Jareño y Alarcón. Otra característica digna de mención y que coincide de nuevo con la arquitectura coetánea es que la decoración interior de la iglesia del Asilo de San José, por otro lado un templo poco conocido en nuestra ciudad, es neogótica como sucede con templos neomudejares madrileños del mismo período. Destacable es en particular, el retablo central en el que sobresalen las figuras de seis bellísimos ángeles vagamente femeninos que recuerdan las imágenes de Jane Morris pintadas por Dante Gabriel Rossetti, un caso único en el mobiliario litúrgico aragonés de la época que evidencia el extenso conocimiento que tenía el arquitecto Ricardo Magdalena, responsable también de la decoración interior de la iglesia, del arte extranjero del momento.

CHIMENEA Y DETALLES DECORATIVOS DE LA AZUCARERA DE ARAGÓN



ARQUITECTO: Luis Aladrén Mendivil
CRONOLOGÍA: 1893
LOCALIZACIÓN: Calle Mas de las Matas

BIBLIOGRAFÍA

BIEL IBÁÑEZ, María Pilar, *Zaragoza y la industrialización. La arquitectura industrial en la capital aragonesa entre 1875 y 1936*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" y Gobierno de Aragón, 2004.
LABORDA YNEVA, José; BIEL IBÁÑEZ, María Pilar y JIMÉNEZ ZORZO, Francisco Javier, *Arqueología industrial en Aragón*, Zaragoza, col. CAI 100, nº 53, 1999.



La *Azucarera de Aragón* fue la primera azucarera construida en el campo aragonés y demostró las posibilidades de cultivo y de rendimiento económico que tenía la remolacha azucarera. Su instalación estuvo impulsada por un grupo de ingenieros agrónomos que trabajaban en la Granja Agrícola quienes escogieron los terrenos de la fértil huerta zaragozana, en el arrabal, para levantarla. En ellos disponían de abundante agua y de un buen sistema de comunicación por ferrocarril y carretera –no podemos olvidar que a su lado estaba la estación del Norte– necesario para la comercialización de sus productos.

La *Azucarera de Aragón*, fijó el modelo arquitectónico que posteriormente seguirían las demás fábricas de azúcar. En las azucareras nos encontramos con un resumen de las dos principales tipologías industriales en función de las necesidades de cada uno de los espacios, la nave y la fábrica de pisos. La nave se utilizó en aquellas dependencias que servían para almacenaje de la pulpa o del azúcar, generalmente exentas y alejadas del cuerpo de fabricación, así como en las salas de calderas mientras que para la sala de producción se optó por la solución de pisos, mediante una estructura de vigas soportada por columnas de fundición, creando un esqueleto metálico que ascendía hasta un total de cuatro alturas. Esta azucarera fue la primera fábrica zaragozana en la que se introdujeron las vigas de perfiles laminados en “I” sobre las que apoyaba un forjado de bóvedas tabicadas, todo ello soportado por columnas de fundición y cubierto por cerchas metálicas. Un armazón de hierro y columnas para crear un gran espacio libre de obstáculos en el cual poder disponer la maquinaria sin ningún tipo de impedimento.

Luis Aladrén fue el arquitecto sobre el que recayó el encargo de diseñar sus fachadas equipando el edificio la empresa alemana Braunschweig. En ellas optó por levantar los muros en mampostería, algo singular dentro del panorama zaragozano, y por utilizar el ladrillo para reforzar y resaltar las esquinas, las pilastras que recorren verticalmente los muros y las líneas de imposta. En los dos primeros casos con una decoración basada en grecas de dentellones, mientras que para las líneas de imposta Aladrén escogió una decoración geométrica de reminiscencias mudéjares, tal y como también sucedía en la cornisa, los óculos que ocupaban el interior de los hastiales y la base cuadrada de la chimenea. Sin embargo, para los vanos en arco rebajado prefirió una decoración más industrial con la rosca destacada y orejetas.

Esta misma inspiración mudéjar, la trasladó a la decoración de la base de la chimenea. Ésta se localizaba al lado del cuarto de calderas y presentaba base cuadrada y una sección circular. Aladrén ornamentó tanto la base –con motivos de rombos en resalte, línea de imposta arpada a sardinel y modillones a tizón–, como la boca –decorada con arquillos ciegos–.

HOSPITAL PSIQUIÁTRICO DE NUESTRA SEÑORA DEL PILAR



ARQUITECTO: José Antonio Atienza y Eusebio Lidón

CRONOLOGÍA: 1878-1884

LOCALIZACIÓN: Parque de Delicias

BIBLIOGRAFÍA

BLASCO IJAZO, José, *¡Aquí... Zaragoza!*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1960, vol. 6, págs. 179-194.



El Manicomio de Zaragoza nació en el año 1425 al mismo tiempo que se fundó el Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia ya que era una de sus dependencias, puesto que en este hospital general no solo se trataban las enfermedades comunes sino que también acogía a los enfermos contagiosos, los dementes, los expósitos, y las mujeres solteras embarazadas. El hospital de Nuestra Señora de Gracia, según la crónica del Padre Murillo de 1615, disponía de dos cuartos grandes, (uno para las mujeres y otro para los hombres), con refectorio y dormitorio para los enfermos mentales y aplicaba una terapia médica diferente al tratamiento que habitualmente recibían estos enfermos en otros manicomios; así, los enfermos realizaban diferentes tareas relacionadas con el cuidado general del Hospital y se ocupaban de la labranza de sus tierras.

En la Guerra de la Independencia, el Hospital de Nuestra Señora de Gracia fue destruido teniendo que trasladar a sus enfermos a las viejas dependencias del llamado de Convalecientes. En este nuevo emplazamiento fue necesaria la construcción de un pabellón, el Departamento de Dementes, en el año 1829 para acoger a este colectivo de la comunidad hospitalaria. El Hospital de Dementes de Zaragoza mantuvo esta ubicación durante bastante tiempo cobijando en sus habitaciones enajenados de distintas partes del país, como Cataluña o el País Vasco; sin embargo, las condiciones de vida empeoraban con el paso de los años, especialmente por la falta de espacio. Para solucionar esta situación, en sesión de 6 de marzo de 1873, la Diputación Provincial de Zaragoza acordó la construcción de un Manicomio Modelo en un terreno cedido por don Manuel Dronda, benefactor del Hospital, en la Granja de Nuestra Señora del Pilar, en el término del “Terminillo” inaugurándose las obras el 25 de enero de 1878. El Manicomio del Pilar perteneció a la Diputación Provincial de Zaragoza hasta 1912, etapa en que pasó a depender del Estado con la obligación de asistir gratuitamente a los enfermos psiquiátricos de la provincia. En 1958 se creó el Patronato Nacional de Asistencia Psiquiátrica dependiente del Ministerio de la Gobernación, al cual perteneció este manicomio hasta el momento de las transferencias de sanidad a la Comunidad Autónoma de Aragón la actual gestora del Centro.

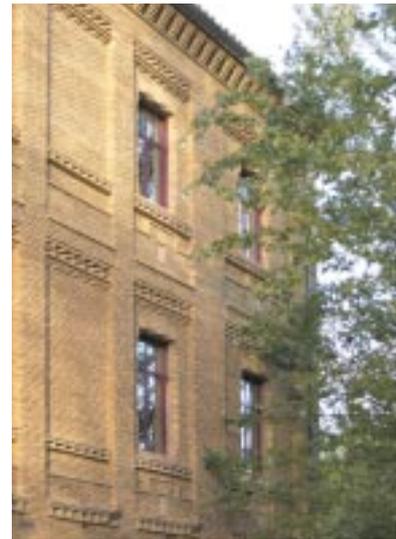
Antes de iniciarse la redacción de un proyecto general para la construcción de un manicomio modelo, una comisión integrada por el diputado D. Joaquín Martón y Gavín, el médico psiquiatra D. Antonio Escartín y Vallejo y el arquitecto provincial D. José Antonio Atienza García visitaron varios manicomios europeos entre ellos los de Pau, Burdeos, París y Londres. A la vuelta del viaje, el citado arquitecto provincial inició la redacción de un proyecto general que se concretó en la construcción de uno de sus pabellones, inaugurándose las obras el 25 de enero de 1878. Debido al fallecimiento de este arquitecto, fue nombrado uno nuevo, Eusebio Lidón y Barra, quien continuó las obras iniciadas y presentó la planta general del hospital para su aprobación,

en enero de 1880. Eusebio Lidón distribuyó simétricamente los distintos pabellones que forman el complejo hospitalario en torno a una gran avenida central; en ésta se emplazaban un parque circular que daba paso a un edificio en planta de “U” donde se ubicaban las dependencias de la administración, las habitaciones de empleados y de las Hermanas de la Caridad y la capilla. En su parte posterior y en el mismo eje central se localizaba el pabellón de servicios generales. A ambos lados de este eje de simetría se distribuían los diversos pabellones diferenciados entre hombres y mujeres que acogían a los enfermos clasificados en función de la demencia que sufrían: tranquilos, sucios, epilépticos y agitados, además de otro para pensionados y el de las enfermerías generales. Cada uno de ellos disponía de jardines y estaban comunicados entre sí por medio de galerías. El conjunto se completaba con una serie de dependencias menores como eran el depósito de cadáveres, la sala de disección, los lavaderos, los talleres y las cocheras y un gran espacio destinado a huerta.

La construcción se inició por el pabellón masculino de tranquilos (1878) y su diseño se debe a José Antonio Atienza, continuándose ya bajo la dirección de Eusebio Lidón por el segundo femenino de tranquilos (1880), al que siguió un tercero también destinado a tranquilos (1884). En 1884 los dos primeros pabellones estaban ocupados por 124 dementes llegados del Hospital de Nuestra Señora de Gracia. Sin embargo, las obras se paralizaron aunque el arquitecto ya había redactado los proyectos para los pabellones de enfermerías generales y sucios (1882). Así, y según las noticias proporcionadas por José Blasco Ijazo, no fue hasta el año 1904 cuando se levantaron cinco pabellones más, en esta ocasión bajo la dirección del arquitecto provincial Julio Bravo Folch.

Pese a este largo proceso constructivo los ocho pabellones que se conservan en la actualidad son idénticos, a excepción del construido en primer lugar. Todos ellos están formados por una planta baja más dos pisos. En la primera se localizaban las habitaciones de día, es decir, el comedor, la sala de estar, el lavado y los cuartos de aislamiento, además de la galería general de comunicación, mientras que en las plantas primera y segunda se encontraban los dormitorios con sus correspondientes cuartos de vigilancia. Las camas de los enfermos se disponían en las dos crujías laterales dejando en el centro una tercera como elemento de paso. En el primer pabellón la anchura total era de 5,5 metros aumentándose en los restantes hasta los 7 metros a petición del arquitecto Lidón quien, asimismo, sustituyó el entramado de madera inicial por vigas de hierro atirantadas en los muros exteriores debido a su mayor resistencia con respecto a los forjados de madera.

Al exterior el material utilizado en todos los casos fue el ladrillo, pero con unos resultados estéticos muy diferentes entre el primer pabellón y los restantes. De tal manera que, frente al diseño de Atienza de una fachada sencilla dividida rítmicamente por pilastras en





arco de medio punto que cobijaban vanos con un diseño similar y sin elementos de ornamentación, Eusebio Lidón optó por eliminar los arcos de medio punto y sustituirlos por vanos adintelados, dividiendo la fachada en tramos verticales y disponiendo en ellos, alternativamente y coincidiendo con los tramos en los que se abren los vanos, motivos decorativos neomudéjares y así, decoró las impostas y las cornisas con modillones escalonados e hiladas arpadas. En el alzado posterior dispuso un esquema de composición de fachada similar al descrito, a excepción de un pequeño cuerpo poligonal situado en su centro donde localizaba al interior el cuerpo de escaleras. En este elemento, además de mantener en la decoración exterior los motivos ya comentados para las impostas y las cornisas, añadió en su parte superior unos paños de rombos en resalte completando la decoración neomudéjar de los pabellones.

Se trata sin duda de una obra condicionada por los problemas económicos que crónicamente sufría la Diputación Provincial de Zaragoza, pero que Eusebio Lidón supo solventar recurriendo al ladrillo como elemento constructivo y decorativo dentro de la tradición aragonesa y en línea con soluciones que, en estas mismas fechas, estaba practicando el arquitecto municipal Ricardo Magdalena en otros edificios de beneficencia municipal. En este edificio, donde lo funcional se impone por encima de otros valores, Lidón recurre a los valores del propio material y al juego de los motivos ornamentales en línea con la tradición mudéjar para obtener un resultado plástico atractivo que enmascara la sencillez de la construcción.

PUERTAS Y CAPILLAS DEL CEMENTERIO MUNICIPAL DE TORRERO



ARQUITECTO: Ricardo Magdalena Tabuenca

CRONOLOGÍA: 1896

LOCALIZACIÓN: Avenida de América, 94

BIBLIOGRAFÍA

ADIEGO ADIEGO, Elvira, "El cementerio de Torrero en el siglo XX", en *Las necrópolis de Zaragoza* (col. Cuadernos de Zaragoza, nº 63), Zaragoza, Ayuntamiento, 1991.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Vida y obra del arquitecto Ricardo Magdalena (1849-1910)*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, junio 1995, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.

— *Magdalena, Navarro, Mercadal*, (col. CAI 100, 24), Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.



En 1883, ante el progresivo crecimiento demográfico de la capital aragonesa, el Ayuntamiento de Zaragoza se planteó la necesidad de ampliar el Cementerio de Torrero, construido en 1834, encargándose del proyecto el arquitecto municipal Ricardo Magdalena. El diseño inicial consistía en una ampliación de 76.000 m², a través de dos zonas rectangulares que se agregaban a los costados del antiguo cementerio. Estos dos grandes rectángulos se ordenaban simétricamente en tres ejes verticales en cada uno de ellos, compuestos a su vez por cuatro rectángulos destinados a sepulturas ordinarias (de párvulos, niños y adultos) en cuyas esquinas se situaban sepulturas especiales de lujo. Adosadas a las tapias de cerramiento se preveía la disposición de capillas-criptas para familias y al exterior se situaba una nueva capilla, frente a la puerta principal de ingreso al cementerio. Delante de la fachada principal, Magdalena había situado un gran jardín cuya función era doble: higiénica y ornamental, ordenado simétricamente formando pequeñas plazas en los encuentros achaflanados de los parterres. En opinión de la arquitecta Elvira Adiego, esta ampliación se acercaba en su concepción al tipo de cementerio diseñado por Loudon para Cambridge (Gran Bretaña) o al Père-Lachaise parisino, en los que se une el trazado urbano a un tratamiento neoclásico del paisaje; si bien el diseño de las capillas adosadas a los muros de cerramiento procedería del Cementerio de Barcelona.

Frente a las tradicionales soluciones de ingreso a necrópolis a modo de templos griegos, egipcios o neogóticos, Magdalena diseñó la puerta principal en piedra inspirándose en la tradición de los arcos triunfales, aunque a una escala menor, sin embargo no sería ésta la solución finalmente adoptada. Debido a los estructurales problemas económicos del consistorio zaragozano, esta ambiciosa ampliación solo

pudo hacerse en parte; así, en 1896 dado que todavía no se había construido una puerta de entrada digna al recinto y la existente presentaba muy mal aspecto, se encargó al arquitecto municipal que formase el proyecto para realizar un nuevo ingreso al cementerio, incluyendo la construcción de capillas laterales.

Es en este momento cuando se construye la actual puerta de estilo neomudéjar, cuyo diseño se apartaba del inicial contemplado en el proyecto de ampliación de 1883. No sólo se cambió el estilo de esta obra, sino que el arquitecto optó también por abandonar la fábrica de piedra prevista en origen por el ladrillo. La puerta presenta el volumen de un gran cubo cubierto por tejado a cuatro vertientes, realizándose el ingreso en su interior a través de un gran arco de medio punto de tres roscas enmarcado por alfiz, dentro del cual aparecen como motivos decorativos dos rombos de ladrillo en resalte y una imposta de modillones de doble hilada y, coronando el conjunto, una reinter-





pretación muy elaborada del entablamento clásico por medio de una cornisa de modillones escalonados de seis hiladas, un friso de ladrillo en esquinilla de las mismas hiladas y un arquitrabe de una hilada de ladrillos a tizón en resalte. La misma solución es utilizada en la fachada interior al recinto del cementerio. Dado el tamaño y volumen de esta obra, al interior se cubre con una doble bóveda de medio cañón, y por el grosor de sus muros permite unas estancias para los vigilantes, elemento que ya aparecía en el primer diseño de esta obra.

Neomudéjar es también el diseño de las capillas adosadas a los muros que se extienden desde la puerta, envolviendo el perímetro de esta parte del cementerio. Responden al mismo concepto de arco de medio punto bajo alfiz con motivos decorativos romboidales, aunque en este caso el arco es de doble rosca y en la exterior se han dispuesto los ladrillos en sentido transversal a la interior y en una hilada en resalte. Como en la puerta, aparece aquí otra reinterpretación de un motivo clásico en ladrillo: los capiteles sobre los que descansa el arco. Al interior, la capilla de planta rectangular se cubre con bóveda de arista enlucida y pintada, estando dedicada solo a la oración; el acceso a la cripta en la planta inferior se hacía desde fuera de la misma por medio de una escalera, y contenía seis nichos adosados a las paredes laterales y un osario en el suelo. Capilla y cripta estaban protegidas por doble verja.

A pesar del crecimiento posterior del cementerio –y para nuestra fortuna–, esta puerta se usa todavía como ingreso principal al mismo, conservándose con ella uno de los primeras obras neomudéjares de nuestra ciudad. Y si bien Ricardo Magdalena no realizó más edificios en este estilo, siguió utilizando a lo largo de toda su trayectoria profesional el repertorio de elementos decorativos neomudéjares aquí presentes hasta en sus construcciones más modestas como evidencia la decoración de algunas escuelas municipales (por ejemplo, la escuela de la calle de Las Armas, 1881-1900).

FACHADA DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL CORO DE LOS ÁNGELES

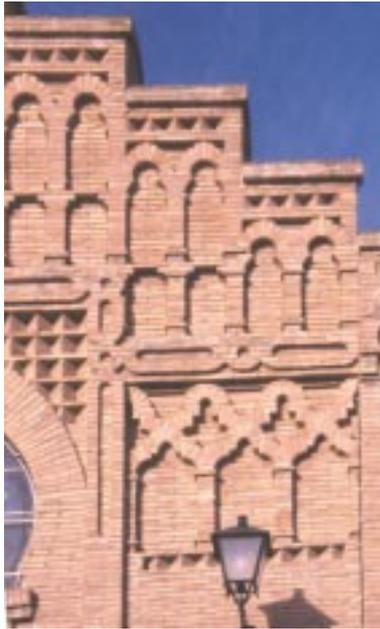
CRONOLOGÍA: Tránsito de los siglos XIX y XX

LOCALIZACIÓN: Calle del Paso, nº 17, barrio de Peñaflo

BIBLIOGRAFÍA

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985.





La iglesia de Nuestra Señora del Coro de los Ángeles es el templo parroquial del barrio zaragozano de Peñaflor. Su construcción primitiva se remonta al siglo XVI, época de la que también data la torre. Presenta una nave de cuatro tramos cubiertos con bóveda de crucería de arcos de medio punto y apuntados que apoyan sobre ménsulas. La nave termina en una cabecera poligonal. En el conjunto destaca su torre-campanario de planta cuadrada y estilo mudéjar situada en el tramo de los pies.

A finales del siglo XIX se dotó a la iglesia de una nueva fachada inspirada en la torre, dando lugar a una de las obras más originales del primer período del neomudéjar zaragozano. Está ordenada tomando como eje de simetría la puerta de entrada, que presenta arco ligeramente apuntado y tumido en la parte superior. A ambos lados de ésta se abren pequeños vanos en arco de medio punto con alfiz y sobre la misma un vano en arco de herradura y enjutas con panel arpado en cuadradillo. Como elemento final del alzado un remate escalonado de paños de ladrillo de arcos lobulados entrecruzados y de arcos lobulados pareados entre líneas de imposta y cornisas de hilada arpada.



ESCUELA DE ARTE DE ZARAGOZA



ARQUITECTO: Félix Navarro Pérez

CRONOLOGÍA: 1908

LOCALIZACIÓN: Plaza de los Sitios

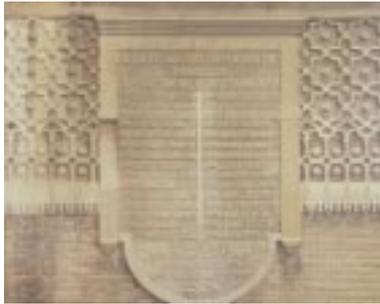
BIBLIOGRAFÍA

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Magdalena, Navarro, Mercadal*, (col. CAI 100, 24), Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.

MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectura de la exposición Hispano-Francesa de 1908*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1984.

VV. AA., *Centenario de la Escuela de Artes y Oficios*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia y Escuela de Arte, 1995.

VV. AA., *Félix Navarro. La dualidad audaz*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 2003.



La Escuela de Artes y Oficios abrió sus puertas en el año 1894, impartiendo sus clases en los sótanos y aulas disponibles de la Facultad de Medicina y Ciencia en unas condiciones ya en su origen precarias. Como consecuencia de la celebración del Centenario de los Sitios y de la organización de la Exposición Hispano Francesa, se decidió la construcción de una serie de edificios estables y otros provisionales en el recinto ferial, en el llamado solar de Santa Engracia. Entre los primeros se encontraban el Museo de Bellas Artes, el edificio de la Caridad y la Escuela de Artes y Oficios. Cada uno de ellos fue encargado a un arquitecto de prestigio en la ciudad en estos momentos: Ricardo Magdalena y Julio Bravo diseñaron el Museo, José de Yarza y Luis de la Figuera se hicieron cargo del edificio de la Caridad, mientras que Félix Navarro proyectó la Escuela.

Navarro diseñó un edificio de planta rectangular de desarrollo simétrico alrededor de un patio central y tres plantas de alzado a excepción de la parte posterior que solo tiene una planta en altura. Distribuyó los espacios en torno a dos crujiás, funcionando una de ellas como corredor al que se abrían los espacios de la otra, donde estaban dispuestas las áreas docentes. Navarro concentró la carga decorativa en la fachada principal, donde se situaba la puerta de entrada a la escuela que servía de eje de ordenación del resto del muro, que presentaba un triple escalonamiento de volúmenes. En la fachada combinó referencias renacentistas (vanos de medio punto geminados) y mudéjares (decoración de paños de *sebka* a partir de lazos de cuadrado octogonal sobre los muros retranqueados y lacería en el remate), utilizando como materiales constructivos la piedra en los enmarques y columnillas y el ladrillo para el muro de la fachada. Por lo que respecta al interior, usó de manera decidida el hierro tanto en las columnas de fundición que soportaban los entramados de los pisos como en el pabellón de hierro y cristal que construyó en su interior lamentablemente desmontado en el año 1936.

El edificio de la Escuela ha sufrido importantes modificaciones, desde las encargadas por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en el año 1936 hasta la actualidad, que afectaron a su interior y su exterior. Así, el juego de volúmenes característico del alzado principal se ha perdido al levantarse un nuevo piso, eliminando con ello su remate compuesto por reproducciones de la torre Eiffel y la galería de ventanales del piso superior junto con la decoración de lacería neomudéjar que presentaba. Del mismo modo, se suprimió el reloj y el resto de pináculos que remataban las esquinas del edificio. En su patio interior han ido adosándose espacios secundarios ante la necesidad de dar respuesta a una demanda docente cada vez mayor.

Una obra, por tanto, interesante por la conjunción de valores y estilos que reúne desde la novedad tecnológica de la construcción (uso del hierro) hasta la fuerte carga simbólica de la ornamentación, un ejemplo más de la obra fuertemente ecléctica de Félix Navarro, quien incluyó el mudéjar en su estilo.

FÁBRICA DE GALLETAS PATRIA, ACTUALMENTE ESTABLECIMIENTO COMERCIAL



ARQUITECTO: Félix Navarro
CRONOLOGÍA: 1909
LOCALIZACIÓN: Avenida de Cataluña, nºs 55-59

BIBLIOGRAFÍA

BIEL IBÁÑEZ, María Pilar, *Zaragoza y la industrialización. La arquitectura industrial en la capital aragonesa entre 1875 y 1936*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" y Gobierno de Aragón, 2004.
LABORDA YNEVA, José, BIEL IBÁÑEZ, María Pilar y JIMÉNEZ ZORZO, Francisco Javier, *Arqueología industrial en Aragón*, Zaragoza, (col. CAI 100), 1999.
VV. AA., *Félix Navarro. La dualidad audaz*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 2003.



La fábrica de *Galletas Patria* se localizaba en la zona industrial por excelencia de la ciudad de Zaragoza, el barrio del Arrabal, junto a otras instalaciones industriales como la *Estación del Norte* o la *Azucarera de Aragón*.

Esta empresa empezó a funcionar en julio de 1910. En su creación intervinieron Ramón Navarro, Manuel Borrá, Pascual Belsué, la viuda de H. Arza y Antonio Ximénez Flores quien actuaba como gerente de la sociedad *Belsué, Navarro y Cia*. La fábrica fue montada con la maquinaria más novedosa del momento, además de introducir mejoras higienistas como las de disponer de vestidores y aseos para los operarios, elemento muy corriente en las fábricas inglesas pero desconocido en las de España tal y como señalaba la prensa de la época.

La fábrica diseñada por Félix Navarro era una nave de planta rectangular de una sola altura en toda su longitud, a excepción del pabellón principal que presentaba dos pisos. Iba cubierta por un techo a doble vertiente soportado por columnas de fundición, un elemento constante en los edificios industriales de Navarro.

En los alzados largos el arquitecto abrió huecos tripartitos en arco escarzano, adosando al muro entre cada vano finas pilastras que culminaban en un pequeño pináculo. Frente a esta sencillez de los alzados laterales el frontis corto, con fachada a la Avenida de Cataluña, se caracterizaba por la riqueza de motivos. Optó por la variedad de vanos prefiriendo los adintelados para las puertas de entrada, los de medio punto para las ventanas laterales y el escarzano para la ventana central, en ambos casos del primer piso. Dividió el frontispicio en varios ejes de composición mediante finas pilastras rematadas en pináculos, concentrando los vanos en los centrales y disponiendo una decoración a base de motivos geométricos en los ejes exteriores y en el remate del alzado. Esta decoración la realizó en un ladrillo más rojizo favoreciendo el contraste del mismo material entre ambos tonos, uno más claro para levantar el paramento mural y otro más oscuro para los detalles ornamentales, un recurso frecuente en la arquitectura neomudéjar de la época. Se inclinó por un hastial escalonado como remate del conjunto y destacó el centro del mismo mediante un entablamento quebrado, solución utilizada tanto en la Plaza de Toros de Madrid (1874) como en el remate de fachada de la Iglesia de Peñaflo.

En este edificio Félix Navarro, siguiendo una constante de su obra, utilizó el ladrillo como material constructivo y decorativo sacando del mismo el mayor rendimiento plástico. En suma, esta fábrica puede considerarse como un ejemplo del buen hacer de Navarro dentro del diseño de edificios industriales de estilo ecléctico, en los que pesa fuertemente la inspiración en motivos mudéjares, al igual que hizo en la fábrica de cristales *La Veneciana*. Ambas son, probablemente junto con la Iglesia de Peñaflo, los ejemplos más genuinos de la primera fase del neomudéjar aragonés.

TORRE DEL MONASTERIO DE NUESTRA SEÑORA DE COGULLADA

CRONOLOGÍA: 1913

LOCALIZACIÓN: Camino de
Cogullada

BIBLIOGRAFÍA:

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, "El Monasterio de Cogullada (Aportaciones a su historia y construcción)" en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, VI-VII, Zaragoza, 1981, págs. 118-160.

OLIVÁN JARQUE, María Isabel, *Cogullada*, Zaragoza, 1979.





Junto a la ermita de la Virgen de Cogullada, se levantó entre 1658 y 1663 el Monasterio capuchino de Nuestra Señora de Cogullada bajo la dirección del maestro de obras Felipe Busiñac y León. Los capuchinos abandonaron el monasterio en el año 1835 como consecuencia de la política desamortizadora llevada a cabo por el Gobierno. En 1896 llegó una nueva congregación, los benedictinos procedentes, de la abadía francesa de Solesmes, quienes vivieron en el monasterio hasta el año 1934. En 1940, la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja compró el inmueble para dedicarlo a obras sociales, destinando la parte de monasterio a residencia de autoridades.

El conjunto monástico se compone de iglesia, claustro y diversas dependencias que han sido reformadas y remodeladas en diversas ocasiones. La primera de ellas se remodeló entre los años 1913 y 1916, afectando también a la torre y al pórtico superior. Posteriormente y bajo la propiedad de la entidad de ahorros, el conjunto fue sometido a obras de restauración y acondicionamiento por los arquitectos Teodoro Ríos Balaguer y su hijo Teodoro Ríos Usón entre 1941 y 1943.

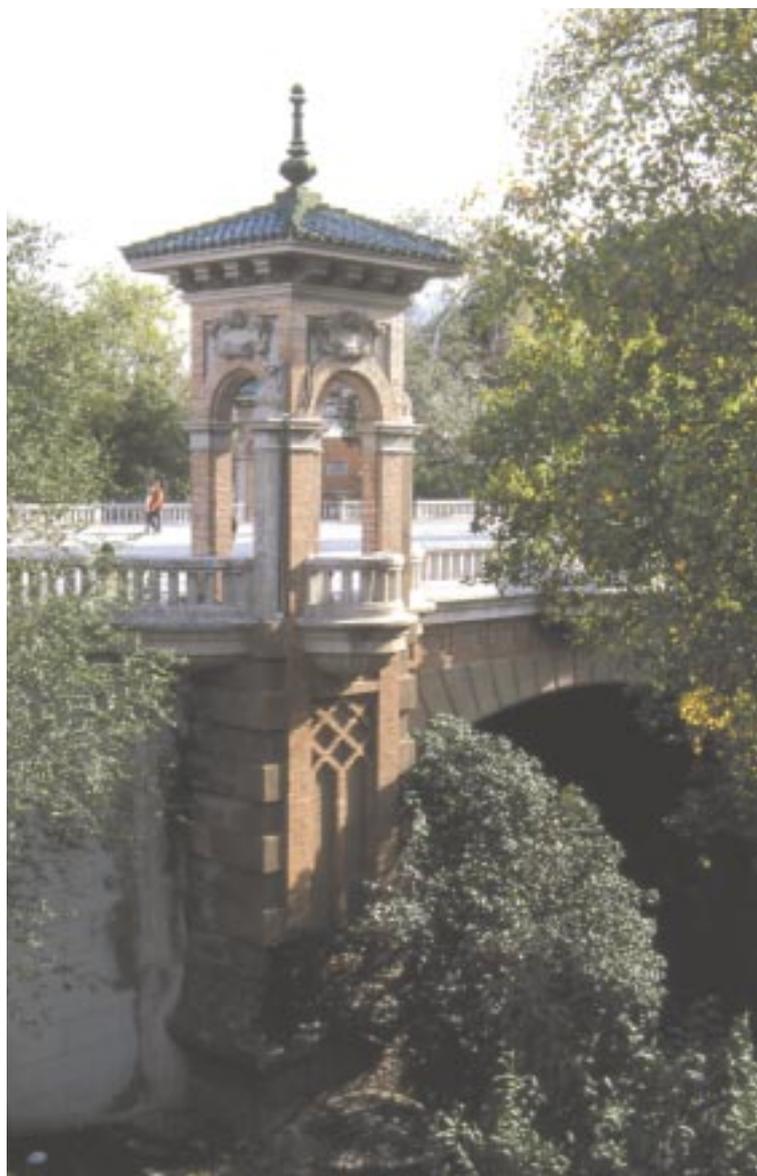
La torre es la construcción más moderna del Monasterio. Levantada en 1913, dentro de la vertiente más filológica del neomudéjar, está formada por seis cuerpos más un remate almenado separados por líneas de imposta de bandas arpadadas alternas. El cuerpo bajo está formado por un arco ciego de medio punto en cuyo interior se abre un pequeño vano de arco similar. A éste le sucede una ventana trifora de arco de medio punto, con los laterales ciegos, apoyada sobre paños adornados con motivos a soga y tizón. En el cuerpo central un gran paño de rombos da paso a otro vano ciego en arco de herradura ligeramente apuntado sobremontado por una triple ventana de medio punto con sus laterales ciegos y decorados con el motivo del rombo. A continuación, un paño de rombos conduce a una cornisa de modillones escalonados y sobre ésta se eleva el último cuerpo de vano triforo en arco de herradura y una cornisa similar a la anterior rematada por una crestería. Una decoración, en suma, que nos remite como modelos a las torres mudéjares de Alfajarín y Peñaflores, sendas construcciones del siglo XVI, localizadas en poblaciones cercanas al monumento.

PUENTE TRECE DE SEPTIEMBRE SOBRE EL RÍO HUERVA, ACTUALMENTE PUENTE DEL PARQUE

ARQUITECTO: Miguel Ángel
Navarro
CRONOLOGÍA: 1923
LOCALIZACIÓN: Parque Primo de
Rivera

BIBLIOGRAFÍA

BLASCO IJAZO, José, *¡Aquí... Zaragoza!*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1960, vol. 3, págs. 114-118.





Dentro del proceso de crecimiento de la ciudad en la primera mitad del siglo XX, se planificó la prolongación del Paseo de la Independencia hacia el sur mediante la construcción de una nueva vía (la actual Gran Vía) que implicaba la cubrición de una parte del cauce del río Huerva y la construcción de un puente para acceder al parque Primo de Rivera o Parque Grande como popularmente se le conoce. Precisamente, a Miguel Ángel Navarro se debe el diseño del puente Trece de Septiembre en recuerdo de la fecha en la que se produjo el golpe de estado de Primo de Rivera, ya que su construcción se comenzó el 13 de marzo de 1928 bajo su mandato. Las obras fueron ejecutadas por la empresa *Ángel Aísa y Hermanos* y fue inaugurado el 17 de mayo de 1928 con la presencia al acto del general.

Se trata de un puente en arco con un carácter ciudadano y urbano que configura un espacio público importante, el principal lugar de acceso al parque, de ahí la profusión de decoración a base de motivos renacentistas y mudéjares que despliega en su estructura. Ésta, realizada en hormigón, presenta tres arcos de medio punto, por el central discurre el río mientras que por los laterales se disponen sendas vías verdes. En la calzada del puente destacan las cuatro torrecillas de inspiración renacentistas, con arco de medio punto y un tejadillo a cuatro aguas descansando sobre un amplio alero, que coronan las pilastras y los tajamares, alternandose formas rectas y curvas en las balaustradas y repisas. El ornato del puente se extiende a las juntas de los arcos centrales donde destaca una labor decorativa en ladrillo de rombos resaltados de gusto mudéjar. En este caso, nos encontramos frente a una obra perteneciente a la segunda fase del neomudéjar aragonés, la más potente en número de obras y en variedad y calidad de las mismas, que puede inscribirse en el grupo de edificios en los que se mezclan elementos historicistas procedentes de otros estilos (el renacimiento) con el mudéjar (aquí localizado puntualmente) una mezcla habitual en otras construcciones de Miguel Ángel Navarro.

ACADEMIA GENERAL MILITAR



INGENIEROS: Mariano Lafiguera, Vicente Rodríguez y Antonio Parellades

CRONOLOGÍA: 1925-1930

LOCALIZACIÓN: Autovía de Huesca

BIBLIOGRAFÍA

BLASCO IJAZO, José, *¡Aquí... Zaragoza!*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1960, vol. 4, págs. 82-90.

MARTÍNEZ DE BAÑOS CARRILLO, Fernando, "La Academia General Militar (1927-1931). Su historia", *Cuadernos de Aragón*, nº 26, 2000.



La Academia General Militar de Zaragoza se construyó bajo el patrocinio e impulso del Rey Alfonso XIII y en tiempos de la dictadura del General Primo de Rivera, levantándose en el solar del campo de maniobras que recibía el nombre del monarca. Fue solemnemente inaugurada el 5 de junio de 1930.

Con la llegada de la República, la Academia cerró sus aulas y los edificios fueron utilizados por el Regimiento de Carros de Combate y el Grupo de Defensa contra aeronaves. Durante la guerra civil sirvió de hospital militar, alojamiento de prisioneros y otros servicios para volver a su primitiva función docente y formativa una vez concluida la contienda en 1942, utilizándose todavía hoy como centro de formación castrense.

En cuanto a su historia constructiva, las obras de la Academia se dividieron en tres fases: una primera en la que se urbanizó el terreno mediante la distribución de la red de alcantarillado y tuberías; en un segundo momento se construyó el cuartel de la Tropa, iniciándose las obras en octubre de 1927; y en una tercera y última etapa se levantaron los edificios propios de la Academia, iniciándose las obras a finales de febrero de 1928 y concluyéndose la construcción de todo el complejo en el mes de noviembre de 1930.

Los edificios más importantes de la Academia General Militar se distribuyen en torno a un patio de armas de planta cuadrada. En ellos se ubican los dormitorios de los alumnos en las plantas superiores mientras que en las plantas bajas se disponen las duchas, los garajes, los talleres, el parque de Zapadores, el de ametralladoras, y el de morteros, la carpintería, el parque de Artillería, la zona de almacenaje de víveres, los gabinetes de física y química con sus correspondientes laboratorios, los cuartos de corrección y las aulas. Asimismo, en otro inmueble se ubican las cocinas y la despensa con sus correspondientes cámaras frigoríficas y fábricas de hielo, destinándose finalmente los edificios principales para oficinas, viviendas para el Director, el ayudante y el médico, casino y biblioteca.

Desde el punto de vista estilístico, el edificio principal de entrada es el que concentra toda la riqueza compositiva arquitectónica frente a una concepción más sencilla y funcional del resto de edificaciones, levantadas en ladrillo y sin más elementos decorativos que el resalte en hiladas de las líneas de imposta y las hiladas arpadas de la cornisa. El diseño de este edificio de entrada consiste en dos cuerpos simétricos unidos por una verja metálica que están formados por dos torreones en las esquinas, un cuerpo principal en el centro y como elemento de unión, dos alas más pequeñas retranqueadas con respecto a la línea de fachada. Sin duda una concepción más palaciega y urbana que nos recuerda las soluciones más académicas utilizadas en otros edificios zaragozanos como la Facultad de Medicina y Ciencias o el Museo de Bellas Artes, ambos de Ricardo Magdalena, en compara-

ción con las fachadas del resto de edificaciones, más próximas a la racionalidad y sencillez de un espacio industrial; la razón de este diseño puede ser que sobre esta zona recae la función representativa de la Institución.

Los alzados de este edificio principal están contruidos en ladrillo a cara vista, reservándose el uso de la piedra para los zócalos, el enmarque de los vanos y las líneas de imposta. Las fachadas se encuentran decoradas a partir de una mezcla de elementos ornamentales procedentes del renacimiento en combinación con motivos de la tradición mudéjar. Los primeros de ellos se concentran en los frontones y frisos de ventanas y de balcones; del mismo modo son de gusto renacentista el uso de las cornisas voladas, el diseño de las balaustradas de los balcones y el empleo de pináculos en piedra colocados sobre los tejados y los aleros. De la tradición mudéjar procede el uso de azulejería como elemento ornamental del muro concentrado en la zona alta de los torreones, las hiladas arpadas de ladrillo, las franjas de rombos en resalte y los paños de *sebka*, a base de retículas de arquillos lobulados y mixtilíneos. Este último motivo se dispone sobre la galería de arquillos que coronan las fachadas de los torreones que flanquean la puerta de entrada al patio de armas. Se disponen a ambos lados de un gran medallón adornado con guirnaldas. Por su parte, los torreones situados al final de la fachada presentan a modo de remate una galería de arquillos con decoración cerámica a modo de gran alfiz bajo un gran alfiz de ladrillo en remate que recorre en toda su altura el torreón; una solución claramente inspirada en los torreones de la fachada de Facultad de Medicina antes citada, reforzando la relación entre ambos edificios, uno de finales del siglo XIX y





otro ya entrado el siglo XX en el que pervive el eclecticismo de aquella centuria.

Sin duda, la aplicación de azulejería que se lleva a cabo en estas fachadas es el elemento que singulariza a este edificio dentro del panorama regionalista neomudéjar zaragozano, debido tanto al escaso uso que de este recurso se hace en la citada corriente arquitectónica en nuestra ciudad como por los motivos ornamentales y coloristas que propone, ya que los mismos proceden no del mundo mudéjar sino de un repertorio más clásico, probablemente italiano, con un predominio del color azul, consiguiendo un efecto visual que anima las fachadas.

En definitiva, los edificios que forman la Academia General Militar se inscriben dentro de la corriente regionalista neomudéjar que tan buenos resultados estaba dando por estas mismas fechas (los años veinte) en la renovación edilicia de la ciudad, con ejemplos como el edificio de Correos claro referente para algunos de los elementos manejados en la Academia General Militar; aunque en este caso la cita filológica se fusiona con los elementos extraídos de la más pura tradición clásica y la utilización de modelos de composición académicos más propios del siglo XIX, que aparecían ya en edificios zaragozanos precedentes.

EDIFICIO DE CORREOS Y TELÉGRAFOS



ARQUITECTO: Antonio Rubio Marín
CRONOLOGÍA: 1926
LOCALIZACIÓN: Paseo de la Independencia, nº 33

BIBLIOGRAFÍA

RÁBANOS FACI, Carmen, "Historia crítica de la arquitectura aragonesa del siglo XX (I)", *Seminario de Arte Aragonés*, XLVII, Zaragoza, 1995, págs. 5-115.



Construido dentro de la campaña nacional iniciada en 1915 para dotar de Delegaciones Provinciales de Correos a todas las ciudades que lo necesitasen, el edificio levantado en Zaragoza responde a la recomendación incluida en la normativa de “adecuarse a la arquitectura regional” más propia del lugar. La sede de Zaragoza levantada en 1926, estaba destinada a oficinas y sede central de los servicios de correos y telégrafos. Se situó en el Paseo de la Independencia, una de las vías más importantes de la ciudad, en una parte del solar que durante bastante tiempo ocupó el Teatro Pignatelli.

Se trata de un edificio de planta cuadrada desarrollada en torno a un patio cubierto imitando los modelos de arquitectura civil zaragozana de la edad moderna. Presenta fachada a tres calles: paseo de la Independencia, plaza de Santa Engracia y fachada posterior a calle Tomás Castellano recayendo la mayor carga decorativa sobre la de Independencia. Realizada en ladrillo, destaca su disposición de tipo palaciego ordenada en tres cuerpos ligeramente resaltados con la presencia de una galería de arquillos y coronada por un gran alero de madera. La decoración mudéjar imprime el sello definitivo a esta fachada mediante una trasposición directa del motivo en *sebka* sobre un paramento de arcos entrelazados, junto con otros paños de hiladas arpadas por tabla y el uso de la azulejería de colores verde y blanca. La fachada que recae a la plaza de Santa Engracia es más sencilla en su ornato, aunque repite los elementos de composición arquitectónica ya comentados –galería de arquillos– destacando el tratamiento a modo de torre que recibe la esquina de unión entre esta fachada y la tercera a la calle Tomás Castellano, donde vuelve a aparecer la ornamentación mudéjar de paños de arcos entrecruzados acompañados de aplicaciones de azulejería.

Sin lugar a duda, ésta es la obra más representativa del neomudéjar filológico que hay en Zaragoza y resultan claras sus conexiones con obras precedentes como la portada de la Catedral de Teruel o la famosa Escalinata de la misma ciudad, que el arquitecto Antonio Rubio Marín conoció personalmente.

CASA GARCÍA

ARQUITECTO: Regino Borobio
Ojeda
CRONOLOGÍA: 1926
LOCALIZACIÓN: Calle del Coso,
n^{os} 51-53

BIBLIOGRAFÍA

POZO MUNICIO, José Manuel, *Regino Borobio Ojeda (1895-1976)*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990.
VV. AA., *Regino y José Borobio Ojeda, 1924-1958*, Bienal Zaragoza de Arquitectura y Urbanismo, Zaragoza, 1992, págs. 36-37.





Dentro del extenso conjunto de viviendas proyectadas en Zaragoza por el estudio de los Borobio, destaca en especial este edificio, uno de los primeros diseñados por Regino Borobio a los pocos años de concluir sus estudios de arquitectura en Madrid (1920).

En la “Casa Soriano”, Regino Borobio plantea ya las claves de una particular y moderna reinterpretación de las invariantes de la arquitectura local, abriendo una vía de trabajo en la que profundizará años después en otros notables ejemplos como son la “Casa Soriano” (1938) y la Torre de la Feria de Muestras (1944). Estas claves son: en primer lugar, la composición de la fachada a la manera de los palacios renacentistas aragoneses, es decir, dividida en tres cuerpos en altura (basamento generalmente en piedra, cuerpo central en ladrillo y galería de coronación) y en segundo lugar, el uso del ladrillo como material de cerramiento de la fachada, sometiéndolo a un proceso de simplificación formal que dota al edificio de un característico aire moderno, sin perder a la vez la sensación de proximidad que produce en el espectador la utilización del material local por excelencia.

Es, por lo tanto, destacable en comparación con otras obras del mismo período más apegadas al neomudéjar filológico (basta recordar el edificio de Correos en la capital aragonesa que se levanta en el mismo año que la casa García), el esfuerzo realizado por Regino Borobio para actualizar la tradición artística mudéjar a través de la reducción y casi abstracción geométrica de motivos decorativos de ladrillo en resalte, aquí evidente en concreto en las bandas verticales de ladrillo en resalte dispuestas bajo las ventanas del cuerpo central de la fachada.



CÁRCEL DE TORRERO



ARQUITECTO: Manuel Sainz de
Vicuña
CRONOLOGÍA: 1928
LOCALIZACIÓN: Avenida
América, nº 90



Esta construcción, inaugurada en 1928, vino a sustituir a la antigua cárcel situada en la calle de Predicadores. Se levantó en el barrio de Torrero, en unos terrenos que el municipio cedió al Estado en la proximidad del cementerio. Su emplazamiento en esta zona de la ciudad no fue muy bien acogido por la ciudadanía del barrio que veía en este establecimiento un freno al ensanche de Zaragoza que por estas fechas se habría puesto en marcha hacia el sur. Esto se percibía así porque en este barrio coexistieron tanto el cementerio como la cárcel y en ambos casos las ordenanzas sanitarias y las de seguridad prevenían distancias mínimas respecto a las nuevas edificaciones en los alrededores de ambos centros.

Pese a las protestas, la cárcel se levantó en unos terrenos ocupados por un antiguo pinar y estuvo en funcionamiento hasta su cierre y derribo parcial en 2005. En su lugar se van a levantar una gran plaza pública, viviendas y un pabellón destinado a equipamientos para el barrio. De la vieja cárcel de Torrero tan sólo se conservará el edificio de acceso desde la Avenida América debido a su interés arquitectónico ya que fue en este pabellón donde se concentró el estilo neomudéjar. Probalmente la elección de este estilo vino condicionada por dos factores: en primer lugar, por la cercanía al cementerio, donde nos encontramos con la gran puerta de acceso en estilo neomudéjar con la que presenta ciertas similitudes formales (el mismo uso de cornisas con hiladas de modillones en resalte, los paños de rombos en resalte, entre otras); y en segundo lugar, por el ambiente del momento proclive al regionalismo. La adecuación de la arquitectura al espíritu y gusto del lugar justificaría este diseño.

El pabellón de entrada era el que presentaba un tratamiento compositivo más cuidado contrastando con la funcionalidad y sencillez ornamental del resto de los pabellones y salas de la cárcel. La fachada del citado pabellón se ordena en torno a un cuerpo central ligeramente sobresaliente, donde se sitúa la entrada al edificio, flanqueado por dos cuerpos laterales de desarrollo simétrico. Está realizada en ladrillo a cara vista y tiene concentrada la decoración en su cuerpo central. Su puerta de entrada se realiza bajo un arco ligeramente apuntado con alfiz, rematando el conjunto un paño de hiladas arpadas por tabla y un entrepaño, a modo de coronamiento, de arcos entrecruzados. Las fachadas de las alas se articulan mediante una sucesión de vanos adintelados y de medio punto inscritos en rectángulos, que recorren verticalmente el muro y que se alternan con entrepaños decorados con el motivo del rombo. En general, presenta un cierto aire más propio del neomudéjar del siglo XIX que del neomudéjar de este período.

**OFICINAS, LABORATORIOS Y VIVIENDA DE LA FÁBRICA CEMENTOS PORTLAND ZARAGOZA,
ACTUALMENTE INSTALACIÓN HOSTELERA**



INGENIERO: Miguel Mantecón Navasal (ingeniero de S.A. Vías y Riegos)

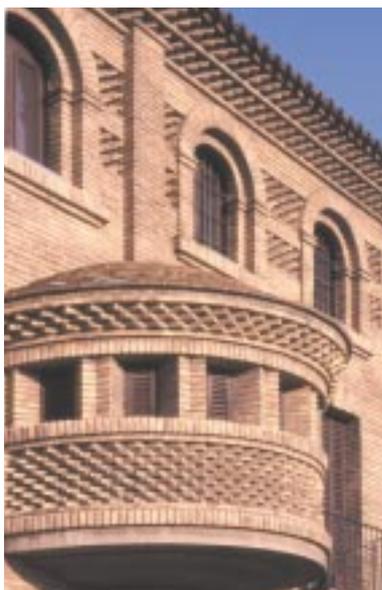
CRONOLOGÍA: 1929

LOCALIZACIÓN: Calle Miguel Servet, nº 193

BIBLIOGRAFÍA

BIEL IBÁÑEZ, María Pilar, *Zaragoza y la industrialización. La arquitectura industrial en la capital aragonesa entre 1875 y 1936*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" y Gobierno de Aragón, 2004.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *Gente de orden. Aragón durante la dictadura de Primo de Rivera, 1923-1930. La Economía*, t. 3, Zaragoza, Ibercaja, 1997.



La andadura de la fábrica de *Cementos Portland Zaragoza* se inicia en el año 1927 con la firma de la autorización para su puesta en marcha, comenzando la actividad industrial dos años más tarde, en 1929. En la constitución de esta sociedad se encontraban nombres destacados de la economía aragonesa como Santiago Baselga, Ricardo Royo Villanova o Mariano Lozano Colás entre otros. Todos ellos vinculados de una u otra forma con las empresas *Minas y Ferrocarriles de Utrillas* y *Banco de Crédito de Zaragoza*. Esta relación empresarial no era gratuita ya que uno de sus soportes era el carbón y el sistema ferroviario de Utrillas y por esta misma razón, la fábrica de cemento se localizó en la calle Miguel Servet, en unos terrenos inmediatos a la estación de Utrillas, ya que de esta manera tenía asegurado el suministro energético sin grandes inversiones en infraestructuras.

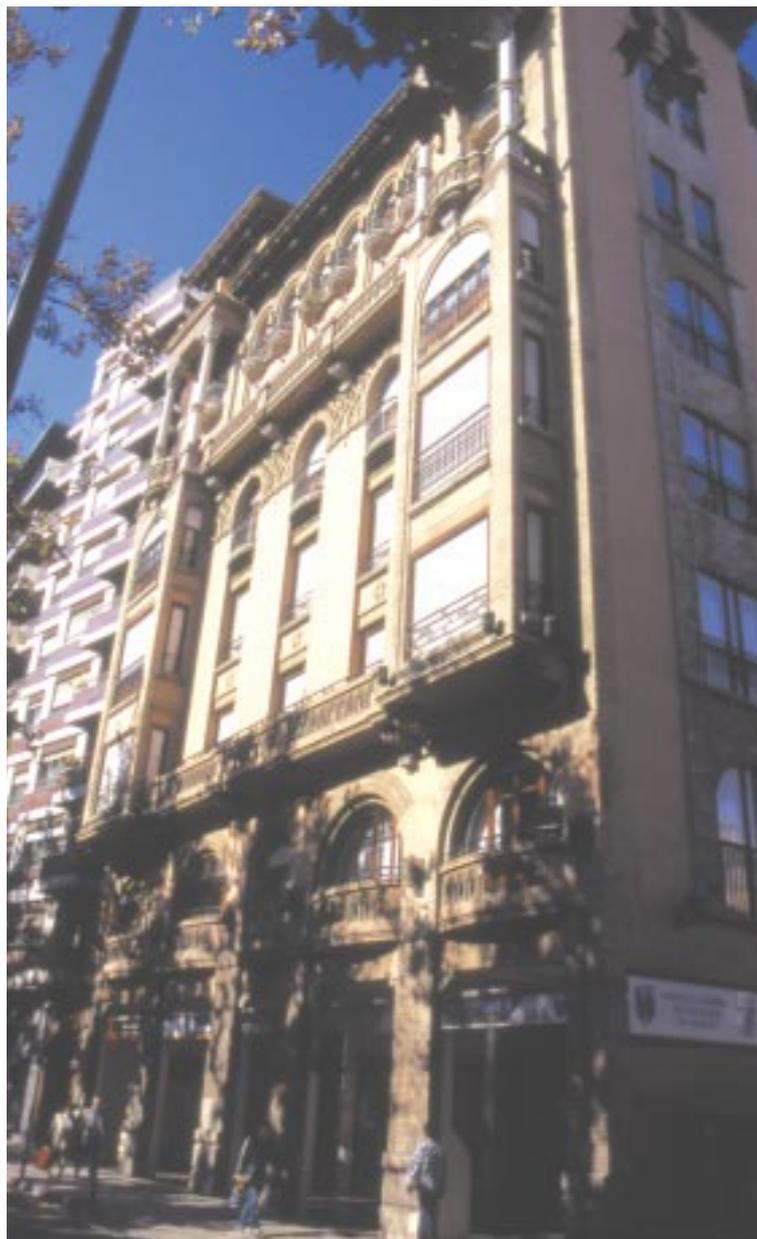
La fábrica está formada por un taller mecánico y almacén, una central eléctrica, el edificio destinado a oficinas y laboratorio y el conjunto de edificios-máquinas que constituían el cuerpo de fabricación. Entre todos ellos destacaba un edificio exento, con apariencia de pequeño palacete, destinado a oficinas y laboratorio. Se trataba de una construcción de planta rectangular de tres alturas más planta sótano, cubierto a cuatro vertientes. En la planta baja se disponían las dependencias dedicadas a laboratorio y oficinas, mientras que en las dos superiores se localizaban las viviendas del director y del químico de la fábrica.

El alzado principal de esta tipología mixta (vivienda y oficinas) está presidido por una torre dispuesta en uno de los lados, rompiendo de esta manera la axialidad de la fachada. Sobre el porche de entrada en arco rebajado se alza la torre con tres pisos individualizados mediante vanos de diferentes estilos: para el piso principal vanos adintelados soportados por columnas, en el segundo piso un vano bíforo enmarcado por otro de medio punto y como remate un vano en arco de medio punto ligeramente rebajado sobremontado en un paño de hiladas arpadas por tablas. El mismo motivo se repite en el interior del alfiz que lo enmarca. Como remate de la torre se dispuso una cornisa de hiladas arpadas.

En el resto de la fachada predominan los vanos adintelados en planta baja y primera y el arco de medio punto en el tercer piso, formando un mirador de arquillos con entrepaños de hiladas arpadas por tabla. En este alzado se abre, en su parte central, un gran arco de medio punto donde se inscribe la puerta de entrada. Sobre la misma un extraño balcón mirador de planta semicircular ornamentado con el motivo neomudéjar ya comentado. De nuevo una cornisa similar a la descrita corona el conjunto.

En la actualidad la fábrica ha desaparecido y de ella sólo conservamos este pequeño edificio que ha pasado por los más diversos usos, entre los que destaca su transformación en discoteca, y que se nos muestra como uno de los casos más curiosos dentro de la arquitectura neomudéjar por su tratamiento casi abstracto de los motivos decorativos en ladrillo, prescindiendo tanto de referencias concretas a otros edificios mudéjares como del uso de la cerámica aplicada a la arquitectura, muy habitual en el neomudéjar de este momento.

EDIFICIO DE VIVIENDAS EN GRAN VÍA



ARQUITECTO: Miguel Ángel
Navarro Pérez
CRONOLOGÍA: 1929
LOCALIZACIÓN: Gran Vía, nº 22



Edificio residencial, situado en la Gran Vía, espacio urbano que se desarrolla como prolongación natural del Paseo de la Independencia y como consecuencia del crecimiento de la ciudad hacia el sur. En 1940 acogió diversos servicios del Ejército del Aire, uso que mantuvo hasta el año 1989-1990, momento en el que se procedió a su rehabilitación y acondicionamiento para viviendas, volviendo a su función inicial.

Miguel Ángel Navarro diseñó un edificio en cuyo alzado se combinaban tres tipos diferentes de materiales: la piedra en el basamento del edificio, el revoco para los muros y el ladrillo para los elementos ornamentales. En el diseño de las fachadas destacan los dos grandes miradores laterales adelantados sobre el plano de la misma, que recorren todo el edificio en altura, siendo rematados por unos torreones en los que cobran importancia, casi como un elemento escultórico, columnas anilladas a la manera del renacimiento aragonés. El cuerpo central de la fachada, rehundido respecto a los torreones, está coronado por una galería de arquillos bajo el característico alero volado de madera. En este caso, la decoración de inspiración mudéjar se reduce a unos paños de ladrillo de arcos entrecruzados en resalte en el quinto piso del cuerpo central. Como en obras precedentes del arquitecto, por ejemplo el Puente Trece de Septiembre sobre el río Huerva (1923) con el que guarda un aire similar, ésta se caracteriza por la mezcla ecléctica de motivos de inspiración renacentista y mudéjar.

COLEGIO DE LOS PADRES AGUSTINOS



ARQUITECTO: Miguel Ángel Navarro Pérez
CRONOLOGÍA: 1935
LOCALIZACIÓN: Camino de las Torres, nº 79

BIBLIOGRAFÍA

CIL, Mariano, *Crónica de una fundación*, Madrid, Imp. Juan Bravo, 1934.



Los Padres Agustinos llegaron a Zaragoza en la década de los años veinte con la intención de levantar un colegio-seminario y una escuela de Hermanos. Para ello compraron un gran solar en los terrenos del proyectado ensanche de la ciudad, en la zona llamada de Miraflores, tal y como lo había previsto Miguel Ángel Navarro Pérez, arquitecto municipal en estos momentos. Este edificio supuso el inicio de la construcción en esta parte del ensanche ya que hasta este momento los esfuerzos urbanizadores y constructivos se habían concentrado en la zona de Miralbueno, en torno a las arterias de la Gran Vía y Fernando el Católico.



Tal y como se observa en el plano del proyecto inicial, los Agustinos deseaban construir un gran complejo educativo que se ordenaba en torno a dos grandes pabellones, cuyo punto de unión estaba presidido por la iglesia que se convertía en el eje de simetría en torno al cual se distribuían todas las dependencias. Detrás de estos pabellones se desarrollaban dos claustros unidos entre sí por detrás de la iglesia por un tercer pabellón, dedicado a cocinas. Sobre su eje y detrás de las cocinas, un cuarto se destinaba comedor. Entre otras dependencias, el colegio disponía de salón de actos, sala de música, sala de lectura y enfermería.

De todo este ambicioso planteamiento alejado de los pabellones bloque más habituales en este tipo de establecimientos religiosos y educativos, sólo se llegó a construir una mínima parte, la correspondiente a uno de sus pabellones y su claustro, que es el edificio actualmente conservado. El edificio que finalmente se construyó tiene planta rectangular y consta de cinco pisos divididos en dos crujeas paralelas: una dedicada originalmente a espacios docentes y de habitación, en la actualidad sólo docentes, y la otra a espacio de paso. Su estructura



interna es un gran armazón metálico y sus fachadas están realizadas con ladrillo a cara vista. La composición de este pabellón principal es relativamente sencilla en su disposición: un gran bloque rectangular en el que sobresale un cuerpo central flanqueado por torreones donde se realiza el ingreso al edificio. En cuanto al diseño de la fachada principal, en ella destaca, en primer lugar, el recurso a la bicromía de los materiales: Navarro usa dos tipos de ladrillo, uno más rojo, otro más amarillo, que contribuye a animar la fachada a través de la creación de planos de diferente color según los motivos decorativos en resalte; y en segundo lugar, la variedad de los motivos ornamentales desplegados y, a la vez, su modernidad, ya que no se trata de reproducciones fieles de elementos mudéjares como encontramos, por ejemplo, en el edificio de Correos de Zaragoza, sino que son más bien el resultado de un proceso de simplificación formal que da un aire mucho más moderno al edificio. Entre estos motivos encontramos paños con cuadrados en resalte dispuesto en diagonal sobre arcos agudos que nos recuerdan a los utilizados por Enrique Rodríguez Ayuso en el primer período del neomudéjar madrileño en las Escuelas Aguirre. Por lo demás, el alzado tanto principal como en las fachadas laterales y en el interior que da al claustro, muestra una ordenada y equilibrada disposición casi canónica en tres partes (de abajo a arriba): basamento, cuerpo principal de dos alturas dividido en tramos separados por bandas verticales en resalte y galería de coronamiento donde precisamente Navarro dispone el original paño corrido de cuadrados diagonales en resalte sobre arcos agudos antes comentado.

El segundo gran espacio de interés de esta notable construcción es el claustro dispuesto en la parte posterior del pabellón antes descrito, una construcción poco conocida excepto para los usuarios del





colegio, pero de gran interés por los elementos y características que reúne. Según el propio arquitecto, este claustro es el resultado de la mezcla de materiales y técnicas mudéjares con formas ojivales y, con toda certeza y como todo el colegio, es la obra más característicamente neomudéjar de Miguel Ángel Navarro. Consiste en un claustro cerrado de planta cuadrada, cubierto al interior por arcos agudos rebajados resaltados en ladrillo que separan unas falsas bóvedas de arista muy simplificada geoméricamente. Al exterior, las fachadas que dan al claustro están profusamente decoradas con una extensa variedad de motivos mudéjares y góticos realizados en ladrillo en resalte: bandas en zig-zag, dobles arcos apuntados entrecruzados dando lugar una especie de abstracción del rosetón gótico y cruces en resalte, entre otros. En este espacio destaca también el arrimadero y solería resueltos con un atractivo mosaico cerámico valenciano de coloristas formas.

Por último, hay que reseñar la presencia de un cuerpo exento, la antigua sala de lectura (actual capilla), una pieza octogonal situada en el ángulo sudoeste del claustro y que destaca en el volumen exterior del mismo. El tratamiento decorativo de sus fachadas es similar a lo ya descrito, pero al interior debe destacarse la curiosa bóveda de arista rebajada con los nervios resaltados en ladrillo reproduciendo una cruz inscrita en dos círculos rodeada por puntas de estrella.

En conclusión, el colegio de Agustinos es, probablemente, una de las obras más interesantes de este período y de todo el neomudéjar aragonés. Se trata de una construcción rica en detalles, producto de un sofisticado proceso de abstracción de motivos góticos, y sobre todo mudéjares, interpretados en clave contemporánea. Un edificio que da la respuesta acertada a la posibilidad de encontrar una arquitectura regional moderna inspirada en la tradición.



EDIFICIO DE VIVIENDAS “CASA SORIANO”

ARQUITECTO: Regino Borobio
Ojeda

CRONOLOGÍA: 1938

LOCALIZACIÓN: Paseo de la
Constitución, nº 33

BIBLIOGRAFÍA

POZO MUNICIO, José Manuel, *Regino Borobio Ojeda (1895-1976)*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990.

VV. AA., *Regino y José Borobio Ojeda, 1924-1958*, Bienal Zaragoza de Arquitectura y Urbanismo, Zaragoza, 1992, págs. 46-47.





Este edificio de viviendas de alquiler está situado en uno de los ejes urbanísticos de crecimiento de Zaragoza en la década de los años treinta, el Paseo de la Constitución, urbanizado a partir de la cubrición del río Huerva.

En su diseño Borobio muestra, ocho años después de la construcción de la “Casa García” en el Coso, una evidente continuidad de planteamientos anteriores. Como en aquel edificio, en esta ocasión el arquitecto persiste y profundiza en su actualización de las tradiciones artísticas locales (renacimiento y mudéjar). Así, el diseño de la fachada responde al mismo esquema de división en tres partes diferenciadas por el uso de los materiales (basamento en piedra, cuerpo central en ladrillo y galería de coronación), destacándose en este caso el singular uso del ladrillo como material de cerramiento en el cuerpo central. En éste sobresale el gran mirador que corre verticalmente en varios pisos pero el elemento que unifica la fachada es, sin duda alguna, la malla reticular de rombos en resalte que recorre todo el alzado. Se trata de una valiosa propuesta moderna frente al habitual recurso a la “cita”, a la simple copia de elementos mudéjares que encontramos tanto en edificios regionalistas contemporáneos como en el conjunto de viviendas cronológicamente posteriores de este “regionalismo aragonés” levantadas en la calle de San Vicente de Paúl y su entorno.

En conclusión, la “Casa Soriano” representa un paso más en la actualización y reinterpretación de la tradición arquitectónica aragonesa en la clave de la modernidad del siglo XX de acuerdo con la visión de Regino Borobio.

EDIFICIO DE VIVIENDAS EN SAN VICENTE DE PAÚL, 9

ARQUITECTO: Bruno Farina
CRONOLOGÍA: 1939
LOCALIZACIÓN: Calle de San
Vicente de Paúl, nº 9,
esquina con San Jorge

BIBLIOGRAFÍA

YESTE NAVARRO, Isabel, *La reforma interior. Urbanismo zaragozano contemporáneo*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1998.





Edificio residencial emplazado en la calle de San Vicente de Paúl que, siguiendo la normativa de la época que condicionaba fuertemente el estilo de fachadas de las construcciones de la zona, se levanta próximo al “estilo regional” de los años cuarenta y cincuenta en el que se mezclan elementos renacentistas y mudéjares de forma un tanto pastichista.

Se trata de un bloque de viviendas desarrollado en torno a un patio interior, que presenta un piso bajo en estuco dispuesto en bandas horizontales con las puertas de entrada enmarcadas en piedra, mientras que en el resto del alzado sobresalen los miradores que abarcan la totalidad de la fachada en sentido vertical y la articulan en tres tramos. Éstos son tratados como torres cubiertas por amplios aleros de madera, siguiendo el gusto de la arquitectura civil del renacimiento aragonés. Finalmente, y siguiendo esta misma tradición, una galería de arquillos de medio punto coronan el resto de los tramos. En cuanto a la herencia mudéjar, la misma se percibe en el tratamiento que se aplica al muro de ladrillo concretado en unos paños localizados entre los vanos, alternándose las hiladas arpadas por tabla con el ladrillo dispuesto a soga y tizón.

Por lo tanto, una obra más a incluir en el contexto urbanístico del proyecto de “barrio de estilo aragonés” desarrollado alrededor de la calle San Vicente de Paúl y entorno, bajo los auspicios ideológicos y políticos del Régimen franquista.

TORRE DE LA ANTIGUA FERIA DE MUESTRAS, ACTUAL CÁMARA DE COMERCIO E INDUSTRIA DE ZARAGOZA

ARQUITECTO: Regino Borobio
Ojeda, José Borobio Ojeda
y José Beltrán Navarro
CRONOLOGÍA: 1940-1958
LOCALIZACIÓN: Paseo Isabel La
Católica, s/n

BIBLIOGRAFÍA

- POZO MUNICIO, José Manuel, *Regino Borobio Ojeda (1895-1976)*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica y BIEL IBÁÑEZ, Pilar, "Un aspecto de la Zaragoza industrial: las exposiciones regionales y nacionales a lo largo de los siglos XIX y XX", *Studium*, Teruel, 2001, págs. 53-67.
- VV. AA., *Regino y José Borobio Ojeda, 1924-1958*, Bienal Zaragoza de Arquitectura y Urbanismo, Zaragoza, 1992, págs. 88-89.





Desde 1934, la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Zaragoza y el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, organizaban anualmente una feria muestrario de los productos de la industria, la agricultura y el comercio aragonés en la Lonja zaragozana. Esta sede pronto quedó pequeña y el órgano gestor de la Feria decidió, en torno al año 1939, la compra de unos terrenos frente al parque de Buenavista al sur de la ciudad. Esta elección aseguraba posibles y futuras ampliaciones del recinto ferial, al mismo tiempo que consolidaba la expansión urbana de la ciudad hacia este sector, emprendida en los años inmediatos de la guerra, y ofrecía un espacio abierto, como era el parque *Grande* y el nuevo puente del Trece de Septiembre, para recreo de la ciudadanía. El trazado del proyecto comprendía la construcción de un gran palacio de exposiciones en el que quedó instalado el Museo Comercial de Aragón, el espacio al aire libre destinado a los *stands* y la torre, construida en el año 1944. Esta última, de planta cuadrada, albergaba un bar-restaurante, aunque su verdadera función fue la de torre-mirador de la ciudad, instalándose en su linterna un potente reflector que servía tanto para llamar la atención del visitante de la ciudad como para permitirle contemplar el crecimiento de la misma.

Frente al estilo severo y monumental que los arquitectos utilizan en los atrios de entrada, diseñados a modo de claustro abierto y que recuerda en gran medida las formas geométricas puras de la arquitectura fascista italiana de la época, la torre es una síntesis de compromiso entre dos tradiciones: la local mudéjar evidente en el tratamiento del muro en ladrillo y la nacional “escurialense o herreriana”, más acorde con la ideología del régimen, manifiesta en el chapitel de coronamiento, un elemento éste en concreto que casi podría calificarse de anecdótico en el conjunto de la obra de los Borobio, más interesada en conectar y profundizar en las tradiciones constructivas locales.

En este sentido, la Torre de la Feria de Muestras, que se convierte en un nuevo hito urbano marcando decisivamente la fisonomía de esta zona de crecimiento de la ciudad, es la continuación de la búsqueda de las posibilidades expresivas de la arquitectura histórica aragonesa en ladrillo puesta en marcha por los arquitectos en obras del período precedente como la Casa García (1926) y la Casa Soriano (1938). Y al hilo de la investigación desarrollada por los Borobio, la Torre es un ejemplo más de cómo podía interpretarse libre y positivamente la tradición arquitectónica desde la modernidad del siglo XX, sin copiar las formas del pasado.

EDIFICIO DE VIVIENDAS EN SAN VICENTE DE PAÚL, 28

ARQUITECTO: Marcelo Carque
(el proyecto del edificio).
Enrique Vincenti Bravo (los
torreones)

CRONOLOGÍA: 1941; 1947

LOCALIZACIÓN: Calle de San
Vicente de Paúl, nº 28,
esquina con calle Mayor,
nº 51

BIBLIOGRAFÍA

YESTE NAVARRO, Isabel, *La reforma
interior. Urbanismo zaragozano
contemporáneo*, Zaragoza, Institu-
ción "Fernando el Católico", 1998.



Edificio de viviendas en chaflán, de carácter más compacto y cerrado si lo comparamos con otros levantados en esta misma calle y en fechas similares. Responde a la normativa urbanística impuesta en la zona, recreando el estilo aragonés en el que se mezclan el renacimiento y el mudéjar.

Los alzados están dominados por vanos adintelados alternados con paños de decoración de motivos en espiga. Del conjunto destaca el chaflán tratado a modo de torre. Esta parte presenta tres lados que en su remate se convierten en un torreón de cinco matando las esquinas interiores por medio de paños rectos decorados con azulejos coloreados. En este coronamiento, los vanos pasan a ser de medio punto y los paños están ornamentados con hiladas arpadas por tabla. Se concluye con una cornisa de tres aleros de teja en sucesivo vuelo.



**COLEGIO DE LOS HERMANOS MARISTAS,
ACTUALMENTE DEPENDENCIAS ADMINISTRATIVAS DEL GOBIERNO DE ARAGÓN**

ARQUITECTO: Félix Ortiz Iribas
CRONOLOGÍA: 1943
LOCALIZACIÓN: Calle de San
Vicente de Paúl, nº 11-17

BIBLIOGRAFÍA

YESTE NAVARRO, Isabel, *La reforma interior. Urbanismo zaragozano contemporáneo*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1998.
VV. AA., *Recuperar Aragón. Maristas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995.





Los Hermanos Maristas fundaron su primer colegio en Zaragoza en el año 1903 instalándose en la calle Mayor, para posteriormente trasladarse a otro inmueble de mayores dimensiones situado en la calle de San Jorge. Sin embargo, la necesidad de aumentar la capacidad del colegio y la puesta en marcha de la urbanización de la calle de la Yedra –años más tarde denominada San Vicente de Paúl–, que afectaba a buena parte del terreno ocupado por el colegio, impulsaron a sus responsables a adquirir un solar en la citada calle, derribar el viejo colegio y levantar uno nuevo.

El edificio del nuevo centro de enseñanza de los Hermanos Maristas está compuesto de tres crujías, la central como espacio de paso y distribución y las dos laterales para uso docente. Contaba con 26 aulas con una capacidad para treinta y cinco alumnos, además de disponer de gabinetes, laboratorios, sala de dibujo, local para juntas, sala de juego, un salón de actos con anfiteatro, capilla y un amplio patio al aire libre, en su parte posterior.

El colegio tiene fachada a tres calles: la principal a San Vicente de Paúl, y las restantes a la calle San Lorenzo y a la calle San Jorge, con similares criterios estéticos en todas ellas. El estilo del Colegio de los Hermanos Maristas es una interesante fusión entre invariantes clásicas y aragonesas. El conjunto del alzado se encuentra dividido en tres cuerpos en altura siguiendo la tradición de los palacios renacentistas; presenta un piso bajo realizado en piedra de grandes vanos adintelados separados por pilastras, mientras en el cuerpo central, los vanos adintelados vuelven a ser los protagonistas destacándose las pilastras de orden gigante realizadas en piedra que los separan. Finalmente, el remate a modo de galería de vanos adintelados cubierta por un alero de madera.

Siguiendo esta misma tradición, las esquinas se resuelven en torreones, que en este caso se repiten en la zona central de la fachada. Esta portada principal destaca por la hornacina orlada situada encima de la puerta de entrada, destinada a acoger una imagen de la Virgen del Pilar, y por su remate a base de tres arcos de medio punto que encierran ventanas bíforas y un alfiz que los agrupa, con una decoración basada en hiladas arpadas por tabla. A su vez, esta puerta principal queda rematada por un amplio alero. Las esquinas de transición hacia las calles de San Lorenzo y San Jorge repiten el mismo esquema compositivo de remate de la fachada y vanos de medio punto bíforos con un alfiz decorado con hiladas arpadas por tabla.

Mención aparte merece el alzado a la calle San Lorenzo ya que en él se concentra el mayor número de motivos decorativos inspirados en la tradición mudéjar. En éste, la planta baja en piedra ha perdido protagonismo a favor de unos grandes vanos de medio punto falsamente rehundidos y enmarcados por un alfiz. Sobre ellos, tres paños de rombos en ladrillo y un friso de arcos entrecruzados cierran la fachada. En

este alzado se maneja un vocabulario arquitectónico propio del mudéjar aragonés, pero sus elementos han sido sometidos a una simplificación geométrica que los recuerda el mismo espíritu que impulsó a Regino Borobio en sus obras neomudéjares antes comentadas.

Debe destacarse que este edificio escolar se aleja de las formas que caracterizan los edificios de viviendas levantados en la calle, condicionados por la normativa estética ya citada. En el mismo, hay una interpretación más nacional y menos local de las invariantes clásicas dando como resultado un edificio de gran calidad arquitectónica y de mayor personalidad en relación con los de su entorno. Del mismo modo, los elementos mudéjares han sufrido un proceso de depuración, inscribiéndose dentro de un neomudéjarismo más abstracto que filológico.

El colegio mantuvo su función docente bajo la dirección de los Hermanos Maristas hasta el curso 1979-1980. En aquel momento, ante la imposibilidad de adaptar los espacios a las nuevas normativas de seguridad escolar, la congregación vendió las instalaciones al Ministerio de Educación y Ciencia, quien las adaptó para Instituto de Bachillerato funcionando como tal hasta el año 1991. En esa fecha, la Diputación General de Aragón adquirió el edificio y lo rehabilitó y amplió como sede de la Consejería de Medio Ambiente y de diversos servicios provinciales del Gobierno de Aragón, uso que mantiene en la actualidad.



EDIFICIO DE VIVIENDAS EN SAN VICENTE DE PAÚL, 5

ARQUITECTO: Enrique Vincenti
Bravo
CRONOLOGÍA: 1946
LOCALIZACIÓN: Calle de San Vicente
de Paúl, nº 5, esquina
Santo Dominguito de Val

BIBLIOGRAFÍA

YESTE NAVARRO, Isabel, *La reforma interior. Urbanismo zaragozano contemporáneo*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1998.





De nuevo, como en los dos casos precedentes, este edificio residencial responde a los criterios y normativas de la zona y a la estética regionalista ya comentada. Se trata de un bloque de viviendas en chaflán con un tratamiento diferenciado de las dos fachadas principales. Los alzados a las calles de San Vicente de Paúl y a Santo Dominguito se caracterizan por presentar una planta baja realizada en piedra mientras que el resto de la misma se cierra en ladrillo, por disponer de un gran mirador que abarca las ventas adinteladas centrales de los pisos 1º al 4º, y por cerrar los extremos con vanos adintelados con la clave resaltada. Frente a este tratamiento más austero, la esquina de encuentro entre ambas fachadas se resuelve de un modo más decorativo. Sobre un paño de ladrillo cara vista se suceden en vertical los huecos que transitan desde los balcones y vanos adintelados (pisos 1º, 2º y 3º) hasta el vano geminado de medio punto (piso 4º) para rematar el alzado a modo de friso con tres arcos de medio punto. Todo ello sobre un muro decorado mediante la alternancia del motivo doble arpaado con el ladrillo doble a tizón creando una malla, un elemento nuevo, pero inspirada en el tratamiento ornamental del muro al estilo mudéjar.

Esta vivienda se inscribiría dentro de la corriente más abstracta que ya hemos visto en algunos otros edificios de la etapa anterior del regionalismo neomudéjar, siendo una de las soluciones más interesantes de las aportadas por los arquitectos que trabajan en esta línea, sobresaliendo por encima de los resultados obtenidos en otras viviendas ya comentadas de la calle de San Vicente de Paúl.

EDIFICIO DE VIVIENDAS EN DON JUAN DE ARAGÓN



ARQUITECTO: Enrique Vincenti
Bravo

CRONOLOGÍA: 1946

LOCALIZACIÓN: Calle de Don Juan
de Aragón, nº 21, esquina
con San Vicente de Paúl



Edificio de viviendas en esquina que presenta una de las fachadas más personales de los edificios neomudéjares levantados en estas mismas fechas en la calle de San Vicente de Paúl. En el mismo, Enrique Vincenti profundiza en la investigación en torno a la actualización de los motivos ornamentales en ladrillo que propone para la vivienda del nº 5 en la misma calle de San Vicente. En este caso une el uso de un aparejo dispuesto a tizón en resalte ocupando todo el muro con la presencia de la cerámica de colores, una novedad para el regionalismo neomudéjar de esta época que ya habíamos visto, sin embargo en las obras más filológicas del período precedente. No obstante, el arquitecto, en este caso, ha roto con la cita historicista y se inclina por la abstracción geométrica concretada en recuadros de colores.

La fachada arranca de un basamento que se prolonga en la entreplanta formando una unidad compositiva de grandes vanos adintelados con una función eminentemente comercial. El resto de los alzados están realizados en ladrillo cara vista recibiendo un tratamiento compositivo y ornamental diferente según la calle a la que dan. El recayente a la calle de Don Juan de Aragón desarrolla una composición de vanos adintelados y recercados. El chaflán es de planta poligonal y presenta el muro como un gran paño de ladrillo dispuesto a tizón en resalte que está combinado con placas de cerámica de colores en las esquinas. Finalmente, la fachada que recae sobre la calle de San Vicente de Paúl es la más heterogénea con un tipo de vano diferente para cada planta: balcón, dos vanos adintelados, un vano corrido y un mirador cerrado con columnillas que soportan arcos de medio punto.

En definitiva, Enrique Vincenti no se limita a repetir los modelos mudéjares como encontramos en los edificios de esta tendencia levantados en esta calle así como los que se localizan diseminados por otras vías (San Jorge, Gran Vía y Fernando el Católico), sino que propone una reinterpretación personal de los mismos, retomando la idea del muro como paño y la introducción de la cerámica como elemento que complementa al primero.



FACHADA DE LA CATEDRAL DE TERUEL

ARQUITECTO: Pablo Monguió
Segura
CRONOLOGÍA: 1909
LOCALIZACIÓN: Plaza de la
Catedral

BIBLIOGRAFÍA

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, (col. Cartillas Turolenses, nº 3), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987.

PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio y MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *El modernismo en la ciudad de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998.





La actual Catedral de Teruel es el resumen de una serie de reformas y ampliaciones que han dado como resultado el edificio que actualmente contemplamos. La primitiva iglesia de Santa María de Mediavilla era un templo románico de tres naves al que se le adosó la primera torre mudéjar que conoció la ciudad de Teruel. Posteriormente, esta iglesia se reformó con la finalidad de proporcionarle una mayor altura. La reforma mudéjar, llevada a cabo entre 1257 y 1335, consistió en la ampliación de las naves anteriores románicas, dotándolas de mayor altura y en la construcción de una nueva cabecera. Esta iglesia fue cubierta por una techumbre de madera de par y nudillo, apeinazada con dobles tirantes apeados en canes o asnados que presenta una rica decoración pintada. La última intervención importante en la arquitectura de la Catedral fue la construcción de su cimborrio ya de época renacentista.

Mientras se sucedían estas reformas, la portada sur de la Catedral también fue objeto de sucesivas transformaciones. Posiblemente en época medieval fuera un espacio porticado donde el juez acudía semanalmente a impartir justicia. En el siglo XVII se construyó un atrio que, ya en el siglo XX, fue sustituido por la actual portada.

El arquitecto encargado de diseñar la nueva portada de la Catedral fue Pau Monguió. En estas fechas, Monguió había estado en la ciudad de Teruel detentando el cargo de arquitecto municipal y adquiriendo gran prestigio entre la burguesía comercial de la ciudad, circunstancias que explican que en el año 1909 fuese llamado por el Cabildo para firmar el proyecto de remodelación de la portada sur. Monguió escogió para este diseño un estilo del pasado (el mudéjar) como convenía a la Catedral, uno de los monumentos más significativos del mudéjar de la ciudad y de Aragón, resolviéndolo a través de una interpretación de los elementos decorativos dispuestos en la torre. Diseñó una portada en arco de medio punto con triple arquivolta sobre columnas de piedra caliza, recibiendo cada una de ellas una decoración diferente: en la primera alterna la cerámica con el ladrillo a sardinel, en la segunda dispone una banda dentada diagonal y en la tercera recurre al motivo del ajedrezado, que se repite en el guardapolvo; sobre ellas coloca un friso de arquillos de medio punto entrecruzados apeados sobre fustes cerámicos y rombos en su interior.

Esta portada es la primera obra neomudéjar localizada en Teruel. Podríamos considerarla tardía si comparamos sus fechas con otros focos más activos del neomudéjar nacional como por el ejemplo el madrileño, aunque su impronta será muy fuerte ya que marcará las características del neomudéjar turolense: la reproducción más filológica de los motivos decorativos mudéjares y la aplicación de cerámica a la arquitectura, elemento del que prescinde el neomudéjar zaragozano a excepción del edificio de Correos.

ESCALINATA DEL PASEO DEL ÓVALO



INGENIERO: José Torán de la Rad

CRONOLOGÍA: 1920-1921

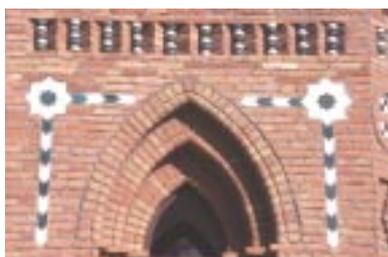
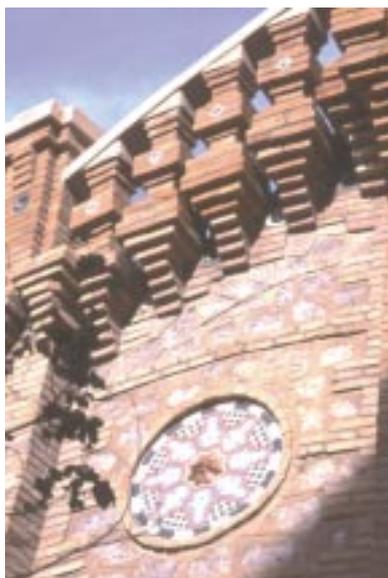
LOCALIZACIÓN: Paseo del Óvalo y Camino de la Estación

BIBLIOGRAFÍA

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, (col. Cartillas Turolenses, nº 3), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987.

PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio, “La escalinata”, *Aragón*, nº 347, 1999, págs. X-XII.

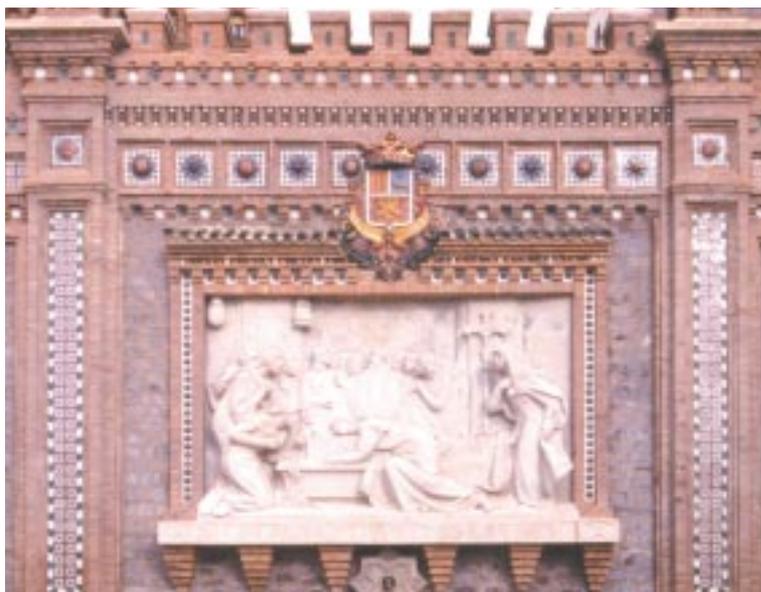
— “Remodelación del Paseo del Óvalo, Teruel: Chipperfiel & B720”, en *AV Monografías*, nº 105-106, 2004, págs. 124-127.



La escalinata era un elemento arquitectónico de gran importancia para la ciudad de Teruel ya que constituía la primera visión que el visitante disfrutaba de la ciudad a su llegada en tren, al mismo tiempo que solucionaba un problema de comunicación entre la parte más baja de la ciudad –donde se localizaba la estación del ferrocarril– y la parte alta –donde se encontraba su casco histórico–. La solución que planteó el ingeniero José Torán de la Rad es muy consciente de ambas funciones lo que le inclina a adoptar una estructura sencilla adornada con las invariantes de la ciudad. Desde el punto de vista estructural, José Torán compone una escalinata dividida en dos partes: una primera recta que arranca de la zona baja y llega hasta algo más arriba de la mitad de su altura, y una segunda, dividida en dos tramos curvos que llegan hasta el paseo del Óvalo. En la transición entre ambos tramos dispone una zona de descanso presidida por un relieve alegórico dedicado a los amantes de Teruel, obra del escultor Aniceto Marinas.

Desde el punto de vista compositivo, el ingeniero combina la piedra caliza irregular, el ladrillo, la decoración de azulejería en verde y blanco y el hierro. Con estos elementos traza una decoración a base de motivos neomudéjares como el rombo, los modillones escalonados pinjantes y el remate en almena para la balaustrada, mientras en la zona de descanso sitúa los canecillos a tizón sobre festoneado de ladrillos en sucesivo vuelo e hiladas arpadas. Todo ello lo combina con la presencia de la azulejería integrada por columnillas verdes, azulejos verdes y blancos que recrean estrellas de ocho puntas y discos incrustados de las mismas tonalidades, reproduciendo los motivos que presentan las torres de la ciudad como por ejemplo la de la propia Catedral, la de San Martín o la de San Pedro. Al mismo tiempo enriquece los motivos cerámicos con frisos de azulejos en los que se amplía la gama cromática y la variedad de elementos iconográficos. La escalinata se remata con la reinterpretación filológica de las torres que representan el carácter de la ciudad –en concreto la torre de la iglesia de la Merced–, mediante las dos pequeñas torres que coronan la escalinata con la sucesión de frisos de arcos apuntados y de medio punto enmarcando el ventanal en arco ligeramente apuntado. Finalmente, Torán de la Rad no olvida otro signo de distinción de la ciudad: el modernismo, que tiene su reflejo en las farolas metálicas que jalonan el recorrido, formadas por seis finas columnillas de fustes salomónicos y capiteles de inspiración neoárabe, que soportan dos cajas de cristal de colores rematadas por una corona de cuyo interior sale una cruz o un murciélago.

La escalinata se inscribe dentro de la segunda etapa del neomudéjar aragonés y manifiesta la influencia de la portada de la Catedral de Teruel, ya que como ésta, da suma importancia a la reproducción filológica de elementos mudéjares de Teruel siendo la cerámica un elemento muy destacado en el resultado final del conjunto. Sin duda es



una de las obras más interesantes de este segundo período y, desde luego, la más importante del neomudéjar turolense.

En la actualidad, el Paseo del Óvalo, la escalinata y su entorno han sido remodelados y restaurados por el arquitecto David Chipperfield y el equipo B720 Arquitectura. Su intervención en la Plaza de la Estación se ha centrado en la creación de un camino trazado a lo largo de una pendiente constante, que lleva hasta un hueco a modo de nueva puerta de la ciudad de Teruel practicado en el muro donde se encuentran los ascensores que conectarán con el casco antiguo. Mientras, en la parte superior, en el Paseo del Óvalo, han planteado la recuperación de un paseo ciudadano y la creación de un balcón urbano. Para ello, definen dos espacios: uno destinado al tráfico rodado y otro al uso peatonal. Además, han integrado ambos ámbitos –Plaza de la Estación y Paseo del Óvalo– mediante un ascensor oculto en el muro, al que se accede en la parte inferior por una gran puerta diseñada a modo de hendidura en el desnivel que separa los dos espacios. En paralelo, la escalina ha sido restaurada en su integridad.

CASINO TUROLENSE



ARQUITECTO: Antonio Rubio Marín

CRONOLOGÍA: 1922

LOCALIZACIÓN: Plaza de San Juan

Se trata de una sorprendente obra en el contexto del neomudéjar aragonés y en particular, turolense. Alejada en sus formas del exuberante neomudéjar filológico de la Escalinata que la precede tan solo en dos años, el Casino intenta conciliar en su diseño dos tradiciones artísticas del momento. Por un lado, la recuperación de una arquitectura en mampostería de piedra que recuerda las propuestas de la arquitectura regionalista montañesa de Rucabado, puesto que el edificio presenta un gran torreón dispuesto en un lateral de la fachada como cierre de la misma y se impone la presencia de amplios aleros como elementos de cierre del conjunto. Por otro, la cita de inspiración gótico-mudéjar se manifiesta en la decoración del gran balcón que ornamenta el torreón. Se trata de un frontis abierto por un vano triple, sobremontado por un friso quebrado de arquillos entrecruzados apeados en finas pilastras de ladrillo y ornado con ladrillo a soga. En nuestra opinión, este elemento guarda una curiosa similitud con dos obras del primer período del neomudéjar madrileño: el pabellón español en la Exposición de París de 1889 y las Escuelas de Artes de Toledo de 1882, ambas del arquitecto Arturo Mélida, que habían sido profusamente reproducidas en revistas y publicaciones especializadas de la época.

El Casino es, por lo tanto, una obra destacada del regionalismo neomudéjar de Teruel, aunque nos propone una solución diferente a la vertiente historicista que lo ha venido definiendo influido por el mudéjar de la propia ciudad de Teruel. En este caso, es una obra de sabor más ecléctico donde lo mudéjar ocupar un lugar secundario en la concepción del edificio marcado más por las propuestas del regionalismo foráneo y tomando como referente al neomudéjar madrileño.



CASA DE CORREOS



CRONOLOGÍA: 1922

LOCALIZACIÓN: Calle de Yagüe de Salas

BIBLIOGRAFÍA

LABORDA YNEVA, José, *Guía de arquitectura. Teruel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.



Este edificio de Correos es un caso singular dentro del grupo de edificaciones administrativas, ya que no responde estilísticamente a la normativa ya comentada para el edificio de Correos de Zaragoza que recomendaba la adecuación al estilo propio de cada localidad. Vemos como tal requerimiento sí se cumple en el caso de Zaragoza pero, precisamente, en la capital del mudéjar aragonés, el edificio de correos no refleja este estilo.

Se trata de un edificio de planta rectangular y tres alturas realizado en ladrillo y cubierto a cuatro vertientes. La composición de las fachadas está protagonizada por vanos en arco de medio punto distribuidos de una manera ordenada a lo largo de los pisos superiores, mientras que en la planta baja la puerta de entrada queda reforzada visualmente mediante un triple vano. En cuanto a los materiales, además del ladrillo a cara vista con el que se cierran todos los muros, se utiliza la piedra sillar para el basamento y pequeños paños de mampuesto de canto rodado para decorar los vanos de la planta baja. La decoración neomudéjar se concentra en los paños bajos de los vanos de la planta primera en panel arpadado en columnilla y segunda con panel formado por una retícula a tizón rehundida.

Estamos pues, ante un edificio que se inscribe dentro de regionalismo neomudéjar de la primera mitad del siglo XX, en el que no se han alcanzado resultados dignos de destacar, especialmente si lo comparamos con el neomudéjar desbordante de la Escalinata o con las búsquedas que plantea el casino construido al mismo tiempo que este edificio de correos. Esta carencia de coherencia estética con otros ejemplos neomudéjares coetáneos a este edificio de correos, es lo que nos lleva a poner en duda la autoría que algunos investigadores se la atribuyen a Antonio Rubio (Laborda, 1999).

ANTIGUO INSTITUTO DE HIGIENE, ACTUAL DELEGACIÓN DEL SERVICIO ARAGONÉS DE SALUD



ARQUITECTO: Juan Antonio Muñoz Gómez

CRONOLOGÍA: 1929-1930

LOCALIZACIÓN: Calle de José Torán, nº 2

BIBLIOGRAFÍA

LABORDA YNEVA, José, *Guía de arquitectura. Teruel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.

Sencilla construcción de carácter administrativo situada en el ensanche turolense. Formal y cronológicamente pertenece al segundo período, el que hemos denominado como regionalismo neomudéjarista. La composición de la fachada de ladrillo se ordena en torno al eje de ingreso en el que destaca la presencia de un mirador sobresaliente de triple vano separado por pilastras de ladrillo. Destaca la introducción de la cerámica en bandas a lo largo de todo el alzado. No puede considerarse como una de las mejores obras del neomudéjar turolense, aunque mantiene una de sus singularidades en relación con el zaragozano: la presencia de la cerámica. Es un edificio en el que lo mudéjar ha pasado a un segundo lugar sometido a un proceso de simplificación.

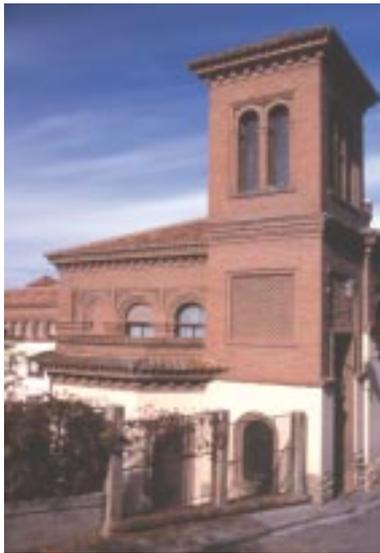
INSTITUTO JOSÉ IBÁÑEZ MARTÍN



ARQUITECTO: Antonio Rubio Marín

CRONOLOGÍA: 1941-1942

LOCALIZACIÓN: Calle de la Estación



La construcción de este Instituto de Enseñanzas Medias estaba contemplada dentro del programa de edificaciones civiles destinadas a la reconstrucción de la ciudad. Sin embargo, mientras en el conjunto de las mismas se puso en práctica un lenguaje más oficialista y relacionado con modelos foráneos de la ciudad, aquí volvemos a un regionalismo local, posiblemente influido por la cercanía de la Escalinata.

El edificio presenta una planta en U, ocupando un terreno en desnivel que afecta al diferente alzado en cada uno de los lados, mientras en uno de ellos hay baja más cuatro plantas, en el otro sólo se alcanzan tres. Pese a esta diferencia de alturas, las fachadas de estas alas reciben un tratamiento similar superponiéndose en ellas tres tipos de materiales: mampostería en el zócalo, revoco en los paños centrales y ladrillo en el cuerpo de remate y en los torreones. En este remate del edificio se concentra la ornamentación de clara influencia neomudéjar. Los vanos de arcos de medio punto con tres arquivoltas y enjutas con panel arpado se disponen a modo de galería de arquillos, mientras que los tres torreones de planta cuadrada están decorados con paneles arpados y vanos bíforos o tríforos en arcos de medio punto con las enjutas decoradas con paneles arpados. A destacar como elemento de unión entre ambos extremos, un cuerpo en chaflán semicircular que presenta un pórtico con columnas de piedra de orden dórico sobremontado por una galería de arquillos de medio punto, con un tratamiento decorativo similar al ya descrito, y un cierre a modo de torreón de planta poligonal decorado con paneles arpados, paneles arpados en columnilla y remate almenado que nos recuerda la arquitectura militar medieval.

Nos encontramos ante la obra de mayor calidad del regionalismo neomudéjar del tercer período definido en el capítulo anterior. Este edificio con funciones educativas, y por lo tanto construido desde el Estado, se aleja de la normativa oficial impuesta para la reconstrucción de Teruel y opta por volver al mestizaje del renacimiento con mudéjar, sin duda motivado por los gustos de su autor Antonio Rubio, que recordamos es el que más decididamente ha utilizado la estética neomudéjarista en el conjunto de su producción. Sin embargo, se advierte un cierto peso del clasicismo más severo, ausente en sus otras obras pero presente en edificios escolares como el de los Hermanos Maristas o La Salle, ambos en Zaragoza.

NUEVO TEATRO MARÍN

ARQUITECTO: Antonio Rubio
Marín

CRONOLOGÍA: 1945

LOCALIZACIÓN: Plaza de San Juan
y calle Nogués

BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio Y MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *El modernismo en la ciudad de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998.

HERNÁNDEZ, Carlos, "El Casino de Teruel a punto de cumplir siglo y medio de existencia", *Aragón*, SIPA, nº 350, 2001, págs. 15-17.



El Teatro Marín fue construido por Pau Monguió en el año 1916 bajo el patrocinio de la sociedad *Casino Turodense*. Su inauguración se produjo en mayo de 1918 y fue muy bien acogido por la ciudadanía que vio en él una obra grandiosa y elegante siguiendo los gustos del modernismo, aunque ya depurado y simplificado en sus formas. Este edificio fue derribado ante la situación de ruina en la que había quedado después de la guerra civil.

Años después, en 1945, bajo a la dirección de Antonio Rubio se levantó el que ahora conocemos como Nuevo Teatro Marín, ocupando el mismo solar que su antecesor. Sin embargo, frente al estilo modernista del primero, en esta obra nos encontramos de nuevo con el regionalismo neomudéjar, como viene siendo habitual en las obras de este arquitecto: el edificio de Correos en Zaragoza (1926), el Casino Turodense (1922) o el Instituto Ibáñez Martín (1941-1942). En este caso, Antonio Rubio alterna los paños de muro enlucidos con otros de ladrillos dispuestos en las esquinas, donde abre vanos en arco de medio punto con las enjutas decoradas con paneles arpados. Remata el edificio con una cornisa corrida de rombos en resalte. En su interior, el arquitecto dispuso una boca de escenario sobremontada por un friso de arcos lobulados entrecruzados y a ambos lados del escenario paneles con un motivo en *sebka* sobre un paramento de arcos lobulados entrelazados.

Sin duda, lo más llamativo de este edificio es el contraste entre el diseño interior y el exterior. En el interior destaca la decoración neomudéjar, que enlaza con el gusto del siglo XIX por un decorativismo neoárabe y neomudéjar asociados ambos por su carácter festivo con la arquitectura teatral, tal y como sucede en el Cine Alhambra de Zaragoza o en el Gran Teatro de Cádiz. Mientras, en el exterior el neomudéjar ha quedado reducido a elementos muy concretos de la fachada como son los vanos y los frisos, en un proceso de simplificación que percibimos en los edificios de viviendas levantadas en estas mismas fechas en la ciudad de Zaragoza.



CONCLUSIONES

El análisis realizado sobre el fenómeno artístico denominado neomudéjar en Aragón y sus conexiones con el panorama nacional e internacional ha revelado notables sorpresas y aspectos interesantes, a menudo también contradictorios.

Partiendo de la constatación de que el arte mudéjar constituye uno de los elementos claves de nuestra idiosincrasia cultural, un rasgo que forma parte indisoluble de nuestro carácter desde su origen en la Edad Media (como tal lo calificábamos al utilizar la expresión ‘invariante castizo’ de nuestra cultura), y una de las principales aportaciones de Aragón a la cultura nacional e internacional como ‘arte de frontera’, simbiosis de dos culturas y artes vecinos y contemporáneos como el arte medieval occidental y el arte hispanomusulmán, la revalorización que este episodio y sus testimonios artísticos han experimentado desde mediados del siglo XIX a la actualidad, nos permite constatar cómo un mismo fenómeno cultural se ha ido cargando de diferentes significados a lo largo del tiempo, a medida que cada sociedad proyectaba sobre él una mirada diferente. Si en un primer momento de recuperación para la memoria colectiva a mediados del siglo XIX, el mudéjar es asociado con el liberalismo político, a comienzos del siglo XX vemos como perdía esta connotación asociándose con la esencia de lo popular y lo español, una idea que se mantiene durante varias décadas (los cuarenta y cincuenta) bajo la Dictadura de Franco, para cobrar nueva fuerza y valor en el marco de los problemas del siglo XXI, cuando el mudéjar se considera un ejemplo de tolerancia y convivencia pacífica de diferentes credos religiosos, lo que le ha valido –además de por sus méritos artísticos– el reconocimiento internacional a través de la concesión del título ‘Patrimonio Mundial’ para el conjunto del mudéjar aragonés (2001).

Sin embargo, en Aragón la valoración del mudéjar y su materialización en un estilo artístico, el neomudéjar, fue un fenómeno de menor entidad en el siglo XIX en comparación con el potente desarrollo que tiene el neomudéjar madrileño, no cobrando auge hasta bien entrado el siglo XX, cuando es reforzado por el regionalismo dominante en aquel tiempo.

Frente a la poderosa influencia que tuvo el mudéjar castellano, el toledano en concreto, y del andaluz en el panorama nacional, el mudéjar aragonés –que no se estudió en profundidad hasta el siglo XX– se limitó a inspirar tan solo a algunos artistas y arquitectos locales, sin



Detalle de la fachada del antiguo Instituto de Higiene, Teruel, 1929-30, del arquitecto Muñoz Gómez.



Detalle de la fachada principal del Colegio de Agustinos, Zaragoza, 1935, del arquitecto Navarro Pérez.

que llegase a constituir un *revival* de la potencia del neomudéjar madrileño al menos en el último tercio del siglo XIX.

Al intentar explicar esta situación, nos hemos encontrado con varias razones posibles: la primera, el considerable peso del renacimiento como modelo cultural (tanto en la arquitectura como en la historia de nuestra comunidad), hasta tal punto que la sociedad de finales del siglo XIX lo consideraba como ‘el estilo genuinamente aragonés’, algo que no cambiaría hasta pasadas unas décadas; y la segunda, el decisivo magisterio del arquitecto Ricardo Magdalena en este sentido. Esta situación no cambió hasta que, entrado ya el siglo XX, no se produjeron estudios significativos como los de Torres Balbás, Galiay Saraña o Íñiguez Almech, quienes perfilando la específica y particular naturaleza del mudéjar aragonés, ayudaron a crear el caldo de cultivo favorable al desarrollo de un regionalismo aragonés de inspiración mudéjar que aparece con una poderosa personalidad en el marco del resto de regionalismos españoles, en las décadas 20 y 30 del siglo pasado.

Una vez precisada la naturaleza esencialmente regionalista del neomudéjar aragonés, en paralelo a lo que sucede simultáneamente en el panorama nacional, debemos añadir que el hecho de que este movimiento no haya experimentado suficiente reconocimiento en la historiografía artística reciente, española o local, puesto que hasta ahora no se había estudiado de modo global, no quiere decir que no tenga valor. En absoluto y muy al contrario, el neomudéjar aragonés produjo en su momento obras y espacios públicos tan interesantes como la Escalinata de Teruel o el Colegio de Agustinos en Zaragoza, entre otros; más aún, el neomudéjar en una libre interpretación contemporánea subyace en algunas de las obras más sugerentes de la arquitectura de posguerra, nos referimos en concreto al trabajo de los arquitectos Borobio, entre ellos la antigua Feria de Muestras de Zaragoza, en particular la torre, que continuaba una línea de experimentación iniciada en viviendas precedentes de Regino Borobio como las Casas García y Soriano. Estos edificios sin ser fácil copia, guardan un aire y conforman un ambiente que nos permite hablar de una tradición bien entendida y transformada por las nuevas ideas aportadas desde la arquitectura del Movimiento Moderno, frente a la mayoría del resto de los casos en los que abunda el pastiche folclórico, sobre todo en el tercer y último período del neomudéjar en Aragón.

Otra cuestión a valorar es la estéril pervivencia o prolongación del mudéjar que el régimen de Franco intentó llevar a cabo profundizando en el tradicionalismo de la arquitectura española como medio de rechazar la modernidad artística (el racionalismo en arquitectura), asociado a la II República a los ojos de la Dictadura. En este contexto se crea un “supuesto estilo aragonés”, mezcla de elementos renacentistas y mudéjares, dominado por el concepto de ‘lo típico’, que caracterizó y dio lugar a ciertos espacios urbanos en los que la arquitectura se

concibe como “*escenografía historicista*” que esconde modernos interiores y confortables viviendas, como muestra el conjunto de edificios para viviendas de la calle de San Vicente de Paúl en Zaragoza. Al final, este intento se revelaría como un empeño infructuoso ante el empuje de otras tendencias arquitectónicas más renovadoras y acordes con los nuevos tiempos.

En cuanto a los profesionales que lo practican, como hemos visto, existe una larga nómina de arquitectos que utilizan el neomudéjar a lo largo del período estudiado. Desde Ricardo Magdalena y Félix Navarro en la primera etapa, hasta Pau Monguió o Antonio Rubio entre otros, pero entre todos ellos hay que destacar en especial las figuras de Miguel Ángel Navarro y Regino Borobio. Pertenecientes a generaciones distintas (Navarro era mayor) y con formación diferente (más académica el primero y ligada ya al racionalismo el segundo), estos dos arquitectos zaragozanos llegaron a producir algunas de las obras más interesantes del neomudéjar aragonés. En las obras adscribibles a este estilo, Miguel Ángel Navarro fluctúa entre la cita filológica y la renovación, llegando a soluciones tan originales como las desarrolladas en el colegio de los Padres Agustinos. Por su parte, Regino Borobio viene de una formación más moderna, acorde con los planteamientos de la generación del 25, para la que tiene gran importancia lo popular, realizando una importante labor teórica y reflexiva sobre este tema desde los postulados del movimiento moderno. Esta actitud es la que muestra Regino Borobio en sus obras neomudéjares, fruto de una elaborada y elegante modernización de la tradición popular, en las que los motivos tan apenas son reconocibles desde un punto de vista filológico, pero que mantienen el espíritu de versatilidad con el que fueron concebidas sus antepasadas mudéjares.

Por otro lado, no deja de sorprender el desequilibrio territorial en la localización del neomudéjar. La ciudad de Teruel, ligada indisolublemente al arte mudéjar, tan apenas desarrolla un regionalismo neomudéjar de las dimensiones del precedente medieval, aunque no cabe duda que tiene en su suelo dos de las obras más significativas concebidas bajo la influencia de este estilo: la Portada de la Catedral y la Escalinata, referentes de la ciudad contemporánea que enlazan con la medieval. Asimismo, merece una reflexión aparte la figura de Antonio Rubio Marín a quien no sólo se debe el conjunto más importante de obras neomudéjares en la ciudad, sino que también es el autor de uno de los edificios más destacados en este estilo en Zaragoza (la sede provincial de Correos y Telégrafos). Sin olvidar, que no existen obras neomudéjares en Huesca, a excepción de las viviendas localizadas en Barbastro.

Concluyendo, desde la perspectiva de la historia de la cultura este estilo neomudéjar que como constante aparece en la arquitectura aragonesa entre 1890 y 1956, debe ser considerado como el resultado de esa búsqueda de la identidad regional. Y, como todas las búsquedas, a



Vista de Torre de la Cámara de Comercio e Industria, 1944, de los hermanos Borobio Ojeda y Beltrán Navarro.

veces las reflexiones y los encuentros realizados en el camino son más importante que el fin alcanzado (muy variado desde el punto de vista de la calidad artística) porque revelan las contradicciones de nuestra historia y la incapacidad de reducir nuestra cultura a un solo momento de esplendor o a un solo estilo.

En suma, la diversidad de respuestas que encontramos dentro del neomudéjar aragonés (desde la opción más filológica a la más moderna), nos pone de manifiesto como este revival supo recuperar el espíritu de flexibilidad del mudéjar medieval. Así, del mismo modo que no puede hablarse de un único estilo mudéjar para toda España ni tan siquiera en todo Aragón, tampoco podemos calificar de homogéneas las formas y las actitudes desarrolladas dentro de las diferentes etapas del neomudéjar aragonés. Aquí reside precisamente una de las mayores dificultades en su comprensión, pero también una de sus grandes virtudes y atractivos.

Las dificultades, contradicciones y paradojas de los hombres del siglo XIX y comienzos del siglo XX para definir el estilo o la cultura aragonesa, al final nos ponen en evidencia la riqueza y heterogeneidad de nuestra tradición cultural y la necesidad de asimilar todas las etapas e influencias recibidas sin menospreciar o privilegiar unas sobre otras. En este sentido el arte mudéjar ya nos dejó una lección magistral al integrar y sintetizar en una manifestación cultural genial realizaciones tan diversas entre sí, por lo que hoy goza de una estimable consideración social y el neomudéjar, digno descendiente de aquel, ha impuesto en la cultura y arquitectura aragonesa de los últimos 150 años, el mismo sello de originalidad y fuerza creativa.

*Detalle de la fachada
del edificio de Correos,
Zaragoza, 1926,
del arquitecto Rubio Marín.*



BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- ADELL ARGILÉS, José M^a, *Arquitectura de ladrillos del siglo XIX. Técnica y forma*. Madrid, Fundación Universidad-Empresa, 1986.
- ADIEGO ADIEGO, Elvira: “El cementerio de Torrero en el siglo XX”, *Las necrópolis de Zaragoza* (col. Cuadernos de Zaragoza, nº 63), Zaragoza, Ayuntamiento, 1991.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada: “La crítica de la arquitectura y de la ingeniería entre 1876 y 1890. M. Carderera, J. A. Rebolledo, E. M^a Repullés, E. Saavedra y los Anales de la Construcción y de la Industria”, *Ars Longa*, nº 6, 1995, págs. 25-40.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José, *El estilo mudéjar en arquitectura*, Discursos leídos en la recepción pública de D. José Amador de los Ríos, Madrid, Imprenta José Rodríguez, 1859.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *Arquitectura Mudéjar Sevillana en los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932.
- ARRECHEA MIGUEL, Julio, *Arquitectura y Romanticismo: El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1989.
- BALDELLOU, Miguel Ángel y CAPITEL, Antón, *Arquitectura Española del siglo XX*, (colección Summa Artis vol. 40), Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- BIDAGOR LASARTE, Pedro, “Sobriedad y ritmo, características de la arquitectura de Zaragoza”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 95, año IX (noviembre 1949), pág. 460.
- BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, *Zaragoza y la industrialización. La arquitectura industrial en la capital aragonesa entre 1875 y 1936*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” y Gobierno de Aragón, 2004.
- BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “Precisiones en torno a la arquitectura neomudéjar en Aragón” *Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2002, págs. 331-372.
- BOROBIO, Regino, “El arquitecto Ricardo Magdalena”, *Zaragoza*, XXII, Institución “Fernando el Católico”, Diputación Provincial de Zaragoza, 1964.
- BOROBIO OJEDA, Regino, *Las Casas de Zaragoza*, (edición facsímil del discurso con prólogo de José Manuel Pozo Municio), Zaragoza, Cátedra Ricardo Magdalena de Arquitectura y Urbanismo, Institución “Fernando el Católico”, 1996.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M.; GARCÍA GUATAS, Manuel y GARCÍA LASAOSA, José, *Zaragoza a principios del siglo XX: el Modernismo*. (Col. Aragón, 10), Zaragoza, Librería General, 1977.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., “La arquitectura Modernista en Zaragoza”, *Miscelánea* a D. José María Lacarra, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1968.
- “La arquitectura modernista en Teruel”, en *Boletín Informativo de la Excma. Diputación de Teruel*, nº 31, 1973, págs. 3-12.
- “El mudéjar como constante artística”, *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*. Madrid-Teruel, CSIC, 1981, págs. 29-39.
- *Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, CAZAR-COATA, 1985.
- *El arte mudéjar en Teruel y su provincia*, (col. Cartillas Turolenses, nº 3), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987.

- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., “Estudios de Arte Mudéjar Aragonés”, prólogo a la edición facsímil de LÓPEZ LANDA, José M^a; ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco y TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Estudios de Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2002.
- BUENO FIDEL, M^a José, *Arquitectura y nacionalismo (Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX)*, Málaga, Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos, 1987.
- “Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales”, *Fragmentos*, n^{os} 15-16 (monográfico Siglo XIX), 1989, págs. 58-70.
- CABELLO y LAPIEDRA, Luis María, *La Casa Española. Consideraciones acerca de una arquitectura nacional*, Madrid, 1917.
- CABRERA GARCÍA, M^a Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad, 1998.
- CANOGAR, Daniel, *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*. Madrid, Julio Ollero Editor, 1992.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*, Madrid, Dossat, 1965.
- DOMÈNECH i MONTANER, Lluís, “En busca de una arquitectura nacional”, *La Renaixença*, noviembre, 1878, págs. 149-160.
- FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea I 1880-1950*, Madrid, Aguilar, 1988.
- FUENTE, Pedro de la, “El carácter aragonés”, *Aragón*, n^o 180, SIPA 1943, pág. 2.
- GALIAY SARAÑANA, José, *El lazo en el estilo mudéjar. Su trazado simplista*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1944. Reedición facsímil en la Serie ÉNTASIS, Cuadernos de la Cátedra de Arquitectura y Urbanismo Ricardo Magdalena de la Institución “Fernando el Católico”, 1995, con prólogo de Enrique Nuere Matauco.
- *Arte Mudéjar aragonés*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1951.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *Arte mudéjar toledano*, Madrid, Leoncio de Miguel, 1916.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen: “Los arquitectos de La Seo. Arquitectura y restauración”, VV. AA., *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1998, págs. 323-337.
- GONZÁLEZ AMEZQUETA, Adolfo: “Arquitectura neomudéjar madrileña de los siglos XIX y XX”, *Arquitectura*, n^o 125, 1969, págs. 3-74.
- “La formación de la ‘arquitectura de ladrillo’ española en el siglo XIX”, prólogo al libro de José M^a Adell Argilés, *Arquitectura de ladrillos del siglo XIX. Técnica y forma*, op. cit., págs. IX-XVI.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, “El Monasterio de Cogullada (Aportaciones a su historia y construcción)”, *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, VI-VII, Zaragoza, 1981, págs. 118-160.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Ricardo Magdalena. Cien años de Historiografía sobre arquitectura aragonesa*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1997, n^o 6 de la Colección ÉNTASIS, Cuadernos de la Cátedra de Arquitectura y Urbanismo Ricardo Magdalena.
- *Magdalena, Navarro, Mercadal*, (col. CAI 100, 24), Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.
- *Vida y obra del arquitecto Ricardo Magdalena (1849-1910)*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, junio 1995, publicada por Prensas Universitarias, 1999.
- *Documentos para la historia de la restauración*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1999.
- “Arquitectura, patrimonio e identidad cultural en Aragón en el período franquista”, en *Dos Décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, Actas del Congreso celebrado en Granada el 2000, págs. 459-484.
- “Una nueva aportación a la historia de la restauración monumental en Aragón: las intervenciones en la arquitectura mudéjar de Zaragoza”, *Santiago de Compostela-Zaragoza. Diálogo entre dos centros históricos*, Actas del Seminario celebrado en Zaragoza (abril, 2005), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, en prensa.

- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión y POBLADOR MUGA, M^a Pilar, “Arquitectura efímera y fiesta en la Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX”, *Artigrama*, nº 19, 2004, págs. 155-196.
- HERNANDO, Javier, *Arquitectura en España 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 1989.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco: “Sobre algunas bóvedas aragonesas con lazo”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VIII, 1932.
- “Notas para la geografía de la arquitectura mudéjar en Aragón” *Boletín de la Sociedad Geográfica Nacional*, LXXIV, junio de 1934.
- “Torres mudéjares aragonesas. Notas de sus estructuras primitivas y su evolución”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIII, 1937; estos trabajos y otros precedentes del mismo arquitecto están incluidos en la edición facsímil *Estudios de Arte Mudéjar Aragones* (ed. BORRÁS GUALIS, Gonzalo M.). Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2002.
- ISAC, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987.
- LABORDA YNEVA, José; BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar y JIMÉNEZ ZORZO, Francisco Javier, *Arqueología industrial en Aragón*, Zaragoza, CAI 100, nº 53, 1999.
- *Guía de arquitectura. Teruel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.
- *Guía de arquitectura. Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995.
- LÓPEZ GÓMEZ, José Manuel, *La arquitectura oficial en Teruel durante la era franquista (1940- 1960)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1988.
- *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón: la Dirección General de Regiones Devastadas. 1939-1957*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, “Historicismo, Modernismo y Art Decó en las instalaciones comerciales de Zaragoza (1900-1925)”, *Actas IX Congreso Español de Historia del Arte*, tomo II, León, Universidad de León, 1994, págs. 395-402.
- *Los cines en Zaragoza, 1896-1936*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento, 1997.
- “El Teatro-Cine Fleta y la renovación de la arquitectura zaragozana en la década de 1950”, *Artigrama*, nº 14, 1999, Zaragoza, págs. 391-413.
- *Los cines de Zaragoza*, Zaragoza, Elazar Ediciones, 2005.
- MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, “La portada de la catedral de Teruel en la obra de Pablo Monguió Segura”, *Teruel*, nº 71, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1984, págs. 213-218.
- *Arquitectura Aragonesa: 1885-1920. Ante el umbral de la modernidad*, Zaragoza, Colegio de Arquitectos de Aragón, 1993.
- “El dulce aroma de lo provinciano”, *Seminario de Arte Argonés*, XLVIII, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1999.
- *Arquitectos en Aragón: Diccionario histórico*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2001.
- MELIDA Y ALINARI, Arturo, *Causas de la decadencia de la arquitectura y medios para su regeneración*. Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Tip. Viuda e Hijos de M. Tello, 1899.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, “El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX”, *Revista de Ideas Estéticas*, nº 114, 1971, págs. 111-125.
- “Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)”, en VV. AA. *Monografías de Arquitectura y Vivienda*, nº 3, 1985, págs. 28-35.
- *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.
- *Arquitectura Española 1808-1914*, (vol. XXXV de la colección Summa Artis), Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- OLIVÁN JARQUE, M^a Isabel, *Cogullada*, Zaragoza, 1979.
- PATETTA, Luciano, *Historia de la arquitectura. Antología crítica*, Madrid, Hermann Blume, 1984.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio, “Nuevos datos sobre el arquitecto D. Pablo Monguió Segura y su obra modernista en Teruel”, *Boletín Informativo*, nº 54, Diputación Provincial de Teruel, 1977.
- “El modernismo en la ciudad de Teruel”, *Turia*, nº 1, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1985.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio y MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *El modernismo en la ciudad de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1998.
- POZO MUNICIO, José Manuel, *Regino Borobio Ojeda (1895-1976). Modernidad y contexto en el primer racionalismo español*. Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990.
- RABADÁN PINA, Mariano, “Como ve el futuro barrio típico de La Seo un amigo de Zaragoza”, *Zaragoza*, XXVI, 1967, págs. 57-84.
- RÁBANOS FACI, Carmen, *Vanguardia frente a tradición en la arquitectura aragonesa (1925-1939). El Racionalismo*, Zaragoza, Guara Editorial, 1984.
- “Los edificios de los Borobio, destinados a la docencia, entre la vanguardia y la tradición”, *Actas V Congreso Español de Historia del Arte*, tomo II, Barcelona, 1984, págs. 175-179.
- “Aportación al estudio de la época del Racionalismo en Aragón (1925-1939). Otros arquitectos y su obra”, *Artigrama*, nº 2, 1985, págs. 177-196.
- “Influencia popular en la arquitectura civil aragonesa contemporánea”, *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1986, págs. 310-333.
- “Catálogo documental de obras arquitectónicas en Aragón en el período de 1925 a 1939”, *Artigrama*, nº 3, 1986, págs. 303-329.
- “Aportaciones a la urbanística y la arquitectura del período de entreguerras en Aragón”, *Artigrama*, nº 11, 1994-95, págs. 471- 492.
- “Historia crítica de la arquitectura aragonesa del siglo XX. I”, *Seminario de Arte Aragonés*, XLVII, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1995, págs. 5-115.
- “Historia crítica de la arquitectura aragonesa del siglo XX. II”, *Seminario de Arte Aragonés*, XLVIII, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1999, págs. 5-116.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio, “La escalinata”, *Aragón*, nº 347, 1999, págs. X-XII.
- “Remodelación del Paseo del Óvalo, Teruel: Chipperfiel & B720”, en *AV Monografías*, nº 105-106, 2004.
- STREET, G.E., *La arquitectura gótica en España*, Madrid, Calleja, 1926.
- TERAN, Fernando de, *Historia del urbanismo en España III. Siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1987.
- TORRALBA SORIANO, Federico, “Divagaciones sobre el arte aragonés contemporáneo”, *Zaragoza*, XXXIX-XL, 1974, págs. 153-164.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo, “El arte mudéjar en Aragón”, *Al-Andalus*, V, 1940, págs. 190-192.
- *Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar*, colección ‘Ars Hispaniae’, Madrid, Plus Ultra, 1949.
- “La arquitectura mudéjar aragonesa. Las iglesias de Daroca”, *Archivo Español de Arte*, XXV, 1952, págs. 81-97.
- “La iglesia de Santa María de Mediavilla, catedral de Teruel”, *Archivo Español de Arte*, XXVI, 1953, págs. 81-97.
- UREÑA, Gabriel, *Urbanismo civil y militar en el período de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid, Istmo, 1979.
- URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española Siglo XX*, Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 1997.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica y BIEL IBÁÑEZ, Pilar, “Un aspecto de la Zaragoza industrial: las exposiciones regionales y nacionales a lo largo de los siglos XIX y XX”, *Studium*, Teruel, 2001, págs. 53-67.
- VEGA y MARCH, Manuel, “Divagaciones sobre el tema Salón de Arquitectura”, *Arquitectura y Construcción*, XV, 1911, págs. 209-213.
- VILLAR MOVELLÁN, Alberto, *Arquitectura del regionalismo en Sevilla 1900-1935*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1979.
- VV. AA., *Regino y José Borobio Ojeda. 1924-1958*, Catálogo de la exposición ‘Edificios que hay que ver y mirar’, Zaragoza, I Bienal de Arquitectura y Urbanismo, 1991.

- VV. AA., *Lluís Domènech i Montaner*, Barcelona, Centre d'Estudis de Disseny, ETS de Arquitectura de Barcelona, Santa&Cole, 1994.
- VV. AA., *Ricardo Magdalena*, Zaragoza, Bienal Zaragoza de Arquitectura y Urbanismo y Electa, 1994.
- VV. AA., *Centenario de la Escuela de Artes y Oficios*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia y Escuela de Arte, 1995.
- VV. AA., *Dos Décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, actas del Congreso celebrado en Granada el año 2000.
- VV. AA., *Félix Navarro. La dualidad audaz*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 2003.
- VV. AA., *Recuperar Aragón. Maristas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995.
- YESTE NAVARRO, Isabel, "Criterios de actuación urbanística y normativa edificatoria en el casco histórico de Zaragoza. 1931-1975", *Bienal de Arquitectura y Urbanismo en Zaragoza. Experimenta. Edición I*, Madrid, Electa, 1993, págs. 313-325.
- *La Reforma Interior. Urbanismo zaragozano contemporáneo*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1998.

Catálogo de Edificios Histórico-Artístico de Zaragoza

en <http://cmisapp.aytozaragoza.es/aytocasa/centros/consultaCatalogo.htm>

LAS AUTORAS

María Pilar Biel Ibañez

Doctora en Filosofía y Letras (Sección Historia del Arte), por la Universidad de Zaragoza, en 2001. En la actualidad es Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de dicha Universidad, donde imparte las asignaturas de 'Historia del Diseño Industrial' y 'Estética Contemporánea', dentro de la especialidad de Ingeniería en Diseño Industrial. Ha centrado su investigación en el arte aragonés contemporáneo, particularmente en el ámbito de la arquitectura industrial y la obra pública. De su autoría son títulos como *Arqueología Industrial en Aragón* (1999), en colaboración con Eduardo Laborda y Javier Jiménez Zorzo, donde se trazan las características generales del patrimonio industrial en Aragón; asimismo, en colaboración con éste último, es responsable de la colección dedicada por la Diputación Provincial de Zaragoza al patrimonio industrial de la provincia, habiéndose publicado ya el volumen correspondiente a las Cinco Villas (2003), estando a punto de salir a la luz el dedicado a la comarca de Valdejalón (2006).

En su extenso currículum profesional debe destacarse su participación en el proyecto museístico emprendido por la fábrica *La Zaragozana*, para la puesta en valor de los espacios históricos de esta ya centenaria empresa.

Su tesis doctoral titulada: *Zaragoza y la industrialización: la arquitectura industrial en la capital aragonesa entre 1875 y 1936*, ha sido recientemente publicada (2004) por la Institución Fernando el Católico y el Gobierno de Aragón. En la misma analizaba la evolución de Zaragoza desde el punto de vista de los asentamientos industriales y la construcción de nuevas vías de comunicación y barriadas obreras, al mismo tiempo que trazaba la personalidad de la arquitectura industrial de la capital, analizando la aportación de los arquitectos aragoneses a su configuración estilística dentro del contexto de la arquitectura industrial española. Ha dado a conocer todas estas investigaciones en numerosos seminarios, coloquios y congresos locales y nacionales.

Desde 2004 es investigadora responsable del Catálogo del Patrimonio Industrial y de la Obra Pública de Aragón, financiado por la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón con el apoyo de las Diputaciones Provinciales de Zaragoza y Huesca y las Comarcas de Aragón, con el objetivo de conocer en profundidad los restos de la primera fase de la industrialización de nuestra comunidad autónoma que todavía perviven hoy, para así poder desarrollar una adecuada estrategia de conservación.

Ascensión Hernández Martínez

Doctora en Filosofía y Letras (Sección Historia del Arte), por la Universidad de Zaragoza en 1995 con una tesis sobre el arquitecto Ricardo Magdalena Tabuenca (1849-1910), figura sobre la que ha publicado numerosos estudios entre ellos *Ricardo Magdalena. Cien años de historiografía sobre arquitectura aragonesa* (1997), y *Vida y obra del arquitecto Ricardo Magdalena (1849-1910)* (1999), ampliando su campo de estudio al panorama general de la arquitectura aragonesa y española contemporáneas como muestra, entre otras, el estudio biográfico de los tres arquitectos aragoneses *Magdalena, Navarro, Mercadal. Vidas paralelas* (1999) o el libro *¿Artistas o caraduras? Claves para entender el arte actual* (1998), escrito en colaboración con la historiadora M^a Sancho Menjón Ruiz.

Desde el año 2000 es Profesora Titular de las asignaturas ‘Técnicas Artísticas’ y ‘Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico’ en la Licenciatura de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, desarrollando en este último campo una segunda línea de investigación en paralelo a la anterior, dentro de la cual ha escrito numerosos artículos y trabajos sobre el tema, en especial relacionados con la historia de la restauración de monumentos en Aragón y en España. Sobre este último tema imparte un curso de doctorado dentro del programa de Tercer Ciclo del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, habiendo sido responsable de la organización de encuentros y coloquios científicos relacionados con la materia como *El Patrimonio Cultural a debate. XI Coloquio de Arte Aragonés*, (Zaragoza, 2003) .

Dentro de esta segunda línea de investigación destaca la obra *Documentos para la Historia de la Restauración* (1999), donde recogía y editaba críticamente textos inéditos hasta entonces en la bibliografía española. En relación con este mismo campo profesional, ha sido profesora invitada en numerosas universidades españolas y extranjeras, participando en talleres y programas de posgrado y doctorado sobre patrimonio y restauración; entre ellas las siguientes: Universidad de La Habana, Cuba; University of Plymouth, Gran Bretaña; Universidades Pontificia Bolivariana de Medellín y La Gran Colombia de Bogotá, Colombia; Università degli studi di Pisa, di Ferrara, di L’Aquila-Pescara. Recientemente (2004) ha desarrollado una estancia de investigación en la Scuola di Specializzazione in Restauro di monumenti de la Università degli Studi di Roma-La Sapienza, bajo la dirección del arquitecto Giovanni Carbonara, Director de la misma. Esta estancia fue posible gracias a una ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, dentro del Programa Salvador de Madariaga.

Por último, se ha interesado también en la museología, en particular en los aspectos relacionados con el patrimonio, los museos y el consumo cultural (“Museos para no dormir: la posmodernidad y sus efectos sobre el museo como institución cultural”, en la obra colectiva *Museología crítica y arte contemporáneo*, 2002), así como en la arquitectura de los museos, tema sobre el que ha realizado aportaciones a congresos internacionales (“La musealización de la arquitectura industrial. Algunos casos de estudio”, en *“Restaurar la memoria” IV Congreso Internacional AR&PA, Arqueología, Arte y Restauración*, 2004), así como conferencias y cursos de doctorado (“Nuevos museos en edificios históricos”, Universidad de Zaragoza, curso académico 1997-1998).



*Este libro se terminó de imprimir
el día 29 de enero de 2006
en los Talleres de Sender Ediciones*