

# ESTUDIO DEL MODERNISMO EN TARAZONA Y RESTAURACIÓN DE TRES PINTURAS MURALES DE LA ÉPOCA.

*Nerea Otermin Bermúdez\**  
*Lucía Gómez Serra\*\**

## RESUMEN

En este artículo se presenta la restauración de tres pinturas murales de estilo modernista localizadas en los techos de un edificio particular de la ciudad de Tarazona. Se exponen los tratamientos técnicos utilizados en la restauración, acompañados del análisis iconográfico de las pinturas, su estado de conservación y un examen de los materiales de la decoración mural de la época (finales de siglo XIX). Las pinturas restauradas son de buena factura y calidad y para comprender su presencia es fundamental el estudio del desarrollo del modernismo en Aragón. Este estudio se centra especialmente en el marco histórico y arquitectónico que rodea a la construcción del edificio intervenido en Tarazona.

**Palabras clave:** Modernismo, restauración, pinturas murales, Tarazona.

## ABSTRACT

The restoration of three mural painting is described in this article, these paintings are located in the ceiling of a particular house sited in Tarazona and are catalogued as modernist, dated from the last 19<sup>th</sup> century. Restoration methods are presented, as well as an analysis of the iconography, the state of the paintings and the main materials used in mural decoration in that period. The restored paintings are high quality and to understand their presence is necessary to study the development of modernism in Aragón. This study is focused on the historical and architectural framework of the building of the house.

**Keywords:** Modernism, restoration, murals, Tarazona.

Fecha de recepción: 18 de septiembre de 2009.

Fecha de aprobación: 24 de septiembre de 2009.

**L**as pinturas murales que a continuación presentamos se localizan en el primer piso del edificio situado en la plaza de la Seo nº 16, en la ciudad de Tarazona (Zaragoza). Este edificio está datado en 1901<sup>1</sup> y fue concebido como hogar de la familia Senao con la distribución de un piso principal, un segundo piso seguramente para invitados y buhardilla, así como un gran jardín y un sótano.<sup>2</sup>

Con el paso del tiempo el edificio fue dividido en diferentes casas para alojar a varios propietarios. Ha sufrido numerosas transformaciones siendo la más drástica la cometida en el primer piso por el Obispado de Tarazona –el anterior propietario–, disponiendo una pequeña capilla en su interior. Dicha estancia fue situada en el extremo final de la casa junto al jardín y se realizó seguramente por falta de signos cristianos en el interior. En la actualidad el piso se encuentra formado por diversas

dependencias donde encontramos varias pinturas sobre el techo. En origen toda la superficie del piso estaba decorada con pinturas mayoritariamente modernistas hoy en parte perdidas por el paso del tiempo y diversas actuaciones erróneas de propietarios anteriores. El problema que presentan los interiores de las viviendas privadas de principios de siglo XX es la desaparición de las decoraciones originales por causa de una ocupación continuada, en muchos casos agravada por el cambio de los inquilinos y las sucesivas reformas.

El actual propietario, Jesús Orte, ha realizado una acción conservativa y restauradora de las pinturas murales y elementos decorativos. Obteniendo por ello una de las pocas viviendas privadas con decoraciones modernistas que han sobrevivido hasta nuestros días.

## SITUACIÓN HISTÓRICA DE TARAZONA

A finales del siglo XIX la comarca de Tarazona y el Moncayo se sustentaba en la práctica combinada de varios cultivos agrícolas. La zona del somontano del Moncayo tenía, a su vez, una dedicación cerealista y ganadera con una economía en la que la utilización del monte se convertía en un elemento importante para la subsistencia campesina, concentrándose en la ciudad el

---

\* Restauradora.

Correo electrónico: nere\_oter@yahoo.es

\*\* Restauradora.

Correo electrónico: luciagomezterra@hotmail.com

1. En la fachada del edificio se encuentra el año 1901 labrado en piedra.

2. Senao realiza una petición de enganche del agua corriente el 27 de julio de 1902. En Archivo Municipal de Tarazona [A.M.T.], I.5.5/4, Libro de actas municipales 1902, f. 88 v., Sesión ordinaria de 23 de julio de 1902.

mayor número de fábricas, artesanos y comerciantes.

Respecto a la agricultura, los productos como la remolacha azucarera, el maíz y la alfalfa se convirtieron en nuevas bases de mantenimiento del campesinado, cultivo competitivo que incrementó los ingresos. Este sector junto con la ganadería fueron las actividades predominantes en los inicios del siglo XX.

Por otro lado, las necesidades de las sociedades rurales provocaron el desarrollo de oficios conocidos y actuales como los molineros, herreros, albañiles, estampadores, curtidores o caldereros.<sup>3</sup>

## ARQUITECTURA DE LA ÉPOCA EN TARAZONA

Tarazona tuvo gran actividad constructiva entre finales del siglo XIX y principios del XX. Así lo podemos constatar paseando por las calles de la ciudad y observando los edificios que aún quedan en pie de esta época. A pesar de no haber encontrado datos sobre los autores de dichos edificios podemos asegurar por su significación artística que fueron ejecutados por un maestro de obras o arquitecto que viviera en la ciudad o que viniera de forma expresa; en cualquier caso indi-

3. Gloria SANZ LAFUENTE, «Una sociedad rural en transformación: el tránsito de los siglos XIX-XX (1872-1914)», en M<sup>a</sup> Teresa Ainaga Andrés y Jesús Criado Mainar (coords.), *Comarca de Tarazona y el Moncayo*, Colección Territorio 11, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2004, pp. 111-116. En este capítulo que desarrolla brevemente la sociedad del momento en el tránsito de los siglos XIX-XX (1872-1914).

caría la existencia de un mercado en la zona y los deseos de ciertos habitantes por realizar este tipo de edificios, que si bien no tienen una calidad extraordinaria ni son tan vistosos como ocurre en otras ciudades como Zaragoza, sí tienen su importancia en conjunto.<sup>4</sup>

En este ambiente de finales de siglo XIX José María Senao Sanz decide construir su vivienda particular en la

4. «A lo largo del siglo XIX tuvo lugar una viva polémica entre arquitectos, ingenieros y maestros de obras. Los primeros gozaban de una situación privilegiada desde 1755, fecha en la que se les había concebido el título de nobleza personal y la libertad profesional, en una época en la que el ejercicio de cualquier actividad laboral suponía la incorporación a gremios y hermandades. Durante la primera parte de la centuria decimonónica, los arquitectos continuaron adquiriendo prebendas y un enorme prestigio, pero en la segunda mitad esta especie de paraíso sufrió cierto menoscabo, debido a los cambios sufridos por la legislación, que en numerosas ocasiones favoreció notablemente a los ingenieros y los maestros de obras con prerrogativas, que hasta entonces habían sido privativas de aquellos. Con todo, esto fue algo momentáneo, ya que por lo que se refiere a los maestros de obras, un Real Decreto del cinco de mayo de 1871 suprimió la enseñanza de esta titulación, que había atravesado por diversos altibajos a lo largo del siglo. La aprobación de esta normativa hirió de muerte a un colectivo que acabaría por desaparecer. No obstante, el gran número de profesionales que ostentaban esta condición en ese momento continuó en ejercicio y tuvo un papel de importancia en la arquitectura de las últimas décadas del siglo XIX, aunque el avance de los arquitectos tanto en lo relativo al número como en la acaparamiento de facultades y prerrogativas fue imparable» (Maite PALIZA MONDUATE, «Los últimos maestros de obras y su actividad en torno a 1900», *Revisión del arte vasco entre 1875-1939, Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, 23, (San Sebastián, 2004), p. 280).



1. Imagen actual de la fachada de la casa, en la parte central de la fotografía.

plaza de la catedral,<sup>5</sup> ubicación de residencia de las nuevas casas señoriales. José María Senao era hijo de Benito Senao García, magistrado, y Teresa Sanz Porta.<sup>6</sup> Pertenecía a una familia acomodo-

5. José M<sup>a</sup> Senao compra la casa en plaza de la Seo n<sup>o</sup> 16 a la Testamentería de Doz (A.M.T., A.18 1/12, Apéndice de Amillaramiento de 1900).

En 1902 todavía residía junto con su esposa Delfina Lasa Orella en la calle Marrodán s/n. (A.M.T., signatura A.1. 6/1, Padrón Municipal de habitantes 1902 T III, sin foliar)

6. Archivo Histórico Nacional [A.H.N.], FC-M<sup>o</sup>Justicia-Mag-Jueces, 4606, Exp. 5266; y Archivo General de la Administración, AGA-TOPOGRÁFICO, 12, 52, CA, 21493.

dada que le permitió realizar primero los estudios de Filosofía y Letras y después, siguiendo los pasos de su padre, los de Derecho, para llegar a doctorarse en Derecho Civil y Canónico en la Universidad Central de Madrid.<sup>7</sup> Su condición de terrateniente y abogado, muy vinculado a la Iglesia Católica, le permite alcanzar posiciones laborales y sociales de gran prestigio tanto en Tarazona como en el Estado Español.

7. Expediente académico de Matías José María Senao Sanz: A.H.N., Universidades, 4761, Exp. 15; y A.H.N., Universidades, 6834, Exp. 26.

Su carrera política le llevará a ser diputado provincial por el distrito de Tarazona-Borja entre 1891 y 1892,<sup>8</sup> alcalde de Tarazona en 1895<sup>9</sup> y delegado del Ministerio Fiscal.<sup>10</sup> En 1907 llegó a obtener el acta de diputado a Cortes<sup>11</sup> por el partido conservador. Finalmente a primeros de octubre de 1923, durante la Dictadura de Primo de Rivera, fue designado para presidir nuevamente la alcaldía de Tarazona.<sup>12</sup> Fuera de Tarazona figura en la lista de socios de número del Ateneo de Madrid en 1909.<sup>13</sup>

En la faceta de terrateniente aparece como secretario de la Junta Permanente de la Asociación de Viticultores de Tarazona y comarca que en asam-

blea multitudinaria se creó el 24 de febrero de 1895 y que sería el germen de las Juntas de Defensa a nivel nacional.<sup>14</sup> Ese mismo año aparece como socio de la Asociación de Labradores de Zaragoza, del Gremio de Labradores de Tarazona, de la empresa Electra-Turiaso<sup>15</sup> y secretario en la Junta Directiva de la Asociación de Agricultores del Partido de Tarazona.<sup>16</sup>

La estrecha relación que mantuvo con la vida social, política y cultural de la época le llevó a conocer de primera mano las corrientes artísticas del momento, promoviendo la construcción y la decoración interior del edificio turiasonense que nos ocupa.

Como ya hemos comentado brevemente, la documentación conservada en la ciudad para el periodo 1885-1920 es escasa. Las ordenanzas de la época custodiadas en los archivos municipales detallan cómo se debía realizar las reformas exteriores de los edificios y los pasos a seguir, siendo el primero la notificación al Ayuntamiento. Esto nos hace creer que en principio podría o debería haber alguna referencia sobre nueva construcción de esta época, pero la realidad es que los datos son muy escasos.

La documentación encontrada en las actas del momento menciona una serie de profesionales relacionados con la

---

8. Gloria SANZ LAFUENTE, *Propietarios del poder en tierras del Moncayo. Organización agraria y gestión de recursos en la Comarca de Tarazona (1880-1930)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 1997, p. 119.

9. José ESTARÁN MOLINERO, «Organizaciones católico-sociales en Tarazona. (1884-1910)», *Turiaso*, XII, (Tarazona, 1995), pp. 197-244; y Biblioteca Nacional de España, *El Siglo Futuro*, edición del 29 de junio de 1895.

10. Al cesar de alcalde el 2 de marzo de 1896 sigue ejerciendo como concejal hasta su dimisión el 3 de octubre del mismo año por incompatibilidad con su nuevo cargo de Delegado del Ministerio Fiscal (A.M.T., I.5.4/2, Libro de Actas de 1896, f. 21. Sesión extraordinaria de 3 de octubre de 1896).

11. Archivo del Congreso de Diputados. Serie documentación electoral: 121, n<sup>o</sup> 49.

12. Eloy FERNÁNDEZ CLEMENTE, «Tarazona en los años veinte», *Turiaso*, XV, (Tarazona, 1999-2000), pp. 305-329.

13. ATENEO DE MADRID, *Lista de Señores Socios 1909*, Madrid, Ateneo de Madrid, 1909, p. 74, consultado en edición digital en [www.ateneodemadrid.net/biblioteca\\_digital/folletos/Socios-1909.pdf](http://www.ateneodemadrid.net/biblioteca_digital/folletos/Socios-1909.pdf)

---

14. José ESTARÁN MOLINERO, «Organizaciones...», ob. cit. p. 202.

15. M<sup>a</sup> Pilar BIEL IBÁÑEZ, «Breve aproximación de la arquitectura industrial de Tarazona», *Turiaso*, XIII, (Tarazona, 1996), pp. 187-200.

16. José ESTARÁN MOLINERO, «Organizaciones...», ob. cit., p. 203.



2. Imagen antigua de la fachada del edificio, en la parte izquierda de la fotografía. Foto Archivo CET.

construcción bien sean arquitectos, maestros de obras e incluso algún albañil, entre los que destaca la presencia de Francisco Barseló, maestro albañil;<sup>17</sup> Agustín Barseló, que llevó a cabo el muro de San Juan; y Atilano Pérez, maestro albañil.<sup>18</sup> Igualmente, hay constancia de la realización de algún proyecto en la ciudad por el arquitecto Félix Navarro.<sup>19</sup>

De entre los edificios a comentar comenzaremos por el situado en la carre-

ra de Zaragoza nº 3, de tres plantas y semisótano. Las fachadas se encuentran revestidas de enlucido salvo las partes nobles del conjunto. En lo que respecta a la decoración, destaca su sencillez, presenta vanos adintelados y grandes ménsulas que sostienen el mirador curvo de la fachada principal y pilastras muy poco marcadas de los cuerpos salientes de las fachadas laterales.

En el paseo de la Constitución nº 8 encontramos otro edificio de viviendas de esta época con muros lisos y enlucidos sin elemento ornamental alguno.

Cerca de este edificio se ubica otro inmueble localizado en el paseo de los Fueros de Aragón nº 2. Contiene un gran mirador acristalado tanto en el piso principal como en el primero, con gran clave y ornamentación geométrica y guirnaldas localizadas bajo el alero. Los balcones se encuentran protegidos por dinteles y en los espacios entre bal-

17. A.M.T., I.5.5/2, Libro de actas municipales 1900, f. 79. Sesión ordinaria de 3 de noviembre de 1900.

18. A.M.T., I.5.6/1, Libro de actas municipales 1903, f. 40. Sesión ordinaria de 8 de mayo de 1903.

19. M<sup>a</sup> Pilar BIEL IBÁÑEZ, «El eclecticismo en la arquitectura industrial: Félix Navarro», *Tvriaso*, XIV, (Tarazona, 1997-1998), pp. 163-184; Ricardo MARCO FRAILE y Carlos BUIL GUALLAR (coords.), *Félix Navarro. La dualidad audaz*, Zaragoza, Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 2003.

cones del piso principal una serie de recuadros con motivos de tipo ecléctico.

Otro edificio a comentar, ya perdido, era el situado en la plaza de España nº 10. Consta de cinco plantas de las que la última era un ático con aperturas en forma de óculos; todo el conjunto estaba revocado el conjunto con decoración decimonónica. Tres de sus pisos contaban con balcones con barandillas de forja excepto el central cerrado de madera, y arcos deprimidos en resalte. Los balcones del segundo y tercer piso se decoraban con pilastras con fuste acanalado y capitel jónico.<sup>20</sup>

Uno de los edificios donde utilizaron una combinación de ladrillo, mampostería y cerámica fue la antigua fábrica de harinas de la viuda de Marqueta de la carretera de Soria. Está fechada en 1919, tal y como puede leerse en una inscripción en su fachada. El conjunto exhibe una vistosidad y atractivo poco frecuentes en este tipo de construcciones en Aragón. Su estado de conservación es pésimo, corriendo peligro de hundimiento.<sup>21</sup>

No es, por desgracia, la única fachada que se encuentra en mal estado. Así, podemos citar también la situada en la calle de los Aires, nº 1. Con vistosas decoraciones modernistas sobre revoco, a base de conjuntos florales en el primer piso donde destaca la utilización de co-

lores azules, verdes, rojos e incluso de tipo dorado con una greca cuadrada en el interior de las mismas. El resto de la superficie superior se encuentra integrada por formas vegetales compuestas por una simple línea de tono marrón-verdoso. Lamentablemente no es posible ya apreciar la belleza que sin duda presentaba en origen las tonalidades de dicha fachada, pues la suciedad y las grietas distorsionan la apreciación del conjunto. Desgraciadamente, debido al abandono y a la actuación que se ha llevado a cabo en fechas muy recientes, se ha desprendido gran cantidad de revoco junto con policromía original.

#### EL EDIFICIO DE LA PLAZA DE LA SEO Nº 16

Nos encontramos ante un edificio realizado en ladrillo de dos tonalidades en alternancia, con la incorporación de piedra arenisca tallada abujardada situada en la entrada y en la base de los balcones. La forja se trabaja en las barandillas de las balconadas y el vidrio en los ventanales, aunque estos últimos no muestran ninguna labor decorativa.

El edificio se encuentra enmarcado entre medianiles, consta de cinco plantas de las que la superior se constituye como ático. La fachada principal es de fábrica de ladrillo en aparejo gótico, utilizando ladrillos de distintos colores para establecer una cierta combinación ornamental. La aportación de cantería se centra en la planta calle así como en los aristones, las ventanas, balcones y las divisiones entre plantas. El paño central queda resaltado por cadenas con el mismo aparejo de ladrillo, pero de un solo color. En la planta baja

20. Jesús MARTÍNEZ VERÓN, *Arquitectura Aragonesa: 1885-1920, ante el umbral de la modernidad*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1993, p. 186.

21. M<sup>a</sup> Pilar BIEL IBÁÑEZ, «Breve aproximación...», ob. cit., pp. 193-200.



cada vano está rematado por un arco escarzano, mientras que las ventanas de las tres plantas siguientes son adinteladas y en el ático se aprecian ventanas de ojo de buey. Los balcones laterales son abiertos y se apoyan sobre dos canchillos, mientras que los centrales descansan sobre tres. Por último, destacamos que el conjunto está coronado por un remate a modo de entablamento.

En cada planta los salones o parte noble de la vivienda se sitúan en la zona delantera y generalmente se destacan por el vuelo de un mirador con labores de forja. En nuestro caso distinguimos un mirador central situado en el piso medio y tres balcones por piso, excepto en el central que hay otros dos aparte del mirador, uno a cada lado. La casa presenta dos patios de luces y un jardín en la zona trasera.

Un gran porcentaje de los edificios que pueden datarse en esta época se inscriben en la tipología de la vivienda de pisos o casa de alquiler, en la que la planta principal, casi siempre de mayores dimensiones, se reservaba para el propietario mientras que el resto de los pisos del inmueble se alquilaban por una renta determinada. En esta casa, tanto la planta baja como el primer y segundo piso eran del mismo propietario por lo que seguramente todo el edificio pertenecería al mismo dueño.<sup>22</sup>

Además de la escalera principal, el edificio incluía una escalera de cara-

---

22. M<sup>a</sup> Pilar POBLADOR MUGA, *La arquitectura modernista en Zaragoza: revisión crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1992, p. 42.

col<sup>23</sup> en su interior que comunicaba el primer piso con el segundo para que los invitados accedieran a sus dependencias. Es posible que los invitados fueran alojados en este piso por la escasez de habitaciones que presentaba el primero. El segundo piso todavía conserva en sus techos la decoración de estilo modernista, de estimable factura, tanto de tipo *maroufleé* como pintura al temple, siendo más abundantes los primeros. Las estancias se distribuyen en una sala de música, un pequeño comedor, *hall* y dos habitaciones comunicadas; estas últimas podrían constituir un dormitorio y aquél una especie de recibidor.

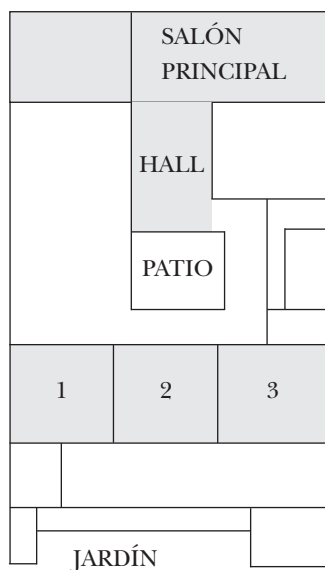
Una gran pintura de tipo *maroufleé* situada en el centro de la sala de música representa querubines portando partituras y una niña con alas que toca el arpa. El conjunto se cierra con una pintura al temple con formas vegetales y cuatro imágenes de ángeles tocando el violín, el triángulo, portando una partitura y tañendo las trompetas. Esta última escena de un ángel con apariencia de mujer nos recuerda a las escenas de cuerpos femeninos representados por pintores prerrafaelitas como Dante Gabriel Rossetti.<sup>24</sup>

---

23. Las obras realizadas por el actual propietario, Jesús Orte, muestran restos de dichas estructuras.

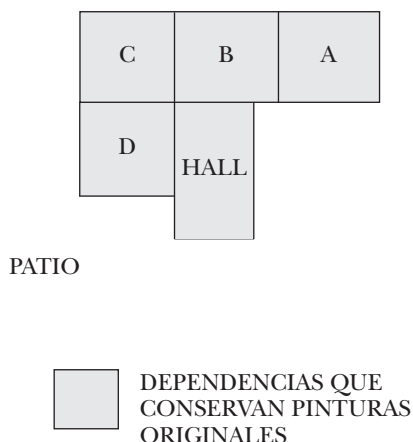
24. «Gracias a la consigna del *retorno a la naturaleza*, también el *cuerpo* –el cuerpo femenino se entiende– fue concebido y palpado de un modo nuevo. Las tirantes *líneas de los nervios* se apoderaron de las Evas, que –nadando ensimismadas y entregadas, en complejas olas y volutas de humo y envueltas en sus cabellos– *anegan* dócilmente, por así decirlo, como un instrumento decorativo, todos los sectores artísticos del modernismo. Las imágenes de mujer del moder-

PRIMER PISO



- 1. HABITACIÓN CELESTE
- 2. HABITACIÓN FLORAL
- 3. HABITACIÓN CON GRECA

SEGUNDO PISO



- A. SALA DE MÚSICA
- B. SALONCITO DE TE
- C. VESTIDOR
- D. DORMITORIO

Lámina 1. Croquis de la vivienda.

La decoración del *hall* del segundo piso está compuesta por tres imágenes: dos representan composiciones florales y la central evidencia cierta influencia

japonesa. Además, advertimos un personaje en el centro sentado en un muelle pescando flanqueado por un conjunto

nismo son hermanas de la versión de lo femenino que aparece en Dante Gabriel Rossetti. Para el gran pintor prerrafaelita el cuerpo femenino era el *símbolo de toda belleza*. Rossetti consigue la  *fusión del erotismo trémulo y la nobleza de alma* en sus ensoñadoras figuras femeninas, cuyas turgentes, más aún, voluptuosas bocas quedan contrapunteadas por unos ojos insondables, apartados del mundo» (Gabriele FAHR-BECKER, *El modernismo*, Madrid, H.F. Ullmann, 2008, pp. 17-18).

«La mujer en el modernismo es el centro de la vida mundana de París, es capital de la cultura europea y del movimiento. La mujer es la protagonista indiscutible de la calle, de las fiestas... su iconografía está unida a la *Belle Epoque*, unas veces como jóvenes bellas y lánguidas; otras como *femme fatale*. Mientras en el arte su representación se hace obsesiva, en la vida aparecen las Mishinguett, Isadora Duncan [...]» Texto extraído del Museo *Art Nouveau y Art Deco* Museo Casa Lis, Salamanca, abril de 2008.

floral a la derecha y una montaña a la izquierda.<sup>25</sup>

A finales de siglo los nuevos materiales industriales, tales como el hierro y el cristal, fueron incorporados de forma masiva. El desarrollo de la industria siderúrgica potenciará la utilización de estructuras metálicas, por lo que el metal es un material común en este tipo de edificios como balcones, barandillas o elementos decorativos.

La escultura decorativa es una de las actividades más relacionadas con la arquitectura de la época y, sobre todo, la encontramos en las construcciones promovidas por propietarios de cierto nivel social. Por ello, se concebían con una abundante ornamentación de elementos escultóricos, desde figuras de

bulto redondo hasta motivos en relieve, por lo general vegetales. En el caso que nos ocupa podemos citar la escultura que preside la escalera principal de la entrada del edificio: una imagen de Santa Lucía realizada seguramente por encargo a alguna fundición.

Este tipo de industria se desarrolla en Aragón en la segunda mitad del siglo XIX, proporcionando a la construcción el material característico de la arquitectura de la época: el hierro. Así, debemos comentar brevemente la existencia de la fundición Averly, S.A. en Zaragoza que prevalece hasta nuestros días.<sup>26</sup> Dentro de la metalurgia aragonesa se puede considerar una de las pioneras y la que tiene mayor relación con la actividad arquitectónica del periodo. Además, Averly diseñaba sus propios modelos de bancos, balcones, columnas y todo aquello que se pudiera elaborar en sus talleres. El cliente, a su vez, podía adquirir lo que quisiera, bien por catálogo o, en ciertos casos, según la importancia de la obra, la empresa realizaba la pieza mediante el boceto enviado por el arquitecto o el escultor de la obra.

Paralelamente se desarrolla un movimiento de tradición artesana, reivindicando el diseño y el oficio, en torno a la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. El desarrollo de una producción artesana contribuiría a completar la decoración del edificio, ya fuera mediante el trabajo en forja, el de los carpinteros y ebanistas, etc.

Por lo que respecta a la decoración cerámica, a pesar de que en otras construcciones modernistas las fachadas

---

25. «El arte japonés se orientó hacia la naturaleza. Aprendió métodos para sentir y expresar las más sutiles variaciones de la naturaleza en la alternancia de las estaciones del año. La belleza del objeto permanece oculta al intelecto que investiga de manera analítica. Lo bello se revela en el sentimiento, el cual une el corazón y la cosa. Kaii Higashiyama. El primer conocimiento del arte japonés data de las Exposiciones Universales. «El arte japonés es importante como pedagogo. En presencia de él aprendimos a tener otra vez sensaciones claras; aprendimos que la continua tradición de formas heredadas y la continua imitación de tipos fijos nos había alejado de los genuinos modelos de la naturaleza orgánica; que es preciso sacar otra vez agua de la fuente; que el espíritu humano puede tomar de la naturaleza orgánica una gran cantidad de belleza ingenua y deliciosa, en vez del decrepito rigor formal, convertido en mera pedantería» Este escrito de Julios Lessing evidencia que lo que causó efecto no fueron la extravagancia y el exotismo, sino la ingenuidad y la forma rectilínea, que en Europa habían quedado «tapadas» por el intelecto» (Gabriele FAHR-BECKER, *El modernismo...*, ob. cit., pp. 9-11).

---

26. Jesús MARTÍNEZ VERÓN, *Arquitectura Aragonesa...*, ob. cit., pp. 50-52.

lucen elementos cerámicos, en nuestro caso se reducen únicamente a los suelos. Así, las solerías del edificio que estamos estudiando tiene tres orígenes: uno local, otro de Cataluña y un tercero europeo.<sup>27</sup>

La madera es otro de los materiales utilizados en nuestro inmueble. En la fachada la podemos encontrar tanto

---

27. La cerámica aplicada a la arquitectura adquirirá un gran desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX en Europa. A España también llegará esta moda y algunos arquitectos potenciarán la decoración cerámica en sus edificios, siguiendo la nueva tendencia de la llamada *arquitectura del color*. Es el caso de Ricardo Velásquez Bosco en Madrid, autor de numerosos edificios en esta línea. El primer ejemplo en 1883 es el Palacio de Velásquez en el Parque del Retiro, con cerámicas de los hermanos Zuloaga.

Es el uso de la cerámica en la decoración se verá potenciado con un movimiento que se desarrolla por toda Europa, conocido como *Art Nouveau* en Francia, *Jugendstil* en Alemania y *Arts and Crafts* en Inglaterra. En el desarrollo de la burguesía, que requería para su comodidad y disfrute decoraciones agradables a los sentidos, novedosas al mismo tiempo, y que reflejaran su elevada posición. La revalorización del arte del pasado, con los estilos Románico y Gótico, o el Renacimiento en que el trabajo artesanal había alcanzado las cotas más altas, sirvieron de modelo a imitar para los nuevos artesanos, preocupándose el Estado de su formación, creando las Escuelas de Artes y Oficios. La cerámica tendrá mucho que decir como elemento decorativo incluido en la arquitectura modernista. Según Juan Bassegoda el estilo modernista, esencialmente dinámico, cromático y brillante, [se] caracterizó por el uso continuado de azulejos. Las superficies esmaltadas de las cerámicas aportarán sensualidad, color, exotismo y lujo en las construcciones. La originalidad viene de la mano de nuevos diseños, inspirados en la naturaleza, de nuevas técnicas como el entubado y de nuevas maneras de presentar la cerámica» (Maite PALIZA MONDUATE, «Los últimos maestros de obras...», ob. cit., p. 456).

en el mirador central cerrado como en las grandes puertas que dan acceso a los balcones y en la puerta principal del edificio. En el interior son muchos los elementos elaborados en material lignario, tanto en lo constructivo como en lo decorativo. Por ello, en la construcción hacía falta un amplio grupo de profesionales entre los que no podemos olvidar a los ebanistas y fabricantes artesanos de muebles que, aunque con personalidad laboral propia, presentan características muy similares. Salvo en Zaragoza, no encontramos documentados carpinteros de calidad dedicados a la intervención en trabajos arquitectónicos, por lo que lo más frecuente es que se recurriera a la capital aragonesa o se buscara fuera de la región un profesional altamente cualificado.

Los herreros y cerrajeros a su vez, experimentaron un mayor desarrollo en este periodo debido en gran parte al desarrollo de las artes aplicadas. El hierro forjado se adaptó a las numerosas posibilidades decorativas que podía ofrecer, explorando al máximo sus peculiaridades de ductilidad y resistencia. A finales del siglo XIX se mejoró el proceso técnico de purificación y perfeccionamiento del hierro que potenció el interés no sólo de artistas sino de arquitectos en general, usándolo como elemento ornamental idóneo que les permitía plasmar las formas vegetales y los diseños lineales más o menos avanzados que caracterizan la estética del periodo.<sup>28</sup>

---

28. «Ya a finales del siglo XVIII, en Inglaterra el uso del carbón fósil (coque) en lugar del carbón vegetal y de la máquina de vapor, que sustituye a la fuerza hidráulica, habían revolucionado la obtención del hierro. La subsiguiente aparición del ferrocarril liberó el transporte del



3. *Salón principal del segundo piso.*

### DESCRIPCIÓN Y ESTUDIO ICONOGRÁFICO DE LAS PINTURAS

La casa turiasonense de la plaza de la Seo nº 16 contó en origen con decoración en la mayor parte de la techum-

---

comercio metalúrgico. A mediados del siglo XIX, los nuevos sistemas aplicados en el tratamiento del mineral (hornos Siemens-Martin, 1862, y convertidores Bessemer y Thomas, en 1856) consiguen transformar el hierro en excelente acero. En España, son las Sociedades Económicas de Amigos del País, las que impulsan el desarrollo de la industria metalúrgica, estableciendo las primeras fundiciones e impulsando su comercio. Si bien es cierto que la antigua imagen del herrero se resiente con estos cambios y termina perdiendo su carácter artesanal, también es verdad que, al menos en los primeros momentos, los objetos creados en los nuevos

bre del piso noble. En la actualidad tan sólo cuatro estancias, la entrada y el salón principal conservan las pinturas originales, quedando restos en la cocina y pasillos.

---

talleres que deben atender nuevas y numerosas demandas (mobiliario urbano, maquinaria para la industria, puentes, templetos de música, estaciones de ferrocarril y objetos del más diverso uso, desde camas hasta estufas) no carecen de cierta gracia artística» (FRANCISCO AZCONEGUI MORÁN, *Guía práctica de la forja artística*, León, Editorial de los oficios, 1997, p. 235).

Véase Jesús MARTÍNEZ VERÓN, *Arquitectura Aragonesa...*, ob. cit.; Rebeca KINGSLEY, *Movimiento Arts and Crafts textiles e interiores*, Madrid, Edimat Libros, 2000; y Rebeca KINGSLEY, *Cristal y cerámica Movimiento Arts and Crafts*, Madrid, Edimat Libros, 2000.



4. *Entrada principal del primer piso.*

La entrada presenta pintura mural ejecutada al temple de estilo modernista sobre el techo. Se reconocen formas florales y vegetales enriqueciéndose el conjunto con insectos tipo mariposas y aves. Las gamas cromáticas utilizadas son características del modernismo a base de verdes, azules y ocres.

La decoración se encuentra enmarcada en su totalidad así como en las demás dependencias por una moldura de madera que recorre ambos pisos.

El salón principal presenta una decoración pictórica en sus techos –*ma-rouflé*– y está dividida en tres secciones. La escena central es circular y nos

muestra como fondo un iluminado cielo azul con presencia de algunas nubes. En el centro de la composición aparece una figura femenina con un libro abierto y una pluma en su mano derecha, mientras que extiende la mano izquierda hacia el cielo recibiendo una corona de olivo y laurel. Ésta es portada por un águila blanca que la sostiene entre sus garras. La composición se acompaña con la presencia de tres ángeles que llevan varios libros. La escena se rodea de cuatro representaciones con símbolos identificativos de la pintura, la escultura, la poesía y la música. El conjunto escénico podría representar la alegoría a la sabiduría o la inspiración que aportan las artes.



5. Pinturas murales del salón principal del primer piso.

Las dos escenas laterales del salón son rectangulares y en ellas identificamos las alegorías de la industria y de la agricultura. La primera representa a una mujer sobre un carro tirado por un león y en la mano porta un huso. El fondo decorativo de la escena muestra unos edificios que asemejan fábricas. Cabe destacar que la ejecución muy detallada del rostro de la mujer y el vestido que luce, perteneciente a la estética fin de siglo, nos hace pensar que se trate de un posible retrato o, incluso, que haga alusión a que la industria es la actualidad, el presente de la sociedad. En cambio, la escena del lado contrario –la alegoría a la agricultura– muestra una mujer sobre un carro tirado por bueyes; su rostro es idealizado y sus ves-

timentas son clásicas, por lo que nos sitúa en un pasado, en una tradición duradera en el transcurrir del tiempo.

La composición de esta decoración pictórica participa, en términos generales, todavía de los principios del Neoclasicismo y recuerda a obras de Vicente López, José de Madrazo o Jacques-Louis David.<sup>29</sup> Más acorde con su época, el artista evidencia ya en algunas partes un trazo pictórico muy suelto y atrevido, sin formas contorneadas y utilizando una paleta de gran colorido.

29. Hugh HONOUR, *Neoclasicismo*, Bilbao, Xarait Ediciones, 1991, pp. 42-45.

A continuación, debemos puntualizar que los diferentes estilos artísticos que coinciden en la decoración del piso, sobre todo en lo referido a los *maroufleés*, de una factura mucho más clásica que la pintura al temple, de una línea modernista inconfundible –de líneas ondulantes y motivos vegetales–. Las pinturas se han realizado en una misma época y este cambio de estilo es comprensible por la realización de diferentes pintores.

Contigua al salón principal nos encontramos con una habitación decorada con temples de estilo modernista y en sus cuatro esquinas *maroufleés* con escenas de paisajes en los que se ilustra el amanecer, el anochecer, la costa y el campo.

La habitación nº 1 muestra un cielo nocturno, con estrellas plateadas y unos rayos que parten del centro de la composición. En un lateral interior podemos observar un conjunto floral. Éste aparece rodeado de cuatro cenefas con decoración vegetal y enmarcadas perimetralmente por unas molduras de yeso con ribetes plateados. En las cuatro esquinas se encuentran situados los *maroufleés* –pintura sobre tela al óleo adherida directamente al techo– y en ellas se representan ramos y conjuntos florales. Las cenefas, a su vez, están compuestas por una decoración repetitiva vegetal y geométrica.

En la habitación nº 2, situada junto a la anterior, se representa un conjunto floral en un cuadro interior enmarcado por unas molduras de yeso con ribetes plateados. El resto de la composición lo forman cuatro espacios casi triangulares que abarcan las cuatro esquinas, di-

vididos en su interior por líneas paralelas. Dicha distribución tan sólo se ve cortada cada dos líneas por flores individuales de color azulado.

La habitación nº 3 contiene una greca que va localizada en el contorno de la superficie del techo. Dicha greca está formada por una serie de flores que se repiten, así como por un florón por cada lado. El conjunto está enmarcado por una yesería dorada, decorada con motivos geométricos florales con un tono que imita la madera.

Por desgracia, el autor de la obra nos resulta desconocido. No ha sido posible localizar ninguna información referente al mismo, ni tampoco firma o marca alguna que proporcione alguna pista sobre el artista.

En las tres habitaciones, así como en el resto de la casa, predomina la ornamentación a base de formas vegetales, flores y plantas, característica fundamental del Modernismo, un estilo que buscaba un *retorno a la naturaleza* en una civilización dominada por la máquina. Se quería volver a los tiempos míticos donde los arquitectos y artesanos colaboraban en la misma obra y se regían por un mismo espíritu de colectividad aglutinada en torno a unas determinadas aspiraciones espirituales.

El objeto natural es desligado de sus nexos elementales y situado en un contexto formal y espiritual nuevo. Según la teoría del Modernismo, determinados sentimientos o «vivencias» están coordinados incluso con las figuras más abstractas y los elementos gráficos sencillos, más aún, son inherentes a ellos.





6. Pintura mural del salón principal del primer piso. Alegoría de la Industria.



7. Pintura mural del salón principal del primer piso. Alegoría de la Agricultura.



8. Cartel modernista.

Para el espíritu creador existen únicamente tres cosas. Aquí estoy yo, ahí la naturaleza y allí el objeto que yo quiero adornar.

Esta cita puede resumir el proceso creador de los artistas modernistas en torno a decoración de viviendas.

Imaginamos que el autor de las pinturas turiasonenses conocía perfectamente las premisas que acabamos de comentar y las aplicó a la decoración de dicha vivienda. Las vías de inspiración eran múltiples: desde la gran variedad que ofrecía la comarca del Moncayo en cuanto a plantas y flores hasta los numerosos ejemplos, láminas que circularían por Aragón en el siglo XIX de publicaciones de este momento determinado. Tenían a su alcance una fuente inagotable de motivos inspirados en la multiplicidad de las formas naturales.

## EL ESTILO MODERNISTA

Como acabamos de expresar, las pinturas objeto del presente estudio se enmarcan dentro del Modernismo, estilo desarrollado básicamente en Europa occidental. Su cronología tiene unos límites imprecisos, pudiéndose situar su inicio a partir de los años ochenta del siglo XIX y sus formulaciones más tardías en la primera década del siglo XX.

El Modernismo fue un fenómeno que impregnó todos los ámbitos de la cultura con una amplitud y brillantez comparables a los principales estilos internacionales. La denominación estilística varía según sus distintas versiones nacionales: *Jugendstil* en Alemania, *Secessionstil* en Austria, *Modern Style* en Inglaterra, *Liberty* en Italia, Modernismo en España y *Art Nouveau* en Francia.

Se manifestó esencialmente en lo decorativo, si bien no hubo grandes pintores y escultores que pudieran asimilarse estrictamente a su disciplina; toda una corriente artística de la época influyó profundamente en sus creaciones. Así, diseñadores y creadores de objetos eran, a su vez, pintores o arquitectos como Guimard, Van de Velde, Gaudí o Mackintosh que fueron, a su vez, diseñadores de mobiliario y creadores de elementos decorativos de muy diversa índole. Hubo, además, colaboraciones entre los artífices de las diversas modalidades artísticas y artesanales, el trabajo en equipo que propugnaron en Inglaterra John Ruskin y su discípulo William Morris. De esta manera, laboraban juntos todo tipo de artesanos como ebanistas, forjadores, escultores, vidrieros, carpinteros, etc., sirviéndose de un léxico muy característico a base



9. Imagen de época en el comedor de la casa.

de motivos florales, nenúfares, ninfas, líneas ondulantes en forma de latigazo que hacen inconfundible el repertorio orgánico y elegante del Modernismo.

Casi todos los grandes diseñadores modernistas comparten una misma atracción por la naturaleza y por sus manifestaciones orgánicas más recónditas, tanto del reino animal como del vegetal y mineral.<sup>30</sup>

---

30. Véase Mireia FREIXA, *El Modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986; Jordi GÓNZALEZ LLÁCER, *Cómo reconocer el arte del modernismo*, Madrid, Edunsa, 1996; y Gabriele FAHR-BECKER, *El modernismo...*, ob. cit.

## EL MODERNISMO EN ARAGÓN

Desde las últimas décadas del siglo XIX, los cafés se convirtieron en centros sociales donde la tertulia era el vehículo de contacto entre intelectuales y artistas, difundiéndose las diversas ideas del momento. Estos viejos cafés fueron el símbolo de toda una época en que las prisas no existían: lugares de descanso, de conversación y discusiones. En lo que respecta a las artes gráficas, algunos carteles de la época, las ilustraciones de la prensa así como las publicaciones locales actuaron como vehículo divulgador de los nuevos diseños y fórmulas decorativas modernistas.

Como otras ciudades españolas, Tarazona recibe las «modas» del momento, pero no las asume y copia, sino que las adapta a sus propios medios y necesidades. Es frecuente que las regiones agrícolas sean más tradicionales, recibían la influencia del estilo y lo transformen adaptándolo a las posibilidades reales del medio. Así, en nuestro caso, vale la pena destacar el uso masivo del ladrillo, pues la piedra es escasa y de mala calidad.

Podemos entender este movimiento como un estilo pensado para decorar y adornar los espacios que ocupaba y frecuentaba la burguesía del momento, pero serán las viviendas privadas las que recojan el mayor esfuerzo decorativo. El Modernismo se convirtió en vehículo de expresión artística para una burguesía con poder económico y político que busca rodearse de un ambiente refinado, acorde con su manera de pensar, vivir y disfrutar del momento. El objetivo fundamental consistía en fusionar la vida y el arte mediante el diseño de objetos y edificios, buscando en la unión de las artes la creación de lugares armoniosos; reinterpretando la naturaleza, medio que permitía inhibirse de la realidad cotidiana. De este modo, flores, hojas, tallos, rocas, insectos, animales y multitud de motivos ornamentales constituirán su emblema.

Zaragoza constituyó un centro importante del Modernismo en Aragón. Esta ciudad contaba con más de cien mil habitantes en dicha época, con una burguesía emprendedora y numerosos arquitectos en la zona. La celebración de algunos acontecimientos excepcio-

nales tales como la Exposición Hispano-Francesa de 1908 propiciaron la adopción de la capital del estilo modernista, su desarrollo y posterior difusión a localidades próximas entre las que se encuentra Tarazona.

En todo caso, es preciso advertir que las influencias artísticas llegaban desde diferentes lugares. Así, mientras que en Zaragoza las producciones modernistas son realizadas en su mayoría por arquitectos locales, Teruel y Huesca acusan una clara influencia catalana. Todo ello sin olvidar también una cierta influencia donostiarra, lugar de vacaciones de la monarquía española y, por supuesto, de la alta burguesía zaragozana. En este último caso cabe hablar de una influencia de doble dirección.

A juzgar por las características de las fachadas que todavía permanecen en pie, la ciudad de Tarazona acusa una influencia más bien tímida del Modernismo. Es difícil determinar el peso de este movimiento en la ciudad ya que seguramente se desarrollaría en gran medida en viviendas privadas, posiblemente algún café o tienda de la época, hoy destruidos, ocultos bajo capas de policromías posteriores o reformados. Los ejemplos más notables conservados son una fachada de un edificio de la plaza del ayuntamiento y la casa tratada en este estudio. Todo ello sin olvidar que lo conservado es una porción mínima en comparación con lo que se realizó: todo un conjunto de mobiliario, telas, apliques, papeles..., que envolverían el interior de dichas viviendas y los convertirían en auténticos conjuntos de arte del momento.

## MATERIALES Y TÉCNICAS DE LA DECORACIÓN MURAL MODERNISTA

Por lo que respecta al *soporte*, el cañizo es el material que sostiene la pintura mural de toda la casa. La estructura de la vivienda está constituida principalmente por maderos dispuestos a modo de vigas. Atravesando perpendicularmente a éstos, se clavaban los cañizos, un elemento utilizado desde la Antigüedad. Resistente a la humedad y a la intemperie, la estructura de sus fibras, largas y laminadas, permitía absorber el agua por capilaridad y que los rayos solares no la deshidratan; características todas que lo convierten en un material idóneo para aislar y reforzar techos y tabiques.

Por otro lado, en una primera revisión organoléptica podemos destacar dos capas de *preparación*: una primera más basta y una segunda más fina y blanca. En ambos casos se trata de yeso; su amasado solía efectuarse en artesas de madera, perfectamente limpias y sin restos del anterior para no alterar la masada. Debía prepararse en pequeñas cantidades, atendiendo a que su rápido fraguado podía motivar que faltase tiempo para utilizar toda la pasta.<sup>31</sup> Con la llana y el toque de un buen albañil, se iba enyesando a partir de yeso basto y paja en dos mantos, cargando la techumbre poco a poco; al ser yeso de fraguado rápido, adquiriría

31. Ana MAORAD VIDEGAIN, «El yeso en los Monegros, Técnicas tradicionales de construcción en Aragón», *Los Monegros*, 12 de febrero de 2003, consultado en edición digital en <http://www.aragob.es/edycul/patrimo/etno/tecnicas/portada.htm>

buena resistencia al consolidarse. La tercera y última mano se realizaba con yeso más fino, tamizado con ciazó.

La faena en un habitáculo mediano duraba, por lo general, dos días: uno para tejer y otro para enyesar.

En cuanto a la *policromía* se ha ejecutado con la técnica de temple de cola, aplicado a base de pincel fino por yuxtaposición de capas delgadas de pintura utilizando la técnica de plantillas. A pesar de que existen diferentes ligantes para formar un temple, en nuestro caso se trata de un temple de cola debido a la inestabilidad que presenta frente al agua. El aspecto mate que muestran las pinturas es consecuencia la utilización de este aglutinante.<sup>32</sup>

Los colores utilizados en nuestras pinturas son los típicos del Modernismo: tonos verdes por el mundo vegetal, ocre, ámbar, lilas y azules. A continuación mencionaremos algunos *pigmentos*

32. «Se pueden citar algunos modos de aplicación: 1º El más corriente, es decir, el que consiste en mezclar un color con el otro sobre la superficie húmeda; sin embargo, como seca bastante deprisa, se pueden utilizar otras técnicas. 2º Con pinceladas sueltas, más sueltas, más grandes o más pequeñas, hasta conseguir un puntillismo (a la manera de un Seurat, o con la pincelada de un Mir o un Novell. 3º Frotando el pincel bastante seco, sobre un color ya seco; en este caso se necesita un soporte algo granulado (*frottis*). 4º Por tintas planas; es decir, la yuxtaposición y la gradación de diversos valores de un mismo color puede sustituir el difuminado (*esfumato*) de otras técnicas. Hay que tener presente que el color baja de tono al secar, sobre todo en las mezclas que contienen blanco; puede suceder que los tonos oscuros no tengan una intensidad muy acentuada. Si una vez seca la superficie pintada se observaran muchos

que bien pudieron ser los que conforman las pinturas estudiadas tanto por sus características como por la fecha de ejecución de la obra.

*Amarillos:* ocre, amarillo óxido de hierro (mediados siglo XIX), amarillo de cadmio (descubierto en 1817).

*Rojos:* Tierras rojas y ocre tostadas, rojo óxido de hierro.

*Azules:* Azul ultramar artificial (1828), azul de Prusia (descubierto en 1704, se comenzó a utilizar a comienzos del siglo XIX), azurita (muy utilizado para temple en la Antigüedad).

*Verdes:* Bien es sabido que se pueden obtener multitud de verdes mezclando azul y amarillo; no obstante, comentaremos algunos. Así, verde de malaquita (pigmento que se muestra estable en la técnica del temple) y verde opaco de óxido de cromo (utilizado desde 1862).

*Negros:* negro vid, negro humo.

*Blancos:* Utilizados en muchas ocasiones para aclarar de tono los colores. Citaremos el blanco de plomo, blanco litopón (se empleó a partir del año 1874 en sustitución del blanco de plomo debido a la toxicidad de éste último), blanco de cinc (introducido a mediados del siglo XIX).<sup>33</sup>

---

puntitos brillantes, querrá decir que el temple de cola era algo fuerte; en cambio, si el color cede al frotar; es que el temple era flojo» (Antoni PEDROLA, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, Barcelona, Ariel Patrimonio Histórico, 1998, pp. 125-127).

33. *Ibidem*, pp. 55-93.

Otros procedimientos empleados son las *purpurinas*. Las podemos localizar en la habitación nº 1 en las estrellas y los rayos que parten del centro a los extremos. También las encontramos sobre la plata original de las yeserías aplicadas *a posteriori* en alguna otra intervención; éstas últimas, de menor calidad, imitan la plata pero, en realidad, se obtienen del cobre y aluminio volviéndose más oscuras y perdiendo su brillo con el tiempo.

También se recurrió a la *plata al agua* para los ribetes de estuco decorados con este metal. Dicha técnica requiere de un profesional para realizar el proceso, al igual que para la utilización de la *técnica del dorado* utilizado también en los ribetes de la habitación nº 3.<sup>34</sup>

*Óleo sobre lienzo (maroufleé):* Es una técnica utilizada ya por los pintores venecianos, pioneros en el empleo de la tela para grandes representaciones sobre el muro, a la que optaron por los problemas de conservación que la humedad ocasionaba en los frescos en la Ciudad de la Laguna. Aún se sigue uti-

---

34. «El uso del oro u otro metal precioso, en forma de placas para recubrir y enriquecer superficies, es muy antiguo, casi prehistórico. En la Edad Media se empleaba para imitar la rica orfebrería de Oriente. En un principio se hacía con planchas de oro adelgazadas a golpe de martillo, (oro batido), y su precio era muy elevado, pero pronto se perfeccionó el manipulado de estas planchas hasta convertirlas en láminas muy finas, de fácil aplicación, con el consiguiente abaratamiento de material (2000 hojas pesan, aproximadamente, 25 gramos de oro). [...] Hay dos sistemas para dorar o platear con láminas de estos metales sobre una superficie: el procedimiento al agua, u el procedimiento al mordiente» (*ibidem*, pp. 131-132).

lizando en el siglo XVIII pues permitía hacer pinturas de gran formato –incluso en el taller, sin la incomodidad de trabajar en andamios– con varias piezas de tela que luego eran unidas *in situ* o recortadas y adaptadas al lugar retocando las uniones.

La denominación de *maroufleé* la podemos datar a partir del siglo XVIII en Francia. Según Mora y Philippot, el adhesivo, llamado *maroufleé*, utilizado para pegar las telas a los muros estaba compuesto inicialmente por pez de Borgoña, cera, resina y ocre rojo. Otras recetas mencionan el blanco de plomo con aceite, resinas y cargas, pero a partir del siglo XIX se encuentra cerusa con cola fuerte que endurece más rápidamente y también colas de almidón de trigo o de centeno y dextrina.

En la España del siglo XIX son frecuentes las pinturas de tipo decorativo en palacios o casas particulares de cierta importancia, adheridas con colas de tipo orgánico y frecuentemente con caseinato de cal, tal y como sucede, por ejemplo, en la decoraciones madrileñas como la del Palacio de Linares o la de la Casa de América.

En el caso que estamos estudiando se recurrió a este tipo de pintura en dos de las habitaciones y en el salón principal del primer piso. En el segundo se localizan en el hall, en el comedor y la sala de música. En las habitaciones, los *maroufleé* están ubicados en las cuatro esquinas del techo –véase esquema de la habitación nº 1–, ubicándose los de mayor importancia por tamaño y calidad artística en el salón principal. Una vez realizadas las pinturas sobre lienzo en algún taller que

permitía una rápida ejecución y una buena resolución, tan sólo había que proceder a pegarlas tras realizar las adaptaciones necesarias *in situ*. Por todo esto, creemos que fueron pintadas por algún artista en su estudio y no por decoradores trasladados a Tarazona para dicho efecto.

## ESTADO DE CONSERVACIÓN Y TRATAMIENTO DE LAS PINTURAS RESTAURADAS

Las tres habitaciones intervenidas presentaban las mismas características en su estado de conservación por lo que el tratamiento fue muy similar. Tan sólo la tercera habitación ofrecía una mayor dificultad pues al haber estado cubierta por un bajo techo sufrió mayor degradación; todo ello, unido a las humedades existentes en una de las esquinas motivó la necesidad de un tratamiento más exhaustivo y concienzudo por nuestra parte.

### *Estado de conservación de las pinturas tratadas: habitaciones 1, 2 y 3*

El mortero se encontraba en buen estado, presentando varias grietas producidas seguramente por la naturaleza de los materiales que soportan la pintura, tales como el cañizo y las vigas de madera a las que se ha aludido con anterioridad. Dichos materiales, así como los cambios bruscos de temperatura y humedad, habían provocado la aparición de numerosas grietas.

En el caso de la pintura que corresponde a la habitación nº 3 las grietas son más profundas, de mayor grosor y abarcan gran parte de la superficie. Ob-

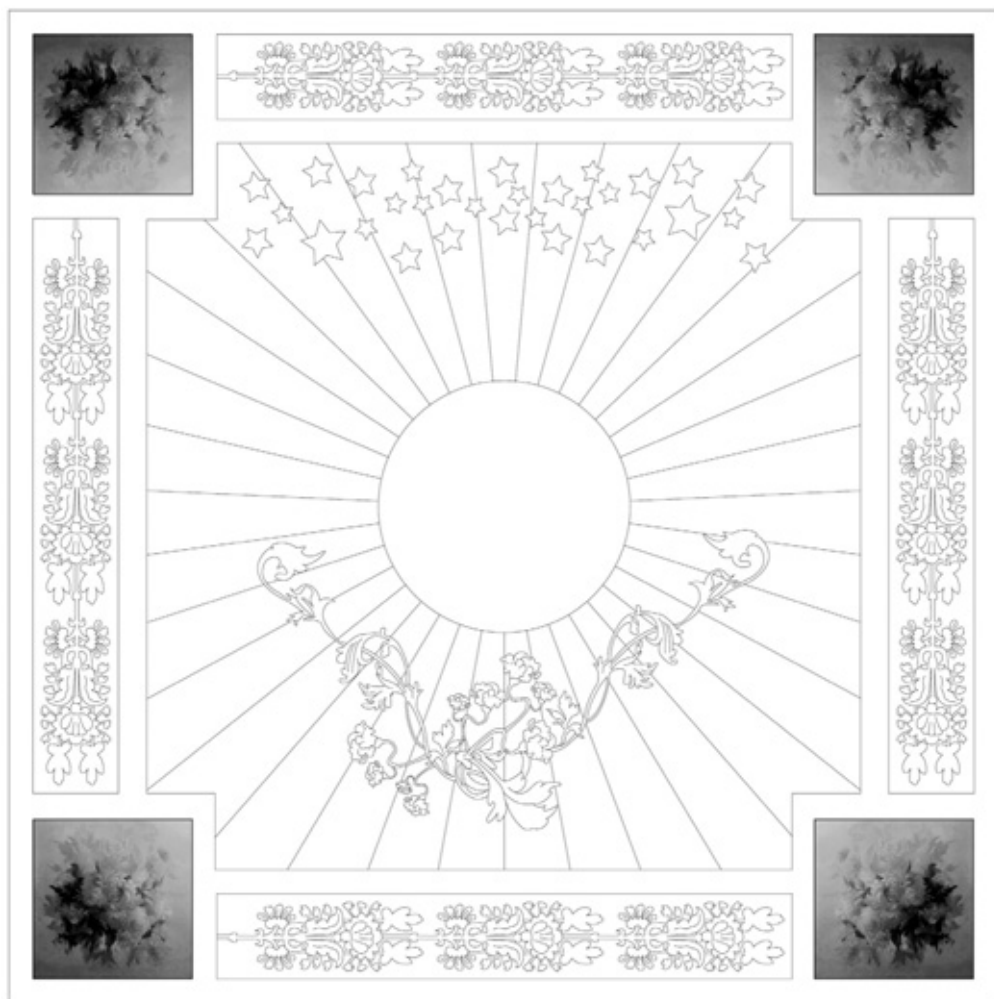


Lámina 2. Habitación estrellas 1. (Dibujo realizado por Leyre Otermin, diseñadora gráfica).

servamos un cierto desplazamiento provocado una vez más por los materiales constructivos y las numerosas vibraciones del uso del piso que se encuentra encima de las habitaciones restauradas.

Otro de los elementos con los que nos hemos encontrado es la presencia de agujeros de aproximadamente 2 cm producidos en unos casos por golpes y en otros por los enganches de luz incorporados en el centro de la policromía.

La pintura al temple se encontraba desgastada a causa del paso del tiempo y en parte debilitada por la pérdida de adhesión del aglutinante. Recordemos que al tratarse de pintura al temple de cola tiene un carácter muy delicado y presenta cierta facilidad para sufrir disgregación a causa del tipo de aglutinante, por lo que los pigmentos están bastante en superficie como se puede constatar con un leve contacto con la pintura.



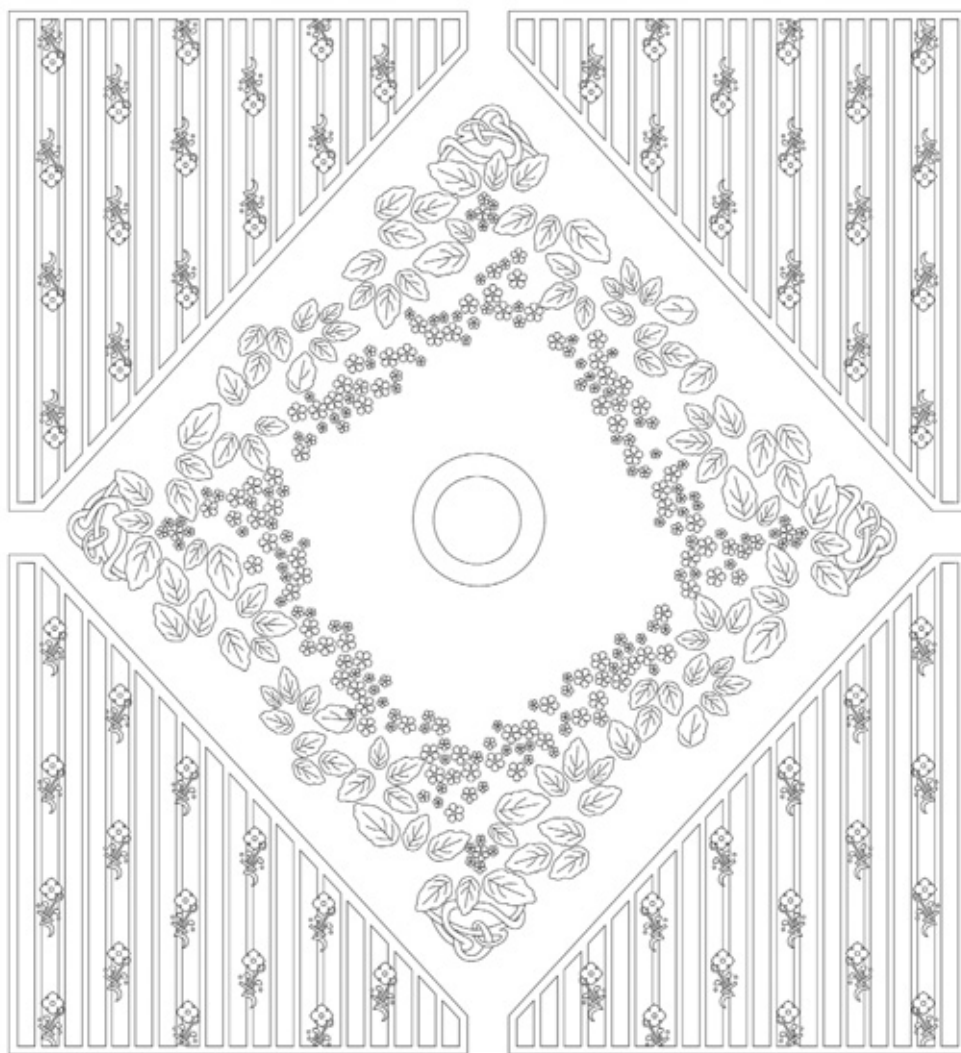
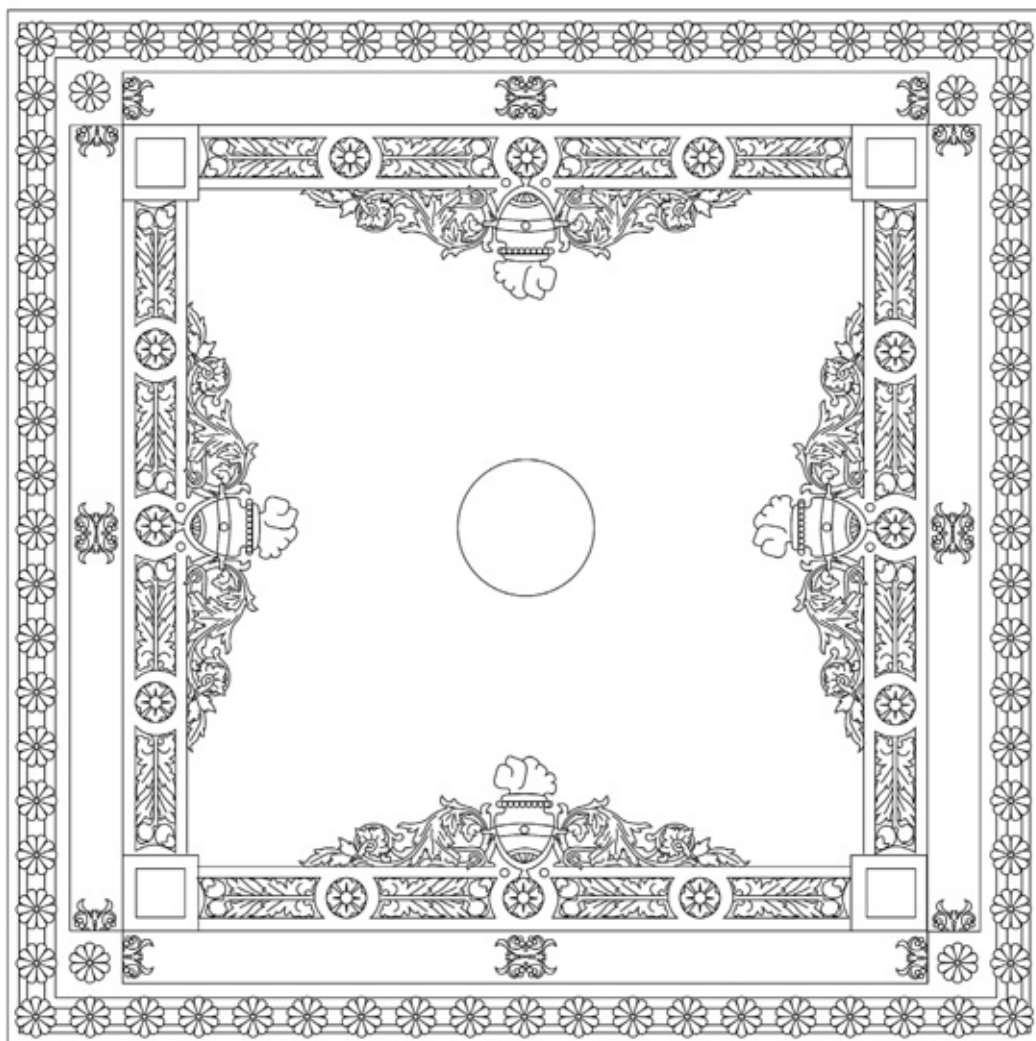


Lámina 3. Habitación rayas 2. (Dibujo realizado por Leyre Otermin, diseñadora gráfica).

Podemos destacar dos tipos de suciedades: la primera de tipo orgánico, como son los depósitos de moscas y grasas a causa de humos –producido por la combustión orgánica en calefacciones, cigarros, estufas, etc.– provocando el ennegrecimiento de las pinturas. Dicha suciedad se encontraba localizada de forma generalizada en toda la superficie de las tres habitaciones. A su vez, la habitación nº 1 presentaba una serie de marcas realizadas a lápiz para ubicar o

señalizar las lámparas de luz que hubo en un momento dado.

Los intentos por parte de los trabajadores de tapar las grietas provocaron la aparición de numerosas manchas de yeso sobre la policromía original, causando una cierta abrasión. Esto, combinado con las manchas de poliuretano expandido, hizo un tanto complicada su restauración.



*Lámina 4. Habitación jarrones 3. (Dibujo realizado por Leyre Otermin, diseñadora gráfica).*

Debemos hacer alusión asimismo a las manchas de humedad presentes en la habitación nº 3, de gran tamaño y trascendencia, que provocaron el ennegrecimiento de las mismas.

Las pinturas de esta habitación se vieron alteradas por las sucesivas reformas que sufrió el inmueble a lo largo de su historia. Así, fueron tapadas en un momento dado por un falso techo, lo que provocaría, probablemente, la

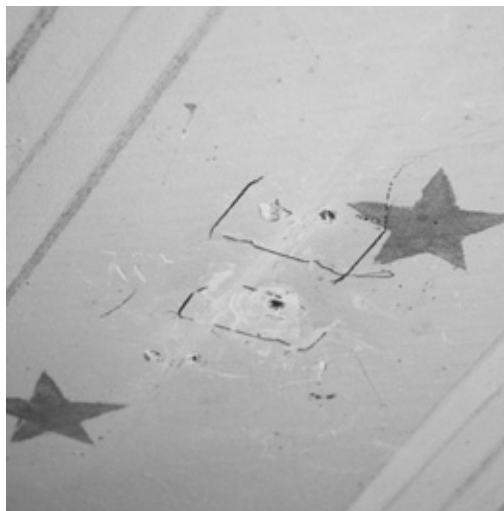
desaparición del florón central y alguna yesería de las esquinas.

*Tratamiento realizado en las habitaciones 1, 2 y 3*

En primer lugar se sellaron las grietas, fisuras y lagunas mediante un estuco de restauración procurando no tocar el original e incorporar la mínima cantidad posible de agua a la grieta para evitar que apareciera cualquier tipo de cerco o da-



10. Grieta localizada en la habitación 2.



11. Agujeros y marcas de lápiz de la pintura mural de la habitación 1.



12. Manchas de humedad de la habitación 3.

ñar la policromía. Una vez seco el estuco se procedió a su nivelado preparándolo para la reintegración posterior. En algún caso se ha procedido a la reintegración volumétrica con estucos para volver a su ser los bordes de yeserías perdidas, seguramente por algún golpe; para ello se aplicaba el yeso, se dejaba secar y una vez seco, se tallaba con el bisturí rehaciendo el volumen perdido.

En el apartado de limpieza, se acometieron una serie de catas –pruebas– para determinar el material adecuado para este proceso. Sabiendo que no permite la utilización de productos químicos ni acuosos por la naturaleza de dicha policromía se optó por la utilización de medios secos-mecánicos.

Para la eliminación de las defecaciones de mosca se optó por la utilización del bisturí, instrumento afilado que permite la acción directa y localizada permitiendo una limpieza efectiva y poco agresiva.

En cuanto a la superficie de la pintura se han utilizado gomas abrasivas, con un proceso de frotamiento suave eliminando la suciedad superficial y devolviendo el color original al conjunto. Las marcas de lápiz se eliminaron con una combinación del bisturí y la goma abrasiva, pues si se hubieran utilizado sólo la goma se hubiera corrido el riesgo de blanquear la zona tratada al requerirse una mayor presión.

Los filetes plateados se han limpiado mediante el disolvente adecuado, eliminando tanto los depósitos superficiales de moscas como las purpurinas y pintura plástica. Una vez realizada la limpieza, en alguna zona se puede distinguir el bol de preparación de la plata, que no hemos querido ocultar ya que es una muestra fehaciente de que es una técnica pictórica de gran calidad.

La reintegración se ha realizado mediante pinturas al pastel, lápices de colores y barras de color de tipo seco entonando con el original; es decir, con un criterio ilusionista. Se ha elegido este criterio por el mínimo grosor de las grietas y lagunas de manera que teníamos a nuestro alcance la información necesaria para saber el tono y dibujo que debía ir.

Bien merece un apartado especial la reintegración de la habitación nº 3, debido a su deficiente estado de conservación y a la dificultad que entrañaba el posterior tratamiento.

Se ha llevado a cabo desde diferentes puntos a intervenir; las fisuras y grietas estucadas se realizaron como en los anteriores casos mediante un método ilusionista con lápices de colores. Las yeserías repuestas de las esquinas se reintegraron de forma ilusionista con pinturas de tipo acuoso ya que no repercutía peligro alguno; recordemos que son partes de yeso nuevo.

Una de las lagunas reintegradas es la zona donde había quedado al descubierto el cañizo del soporte, por lo que había perdido el conjunto de mortero.

Tras aplicar el mortero correspondiente se procedió a dibujar la flor que debería ir localizada en ese lugar y se reintegró mediante métodos secos con un criterio ilusionista. Recordemos que el conjunto está dotado de una cenefa de motivos florales que se repiten por todo el perímetro.

Otra de las zonas a reintegrar fue la que presentaba manchas de humedad. Al ser éstas irreversibles por la naturaleza de la pintura –temple de cola muy sensible al agua y que se corrompe al contacto con la misma–, se procedió a entonar los cercos con pinturas de tipo pastel.

Durante el proceso de restauración nos dimos cuenta la necesidad de delimitar la pintura mural, perdida parte de su franja exterior, para que tuviera un sentido visual uniforme. Para ello tomamos la medida del punto más distante, con ella marcamos una línea que delimitaba la pintura. El siguiente paso fue realizar un color lo más próximo al original y reintegrar las lagunas.

Para finalizar se ha protegido la superficie con un barniz fijador suave de acabado mate, utilizando para este cometido un aerosol comercial donde el barniz sale con una presión continua y uniforme; de esta manera conseguimos formar una fina capa de barniz sobre la superficie evitando posibles manchas y brillos provocadas por un erróneo barnizado. Los filetes plateados y dorados requerían un barniz brillante para devolver el carácter natural de estos tipos de metales, aplicándolo con pinceles finos.



13. Proceso de restauración de la pintura mural de la habitación 3.



14. Proceso de restauración de la pintura mural de la habitación 3.

*Estado de conservación y tratamiento de los marouflés localizados en la habitación 1*

Este tipo de decoración, localizada en cada una de las esquinas del techo de la habitación nº 1, ofrecía un óptimo estado de conservación y una buena adherencia al yeso, sin presentar hueco alguno entre el lienzo y el mortero. Tan sólo mostraba cierta suciedad superficial de tipo orgánico –depósitos de moscas– y suciedad de carácter graso. Por otro lado, observamos que la tela, desprotegida de pintura alguna, ha seguido un proceso de oxidación dando como resultado la alteración del color de las fibras vegetales; proceso, por lo tanto, natural e irreversible.

La limpieza de los óleos se realizó con métodos secos blandos, gomas de borrar para la suciedad superficial. Se optó por este procedimiento por la casi inexistencia de barniz que provocaba el movimiento de la pintura original con la utilización de disolventes. Los depósitos orgánicos se retiraron con bisturí.

Una vez limpios los óleos, se procedió a entonar las manchas del fondo producido como hemos comentado con anterioridad por un envejecimiento natural de las fibras que forman el lienzo y distorsionaban la correcta lectura de las pinturas. No requirieron más reintegración por lo que se barnizaron como acabado final.