

ENSUEÑOS DE PARÍS. EL *ART NOUVEAU* COMO MODELO PARA LA ARQUITECTURA MODERNISTA ZARAGOZANA

MARÍA PILAR POBLADOR MUGA
Universidad de Zaragoza

A finales del siglo XIX todas las miradas confluyen hacia París. La extraordinaria vitalidad y creatividad de la capital francesa, centro de la moda y de la innovación artística, sede de las más espectaculares exposiciones universales [fig. 1], reflejo del glamour de la *Belle Époque*, servirá de fuente de inspiración y referencia para la burguesía de cualquier parte del mundo. En este ambiente sofisticado, inmejorable caldo de cultivo, nace el *Art Nouveau*, un estilo que pretende ser el emblema de la nueva era del progreso, partiendo de una ruptura con el pasado, de un alejamiento de las propuestas historicistas y eclécticas que propugnaban, desde hacía ya algunas décadas, la reinterpretación de las fórmulas consagradas o *revivals*, desde el neogótico y neomedieval hasta los exotismos y orientalismos más delirantes. Todos ellos aventajados herederos del movimiento *Arts & Crafts*, auténticas exaltaciones de un decorativismo triunfante que, siguiendo a William Morris, reivindicaron el valor de la artesanía y del diseño frente a una producción industrial seriada que eliminaba la singularidad de las obras; aunque quizás el *Art Nouveau –Modern Style* en lengua inglesa, Modernismo en español, *Secession* en países como Austria y Alemania o *Liberty* en italiano– represente de forma más nítida el gusto de una época, como lo confirma el hecho de que fuera aceptado de manera entusiasta, sin olvidar que también tuvo sus detractores, difundándose por las principales ciudades del viejo continente a una velocidad vertiginosa. Alfredo Melani, uno de los más fervientes defensores de la ruptura con el pasado, llamaba la atención de las contradicciones estéticas de su tiempo en el artículo titulado «Dos tendencias», publicado en 1902 en la revista *L'arte decorativa moderna*, con ocasión de la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas de Turín, celebrada ese mismo año:

El mismo público que silba en un teatro si en una comedia o en una ópera nueva cree reconocer una vieja situación o un viejo tema, el mismo público que antes de ir al sastre consulta el figurín de moda y se reíría ante la idea de vestirse hoy a la manera del siglo XVI, cuando se trata de sus propios muebles o de la decoración de su propia casa pareciera cambiar de naturaleza. Más allá del umbral de la casa de uno, todos se convierten en arqueólogos. Unos arqueólogos



Fig. 1. Café cantante de la Exposición Universal de París de 1900. En las exposiciones internacionales toda combinación era posible; los más novedosos avances de la ciencia, la industria y la técnica compartían el espacio con obras artísticas o culturales. Foto publicada en la obra ROMAN, J., *Paris fin de siècle*, 1958.

bien intencionados, si se quiere, que acolchan los muebles de la Edad Media, que ocultan las bombillas Edison detrás de linternas del siglo XV, cuando no las hacen simular la llama en la punta de la bujías de porcelana, que saben apreciar lo útil que resulta una buena estufa a termosifón, aunque esté púdicamente oculta tras una falsa chimenea, con mucho morillo de hierro forjado para un hogar que no existe, y así sucesivamente.¹

De la misma manera que sucede en París, Nancy, Bruselas, Viena, Glasgow, Turín o Barcelona, los creadores del *Art Nouveau* marcarán las pautas de una nueva estética, definida por un delirio ornamental, una imaginación sin límites que proclama a la Naturaleza como su nueva musa, inspirándose en su vitalidad creadora, logrando espacios envolventes donde todas las artes, pintura, escultura, vidriería, ebanistería, tapicería, cerámica, cerrajería o forja, y todo tipo de objetos decorativos, integrados bajo el cobijo de la arquitectura, participarán en una intensa sinfonía para el deleite de los sentidos.

¹ VV.AA., *El mueble del siglo XX: Modernismo*, Barcelona, Planeta-Agostini-Shoteby's, 1989, p. 9.

Aunque muy alejados de los gustos cotidianos de la sociedad actual, paradójicamente, hoy el público rinde culto a los más destacados creadores del *Art Nouveau*, sacralizando sus obras; arquitectos como Hector Guimard en París, Victor Horta o Paul Hankar en Bruselas, Josef Hofmann y el gran pintor Gustav Klimt de la Secesión vienesa, en Glasgow el llamado «Grupo de los Cuatro» liderado por Charles Rennie Mackintosh, los vidrios de Gallé en la Escuela de Nancy o de Tiffany en Nueva York, Luis Doménech y Montaner y, sobre todo, Antonio Gaudí en Barcelona. Son algunos de los artistas venerados que congregan largas filas de turistas, de curiosos y de seguidores fascinados, concentrados en actitud reverente ante algunos de sus edificios, que abarrotan las salas de subastas cuando sale al mercado alguna obra modernista o acuden en masa a sus exposiciones; sin embargo, pocos soportaríamos en nuestros hogares un ambiente tan abrumador y asfixiante, por su profuso y abigarrado decorativismo. Entre el *Art Nouveau* o Modernismo –y lo mismo sucede con otros estilos de la época como los historicismos y los eclecticismos del siglo XIX y los primeros años del siglo XX– y la estética de nuestros días, desornamentada y funcional, hay un abismo. No obstante, la sociedad de la posmodernidad se ha rendido sin concesiones ante los padres del diseño moderno y, entre ellos, ante algunos artistas modernistas reconociendo su originalidad.

Aunque, como ya hemos adelantado, incluso en su propia época, el Modernismo tuvo sus detractores. Baste recordar uno de sus más tempranos y feroces críticos, el arquitecto austriaco Adolf Loos, en su obra *Ornamento y delito* (1908), cuando critica con grandes dosis de ironía el abuso decorativo de algunos colegas de profesión, su obsesión por diseñar un ambiente integrador y envolvente, donde todo debía estar en concordancia hasta el mínimo detalle, encargándose de coordinar hasta las propias zapatillas que calzaba el dueño de la casa. También resulta ilustrativo el descontento de Rosario Segimon, esposa de Pere Milá, propietario y promotor de «La Pedrera», con los diseños de Antonio Gaudí, hasta el punto de oponerse de manera radical a la colocación de una monumental escultura de la Virgen del Rosario acompañada de los arcángeles San Gabriel y San Miguel, proyectada para rematar la fachada en su chaflán del paseo de Gracia, alegando que era una casa y no una iglesia y que ya había bastantes inscripciones religiosas en columnas y techos. De hecho, en 1927, tras la muerte del arquitecto, reformó el interior del piso principal donde residía, perdiéndose su decoración original, como así nos recuerda Joan Bassegoda, gran estudioso del *Modernisme* catalán². Algo que, lejos de ser anecdótico, confirma el pensamiento del escritor y periodista Herman Bahr, apasionado portavoz del grupo de la *Secession*, quien, tras regresar de un largo período de estudios en París y Berlín, considera agobiante la situación cultural y artística austriaca; sus pala-

² BASSEGODA I NONELL, J., *El gran Gaudí*, Sabadell, AUSA, 1989, y *Gaudí o espacio, luz y equilibrio*, Madrid, Criterio, 2002.

bras marcan un punto de inflexión al definir a la belleza como «lo que disgusta a la mayoría», coincidiendo con su compañero Gustav Klimt cuando afirmaba en términos similares que los artistas y críticos debían sentirse comprometidos por su *ethos* personal y su subjetiva sensibilidad hacia la verdad, y no por los sentimientos estéticos del público en general³.

El Modernismo representa, quizás como ningún otro estilo de la época, la crisis del pensamiento que surge en la transición del siglo XIX al XX; reflejo de la exaltación de lo vernáculo que se integra en armonía con las nuevas formas inspiradas en la Naturaleza, unas formas difundidas por las fotografías publicadas en las revistas y los repertorios decorativos, mientras los avances en las comunicaciones favorecen los desplazamientos en modernos medios de locomoción, contribuyendo a la homogenización de la cultura, que inspira un sentimiento de confianza en las bondades del progreso, aunque mezclado con ciertas dosis de melancolía, herencia de un romanticismo tardío que en respuesta, ante la rápida e irreversible transformación del mundo, reivindica el pasado o el valor de la artesanía frente a la producción seriada, en una sociedad cada vez más industrializada. Un progreso que en 1914 desembocará en la Gran Guerra, una catástrofe bélica sin precedentes, con consecuencias dramáticas, que transformarán el alegre espíritu de la *Belle Époque* en desolación y pesimismo, provocando un rechazo a su frívolo delirio decorativo, dispuesto para el deleite de todos los sentidos, sustituyéndose por una radical desornamentación, naciendo una nueva estética definida por el gusto de lo funcional, en respuesta a las nuevas necesidades sociales, donde el sentido del espectáculo y la provocación estética del *Art Nouveau* carecía de sentido, convirtiéndose en símbolo de lo decadente, incluso del mal gusto, al considerarlo un «infierno ornamental» producto de «vaivenes anímicos», que todo lo envuelve en «tenias furibundas»⁴.

Una opinión compartida por críticos e historiadores como el marqués de Lozoya, en su obra *Historia del Arte Hispánico*, editada en 1949, cuando se refiere al Modernismo tachándolo de «novedad exótica», producida por «espíritus revolucionarios», fruto de «extravagancias de la moda», acusándolo de pretender romper con las fórmulas tradicionales y considerarlo un estilo «algo artificioso» que no surge espontáneamente de los ideales colectivos de su época, sino que se forma por medio de «recetas» en las cátedras de los profesores de estética, en los estudios de los arquitectos y en los talleres de los decoradores. Para él la arquitectura modernista es una arquitectura «pictórica» de formas caprichosas: «la decoración se emplea profusamente y lo invade todo, como una planta

³ HUERMER, C., «Hermann Bahr y Gustav Klimt», en VV.AA., *Contra Klimt*, Madrid, Fundación Juan March, 2006, p. IX.

⁴ STERNER, G., *Modernismos*, Barcelona, Labor, 1982, p. 4.

parasitaria, sin respetar elemento ni superficie alguna, aprovechando con exceso la facilidad con que el cemento se moldea»⁵.

Sin embargo, la creatividad y la libertad proclamada por el *Art Nouveau* permitió utilizar, sin complejos y con absoluta sinceridad, las nuevas técnicas constructivas y los modernos materiales industriales sin enmascarar, sobre todo la fundición y el cristal, contribuyendo unas veces a la renovación y otras al surgimiento de nuevas tipologías arquitectónicas, mientras se combinaban sus acabados con una decoración artesanal de minucioso diseño y cuidado detalle en la ejecución, favoreciendo la pervivencia e incluso el impulso de los oficios artísticos y desarrollando un sofisticado ideal de belleza difundido a inusitada velocidad no solo en Europa, desde París hasta Moscú, de Escocia o Helsinki a Roma, sino también en América, sobre todo en grandes metrópolis como Nueva York, La Habana, Méjico o Buenos Aires, dejando su huella en ciudades como El Cairo o Estambul, incluso en Japón.

Zaragoza no quiso ser menos y hasta las orillas del Ebro llegó el aire fresco de esta nueva propuesta estética. Lo mismo sucedió, aunque en menor medida, en Huesca y en Teruel, aunque en ellas el Modernismo presenta claros vínculos con el *Modernisme* catalán, como sucede con el Círculo Oscense, proyectado en 1901 por el arquitecto barcelonés Ildefonso Bonells Recharx, o en las viviendas turolenses más destacadas, diseñadas por el tarraconense Pablo Monguió Segura. Sin embargo, aunque la ciudad de Barcelona y su espectacular edilia ejerció una clara influencia sobre la capital aragonesa, en este caso el referente más rotundo fue París y, a través de su estela, las nuevas propuestas llegadas desde Bruselas y Viena, sobre todo, confirieron un aire de renovación a un caserío que a lo largo del siglo XIX, a duras penas, intentaba cicatrizar las heridas que su heroica resistencia durante los Sitios de 1808 y 1809, en la Guerra de la Independencia, había marcado en sus edificios y en sus calles⁶. La ciudad del Sena había servido de modelo para el diseño del Salón de Santa Engracia, realizado a partir de 1840, partiendo de un viejo proyecto ya impulsado por Martín de Garay en 1815, a imagen y semejanza de la famosa y céntrica rue de Rivoli, aunque duplicando sus porches al disponerse en ambos lados [fig. 2]. El nuevo Salón, hoy paseo de la Independencia, ubicado en el corazón de la ciudad, albergó las viviendas más destacadas de la burguesía zaragozana, junto con la plaza de Aragón y el paseo de Sagasta, y en él se instalaron modernos locales comerciales y salas de espectáculo, constituyéndose en el principal eje del futuro ensanche urbano hacia el sur. La armonía de las fachadas y los tejados lige-

⁵ CONTRERAS, J. de (marqués de Lozoya), *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, Salvat, 1949, vol. V, cap. XVI, p. 604.

⁶ POBLADOR MUGA, M. P., «Patrimonio artístico en Zaragoza, 1808-2008», en ARMILLAS VICENTE, J. A. et al., *Zaragoza 1808-2008. Dos siglos de progreso*, Barcelona, Lunwerg, 2008, pp. 86-135.



Fig. 2. Paseo de la Independencia a finales del siglo XIX, realizado a imagen y semejanza de la rue de Rivoli de París. Postal coloreada.

ramente inclinados con sus buhardillas, desaparecidos o muy transformados en la actualidad, recordaban el aspecto de los bulevares parisinos construidos durante el II Imperio, en la época de Napoleón III, por iniciativa del barón Haussmann. De la misma manera que el Pasaje de la Industria y del Comercio, en la plaza del Pilar, frente a la basílica, constituye una versión local, modesta pero muy interesante, de los pasajes o galerías comerciales que surgen a comienzos del siglo XIX en las principales ciudades europeas, sobre todo en París donde se llegaron a contabilizar más de un centenar hacia 1840, pensados para acoger a los viandantes bajo sus cubiertas acristaladas, incluso algunos de ellos dotados de calefacción, acogían tiendas de moda, cafés, restaurantes y un sinfín de establecimientos, aunque la mayoría desaparecieron también durante la época de Haussmann, al considerar que la ciudad debía ser abierta, alineada y sin refugios que pudieran ser utilizados por grupos insurgentes⁷.

Así, poco a poco, el ambiente de modernidad va transformando Zaragoza y la prensa local, testigo de esta renovación, combinaba noticias referidas a la actualidad política, económica y cultural con ecos de sociedad, entrevistas y «cotilleos» y sobre todo artículos dedicados a la moda que triunfaba en París, publicados junto a curiosos anuncios publicitarios que utilizaban como reclamo sugerentes alusiones a la capital francesa, constituyendo uno de los testimonios que mejor reflejan la vida y los gustos de la burguesía zaragozana de la época, como señala el profesor Manuel García Guatas:

La moda del vestido que a partir de los primeros años del siglo experimenta un refinamiento y una vinculación directa con los modelos e ideas de la capital

⁷ RAGON, M., *Historia mundial de la arquitectura y el urbanismo modernos. Tomo I: Ideologías y pioneros, 1800-1910*, Barcelona, Destino, 1971, pp. 113-116.

internacional. Los figurines parisinos y el mismo léxico se introducen con rapidez y evidente snobismo para describir la complicada toilette femenina. Publicaciones como *Femina* y *La vie heureuse* son conocidas en Zaragoza y divulgados sus dibujos e ideas en la prensa local, como en la sección fija titulada «Novedades» de *Heraldo de Aragón*, firmada por «Mme. Chrysanthème», quien con una puntualidad y minuciosidad sorprendentes mantiene al día a las lectoras zaragozanas sobre las últimas novedades de cada temporada dictadas por París (...).

Todavía hoy podemos rememorar, no sin cierta complacencia, en inefables fotografías el estilo peculiar del vestido de esta época en Zaragoza, similar al de cualquier ciudad europea con las que está *a la page*. Esta moda de la *Belle Époque*, de adornos recargados, abundancia de encajes y suntuosidad de las “boas” y plumas, cederá el paso a un utilitarismo simplicísimo producido por la primera guerra mundial que atenuará las diferencias sociales en el vestido⁸.

Si en el mundo de la moda y la alta costura la autoridad marcada por París fue incuestionable, también lo fue en el ámbito de los establecimientos públicos y comercios, como la mercería La Parisiën⁹ (1911), situada en la calle de Alfonso I, núm. 27, todavía en la actualidad, en cuya portada se leía «NOVEDADES DE PARÍS-NOVEDADES DE BERLÍN» y en los bajos del mismo edificio la Bisutería de París se anunciaba desde las páginas del *Heraldo de Aragón*, al igual que la pastelería, confitería y tienda de «ultramarinos finos» conocida como La Maisón Dorée¹⁰ en el paseo de Sagasta, núm. 5, muy próxima al velódromo Campos Elíseos, ubicado desde 1896 en la esquina del mencionado paseo y el cauce del río Huerva, sobre el cual se construyó décadas después la Gran Vía, que ha prestado su nombre a dos locales, tras ser levantado en su solar el edificio proyectado por Teodoro Ríos en 1945, que así lo recuerdan: el cine y el restaurante Elíseos.

Un anhelo de renovación y modernidad que permitió abrir en Zaragoza, por ejemplo, su Café de París. Muchas ciudades españolas tuvieron, e incluso algunas siguen teniendo, su Café de París, como sucedía en San Sebastián, una ciudad tan frecuentada por la alta burguesía zaragozana en época estival, donde además existía un Grand Restaurant Parisien¹¹. Incluso en la misma capital

⁸ BORRÁS GUALIS, G. M.; GARCÍA GUATAS, M., y GARCÍA LASAOSA, J. *Zaragoza a principios del siglo XX: El Modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977, p. 34.

⁹ La mercería La Parisiën constituye uno de los escasos establecimientos que ha llegado hasta nuestros días, aunque tras sufrir cambios de locales y propietario. Fue decorada en 1911 (Archivo Municipal de Zaragoza [AMZ], Negociado de Licencias para la Edificación, expte. núm. 53-21-313), con una portada en estilo ecléctico, muy similar a la que meses después encarga Isidro Bellostas para su mercería en el núm. 41 de la misma calle, que también, aunque totalmente transformada, sigue en activo, cuyo proyecto poseía un rótulo con idéntico reclamo: «NOVEDADES DE PARÍS Y BERLÍN» (AMZ, expte. núm. 53-22-2.030).

¹⁰ Ambos establecimientos aparecen anunciados en el *Heraldo de Aragón* de 1905.

¹¹ SADA, J. M. y HERNÁNDEZ, T., *Donostia'ko dendariak [Comercios donostiarra]*, Donostia [San Sebastián], Udala [Ayuntamiento], 1991. Los autores mencionan numerosos establecimientos que remiten al

francesa existió un Café de París, desde 1899, aunque tampoco se conserva en la actualidad ya que fue demolido, que estaba situado en la avenida de la Ópera, núm. 41 (distrito 8), cuya decoración fue iniciada por el arquitecto Louis Majorelle y completada por Henri Sauvage¹².

Ubicado en la céntrica calle del Coso, el zaragozano Café de París lamentablemente duró escasos años. Se situaba en los bajos del palacio de Sástago, por aquel entonces sede del aristocrático Casino Principal y su aspecto externo ha llegado hasta nosotros gracias a la imagen fotográfica conservada en el Instituto Amatller de Arte Hispánico [fig. 3], donde podemos apreciar sus característicos veladores cobijados bajo una volada marquesina de cristal, conservándose también el alzado de su fachada junto a la licencia de obras en el Archivo Municipal de Zaragoza, permitiendo conocer algunos datos curiosos, como el hecho de que la reforma de este establecimiento fuera encargada a Ramón Salas y Ricomá, arquitecto municipal de Tarragona y gran amigo de Ricardo Magdalena Tabuena, en este caso también arquitecto del Ayuntamiento de Zaragoza, dos grandes profesionales de la edificación del momento¹³. Aunque estuvo en activo durante escasos años, forma parte de la larga nómina de cafés cuyos míticos nombres hoy evocan pequeños pero importantes hitos de la historia local, reflejos del ambiente cultural de la época, en torno a cuyas mesas de mármol y fundición se reunieron políticos, intelectuales y artistas. Veladas amenizadas, en el caso del Café de París y como así sucedía en otros de la ciudad, por algunos conciertos¹⁴. Incluso Zaragoza llegó a tener su teatro Parisiana, obra del arquitecto Félix Navarro Pérez siguiendo, al menos en su portada, la sala de espectáculos o conciertos que con este mismo nombre se encontraba en el 27 del boulevard Poissonnière, en el distrito 2 de la capital francesa, decorada por Edouard

origen aragonés de sus propietarios como: el Bazar de Aragón (p. 33) o la Posada del Aragonés (p. 197). Además, al igual que Zaragoza, y otras ciudades españolas que pretendían estar «al día» de la moda y las novedades, San Sebastián contaba con locales públicos de similar nombre: «Teatro Circo» (p. 62), «Café Royalty» (p. 38), «Café de París» (pp. 109 y 176), «Café Oriental» (p. 110), etc.

¹² BORSI, Franco y GODOLI, E., *Paris Art Nouveau: Architecture et Décoration*, Paris, Marc Vokar Editeur, 1976, p. 174.

¹³ POBLADOR MUGA, M. P., «La obra modernista del arquitecto tarraconense Ramón Salas y Ricomá (1848-1926) en Zaragoza», *Artígrama*, 12, pp. 519-541.

¹⁴ La ciudad de Zaragoza contaba con cincuenta y dos cafés a principios de siglo: el Café de Europa, el Ambos Mundos, el Café Oriental, el Suizo, el Gambrinus, el Café de la Iberia, el Café de Colón, el Universo, el Café de la Perla, el Café del Teatro Circo, el Café de Londres, el Peninsular, el Café Matossi, el Café Royalty, el Universo, el de las Cuatro Naciones, el Café Moderno, el Café Cervantes, el Café de España, etc. La arraigada tradición de los cafés zaragozanos tuvo su continuación, en décadas posteriores, en la apertura de emblemáticos locales como el Salduba, el Café Niké, La Maravilla o Las Vegas, formando parte de una memoria colectiva que poco a poco va cayendo en el olvido. De todos, el único superviviente es el Café de Levante, aunque varias veces trasladado, desde el local modernista que ocupaba junto a la Puerta del Carmen, posteriormente llevado al paseo de Pamplona y en la actualidad en la calle de Almagro.



Fig. 3. Café de París, ubicado en los bajos del palacio de Sástago, en la céntrica calle del Coso, en Zaragoza.
Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico.

Niermans¹⁵. Incluso también disfrutó de su Cabaret Maxim's en la calle de los Estébanes, inaugurado en 1922, en el mismo local donde en 1905 se había instalado el Palacio de la Ilusión, el primer cinematógrafo estable que desaparecía ahora con su apertura, anunciándose en la prensa como un cabaret elegante por sus «varietés selectas»¹⁶. Sin olvidar que el teatro y el cine ejercieron una poderosa influencia en el gusto de los zaragozanos, baste recordar la programación de cinematógrafos tan destacados como el Ena Victoria, la sala inaugurada en 1908 en el Coso, decorada al estilo modernista en 1912 tras la reforma del arquitecto Miguel Ángel Navarro, donde se podía disfrutar de:

¹⁵ El mencionado Café de la Iberia en verano utilizaba su terraza como Jardín de la Iberia con actuaciones musicales y conciertos; fue sustituido por el teatro Parisiana, local donde se ubicará posteriormente el teatro Argensola, también desaparecido. Sobre el establecimiento parisino *vid.* BORSI, F. y GODOLI, E., *op. cit.*, pp. 232-234 y 238 (fig. 331).

¹⁶ MARTÍNEZ HERRANZ, A., *La arquitectura teatral en Zaragoza. De la restauración borbónica a la Guerra Civil (1875-1939)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2003, vol. II, pp. 835-838.

Las últimas creaciones de Gaumont y Pathé, con sus maravillosas cintas a las que sirve de escenario la naturaleza; con sus escenas de épocas históricas adecuadamente al gusto moderno, son las que el propietario de este favorecido salón, ha traído recientemente de sus excursiones a París y Londres, además de otras películas importantes de Nueva York, que han de llamar poderosamente la atención del público¹⁷.

Un acontecimiento cultural de primera magnitud fue la visita de la gran actriz Sarah Bernhardt a Zaragoza a finales de noviembre de 1899, en plena madurez profesional, cuando contaba con 55 años, para interpretar *La Dama de las Camelias* en el Teatro Principal, como así recoge la profesora Amparo Martínez Herranz en sus investigaciones¹⁸. Precisamente, Sarah Bernhardt, la famosa musa del *Art Nouveau*, protagonizó los más famosos carteles de Alphonse Mucha, desde que en las Navidades de 1894 le diseñara el de la obra *Gismonda*, para el Theatre Renaissance. Por otro lado, curiosamente el propio Mucha, el gran artista checo afincado en París, también había visitado Zaragoza el año anterior, en 1898, dentro del recorrido que hizo por la geografía española con el propósito de inspirarse y tomar apuntes para las ilustraciones de un libro que nunca se llegaría a publicar¹⁹. Sus obras, además, influyeron rotundamente en numerosos pintores y dibujantes aragoneses como José Galiay Sarañana, quien traza para *Blanco y Negro* o la *Revista de Aragón*, en los primeros años del siglo xx, sugerentes figuras femeninas mimetizando los dulces rostros de sensuales gestos, orlados por el movimiento de sus cabelleras y plegados mecidos por el viento, protagonistas de los famosos carteles de Mucha.

Pero los artistas parisienses no fueron solamente un modelo en la distancia, incluso algunos pintores se trasladarán para trabajar en Zaragoza, como los hermanos Buffet, que en 1901 restauraron los deteriorados frescos de Goya de la iglesia de la cartuja de Aula Dei y completaron el programa pictórico desaparecido, gravemente deteriorado durante los Sitios de Zaragoza y tras el abandono producido por la Desamortización de 1837, como Julián Gállego comentaba:

Fueron estos los hermanos Paul y Amedée Buffet, nacidos en París, respectivamente, en 1864 y 1869, y el primero ordenado sacerdote. Ambos fueron discípulos de Jules Lefevre; Paul lo fue también de Boulanger, y Amedée, de Robert-Fleury. Solían colaborar y así lograron la Medalla de Plata de la Exposición Universal de 1900. Pero el más importante era el mayor, que ganó en la de 1937,

¹⁷ *Heraldo de Aragón*, 17 de septiembre de 1908.

¹⁸ MARTÍNEZ, A., *op. cit.*, p. 496.

¹⁹ Además de Zaragoza, Alphonse Mucha visitó Barcelona, Tarragona, Valencia, Cartagena, Granada, Córdoba, Madrid y Toledo. Véase FAINÉ, I., «Presentación», en VV.AA., *Alphonse Mucha 1860-1939. Seducción, modernidad, utopía*, [catálogo exposición], Barcelona, Fundación La Caixa - Mucha Foundation, 2008, p. 11.

cuando ya había muerto Amedée, una Medalla de Oro y que, años antes, en 1896, obtenía el Premio del Salón Nacional con su cuadro *La Fête antique*, representando una procesión de Palas-Atenea²⁰.

Las dos escenas de Goya que se habían perdido, la *Anunciación* y la *Huida a Egipto*, lejos de ser imitadas, fueron ejecutadas en consonancia con la estética simbolista francesa, con un cierto aire prerrafaelita inglés, recordando la manera de pintar de artistas como Dante Gabriel Rosetti, siguiendo las nuevas tendencias de la pintura europea tan vinculadas con la estética modernista. Aunque se trataba de una obra oculta a los ojos del gran público, no deja de ser significativa, dado que existían numerosos artistas locales que hubieran deseado este encargo y, desde luego, no pasó desapercibido, como afirma Manuel García Guatas:

Las primeras imágenes pictóricas que trajeron a Zaragoza una sensibilidad nueva fueron las decoraciones que realizaron los hermanos Amadeo y Paul Buffet en 1903 en la iglesia de la cartuja de Aula Dei después de restaurada la comunidad. Han pasado a la historia del Arte más que por sus pinturas murales, por su mayor o menor acierto en la restauración de los frescos de Goya. Sin embargo, en el brazo norte del crucero dejaron un panel íntegramente creado por ellos, figurando el tema de la *Huida a Egipto*, interpretado dentro del estilo de Puvis de Chavannes, el más celebrado representante en la pintura francesa de finales de siglo de la corriente simbolista. Las figuras de esta escena, llenas de melancólica ternura, se integran en la soledad de un paisaje árido que al modo del maestro francés potencia todavía más el contenido simbólico de la narración²¹.

Aunque, sin lugar a dudas, las revistas nacionales y extranjeras constituyeron un vehículo decisivo en la difusión de la nueva estética modernista, siguiendo nuevamente a Manuel García Guatas:

Más trascendencia tuvieron, como vehículo de difusión de ideas y sobre todo de imágenes en blanco y negro, las abundantes revistas nacionales y extranjeras a que estaban suscritos los centros culturales y recreativos de la ciudad, donde tenían lugar, además, las mencionadas tertulias de artistas. En las bibliotecas del Casino Principal y del Centro Mercantil se crearon unas estupendas colecciones de revistas desde finales del siglo pasado, algunos de cuyos títulos: *Blanco y Negro*, *La Ilustración Artística*, *Nuevo Mundo*, *Hojas Selectas*, *L'illustration*, *The Graphic*, *Figaro Illustré*, *L'Art Decoratif*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, etc., constituyeron un material permanente de ilustraciones y reproducciones de la actualidad artística europea. A la vez que confirman una vez más la importancia de la prensa como medio de divulgación y comunicación entre los pueblos y sus

²⁰ GÁLLEGO, J., *Las pinturas de Goya en la cartuja de Nuestra Señora de Aula-Dei*, Zaragoza, Mutua de Accidentes, 1975, p. 18.

²¹ BORRÁS, G. M., GARCÍA, M. y GARCÍA, J., *op. cit.*, p. 36.

culturas. En definitiva, en las páginas de estas revistas donde se mezclan los folletines con las curiosidades, viajes exóticos y temas de arte, pervive todavía esa idea decimonónica de afán de integración al ritmo de la historia y al Progreso que ha sido el norte cultural de la burguesía²².

Triunfar en París fue, no solo para el ámbito artístico zaragozano sino en cualquier parte del mundo, la mejor de las cartas de presentación para ser aclamado en España. Si algunos artistas zaragozanos, como es el caso del escultor Carlos Palao Ortubia, disfrutaron durante sus años de formación de estancias en París y en Roma que enriquecieron su formación, también, si una obra recibía un reconocimiento en la capital francesa, tenía su éxito asegurado. Esto sucedió con la escultura de carácter funerario *Memento homo* tallada por el escultor catalán Enrique Clarasó y Dandí. Considerada una de sus mejores creaciones, incluso para él mismo su obra maestra, fue reconocida internacionalmente al obtener con ella la medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1900, hecho que, sin lugar a dudas, influyó en Alberto Aladrén a la hora de elegir el panteón para su familia en el Cementerio de Torrero, en 1904. Situada en el andador de Costa, su original diseño está protagonizado por la vigorosa figura de un hombre o sepulturero, tan solo cubierto por un paño de pureza, en el momento de cavar la fosa con su pico en alto, tomando impulso, en medio una escenografía intencionadamente «descuidada», con rocas y hierbas que cubren imaginarias fosas marcadas con cruces inclinadas, a medio caer ante la inscripción que reza: «MEMENTO / HOMO / QUIA PULVIS ES / ET IN PULVEREM / REVERTERIS», proporcionando a esta obra una originalidad y una libertad creadora, que como sucede con las obras de Auguste Rodin, son difícilmente encajables dentro de un estilo²³.

Pero estos triunfos también se dieron en el ámbito de la arquitectura; nos recuerda Fernando Castán Palomar la fama de Ricardo Magdalena, autor de extraordinarios edificios como el Matadero (1878-1884) y la Facultad de Medicina y Ciencias (1886-1895), que recibieron todo tipo de reconocimientos en su época, siendo ambas obras «presentadas como modelos de disposición en la Academia de Bellas Artes de París, donde se efectúan los estudios de arquitectura»²⁴.

Si París fue el modelo a seguir para algunas obras de pintura y escultura de comienzos de siglo xx, en el caso de la arquitectura modernista zaragozana este referente influyó de manera decisiva. Uno de los ejemplos más significativos de

²² *Ibidem*, pp. 36 y 37.

²³ VV.AA., *El Modernismo*, [catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno, Parque de la Ciudadela, 10 de octubre de 1990-13 de enero de 1991], Barcelona, Olimpiada Cultural Barcelona'92 - Lunwerg Editores, 1990, vol. II, p. 290.

²⁴ CASTÁN PALOMAR, F., *Aragoneses contemporáneos (Época 1900-1934)*, Zaragoza, Ediciones Herrein, 1934. Reeditado en Zaragoza, El Día de Aragón, 1987, 5 vols. (Los libros de *El Día*; 46-50), p. 324.

la seducción ejercida por la capital francesa fueron las exposiciones celebradas en la transición del siglo XIX al XX. Sin lugar a dudas, el caso más destacado es el de Félix Navarro Pérez, un arquitecto nacido en Tarazona pero afincado en Zaragoza, cuya trayectoria profesional ejemplifica la fascinación por el hierro de fundición y los nuevos sistemas constructivos, sobre todo tras su viaje a París en 1889, por encargo de la Diputación Provincial de Zaragoza, para visitar la gran Exposición Universal que conmemoraba el Centenario de la Revolución Francesa. En la *Memoria de los progresos constructivos y de higiene de la edificación exhibidos en la Exposición de París*, redactada a su vuelta, refleja este entusiasmo al contemplar las «maravillas constructivas» de la Torre Eiffel y la Galería de Máquinas, y sobre esta última comenta:

El Palacio de máquinas, á pesar de su grandiosidad insuperada, permite clasificarse entre las construcciones económicas también, pues resulta el metro de edificación á noventa y tres francos; es decir, ¡al mismo coste que obra de dos pisos de los usuales de la edificación ordinaria de casas en Zaragoza!, y debe advertirse, que el Palacio de máquinas tiene cuarenta y tres metros de altura central (suficiente para rebasar las más de nuestras torres de iglesia)²⁵.

Palabras de entusiasmo ante la magnitud y el alarde técnico de estas construcciones, aunque no siempre eran compartidas por todos, como nos recuerda Michel Ragon, ya que obras aparentemente tan incuestionables como la Torre Eiffel también tuvieron sus detractores, sobre todo en la capital francesa:

En 1896 se organizaba un concurso oficial para embellecer la Torre Eiffel de la que se temía fuera a deslucir la Exposición Universal de 1900. Uno de los proyectos sugería decapitar la Torre Eiffel a la altura del primer piso y colocar sobre tal pedestal una mujer desnuda de cien metros de alto. Otro proponía sustituir los pies de la torre por elefantes metálicos de enderezadas trompas²⁶.

Afortunadamente, estos proyectos quedaron en papel mojado, aunque no corrió la misma suerte el Pabellón de Máquinas de Dutert y Contamin, cuyo interior albergó durante la Exposición de 1900 un coqueto salón de baile erigido con adornos de gusto eclectista y, finalmente, fue derruido²⁷.

No obstante, Félix Navarro había comenzado en 1877 una de las más modernas obras de fundición erigidas en Zaragoza, como el teatro Pignatelli, ubicado en el Salón de Santa Engracia, con su estructura de gran ligereza y diafanidad; pensada como teatro de verano para durar algunas temporadas,

²⁵ NAVARRO PÉREZ, F. *Memoria de la Exposición de París*, prolog. Jesús Martínez Verón, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1996, p. 10.

²⁶ RAGON, M., *op. cit.*, p. 155.

²⁷ La Exposición de París de 1889 pudo ser contemplada por los zaragozanos que, seguramente fascinados, asistieron a la proyección de unos «cuadros-vistas» de la exposición proyectadas en el Teatro Circo, en octubre de aquel mismo año. Véase MARTÍNEZ, A., *op. cit.*, p. 696.

que finalmente fue derribado en 1915. También se encargó del Mercado Central, inaugurado en 1903, siguiendo a *Les Halles*, el gran mercado de París que Victor Baltard levantó tomando las ideas de Hector Horeau, con su basamento de piedra sobre el que se apeaban amplias naves con tirantes metálicos, en cuya estética se integraban las vigas de fundición vistas, a la manera que Victor Horta y Paul Hankar dejaban en sus fachadas en Bruselas, combinándolas con ladrillo. Incluso, al final de su trayectoria profesional, cuando la organización de la Exposición Hispano-Francesa de 1908 le encargue el edificio de Escuelas, futura sede de la recién creada Escuela de Artes y Oficios, rematará su fachada con torrecillas Eiffel, cada una arrojando las letras de Francia, singular homenaje a la gran obra de ingeniería que tanto le fascinó.

Aunque la Exposición Universal de París de 1900 no significó el triunfo del *Art Nouveau*. Para el mundo fue un escaparate donde mostrar las maravillas de la técnica y del arte, para inaugurar el nuevo siglo, pero en el ámbito de la arquitectura se optó por una exaltación del eclecticismo y, para el caso de los principales pabellones nacionales, el triunfo de un historicismo vernáculo al reunir un muestrario de propuestas de tintes neogóticos o neomedievalizantes, salvo el caso del pabellón de España diseñado por José de Urioste, en un estilo neoplateresco de inequívoco corte hispanista y castizo, premiado durante la muestra quizás precisamente por diferenciarse algo del resto, que también tuvo luego su eco en Zaragoza, sobre todo en la sede del Banco Hispano Americano, en el paseo de la Independencia en su confluencia con la plaza de España, según proyecto de Miguel Ángel Navarro de 1916.

Cronistas de prensa, revistas de moda y decoración, muchos viajeros visitaron la exposición de París de 1900. Los más destacados alumnos de la Escuela de Artes de Zaragoza, dirigida por aquellos años por Ricardo Magdalena, y a pesar muchos de ellos de su modesta condición, fueron becados para ver tan magno acontecimiento²⁸. Incluso el arquitecto de la Diputación Provincial, Julio Bravo Folch, diseñó un *stand* o pabellón de jardinería para representar a su institución en la magna muestra. Sin lugar a dudas, un número considerable de zaragozanos viajaron hasta la capital francesa, ya que de otra manera difícilmente puede explicarse los vínculos entre algunas obras, como uno de los primeros proyectos modernistas conservado en el Archivo Municipal de Zaragoza, para instalar en 1901 un bar de dos propietarios, el ingeniero Manuel de Isasi-Isasmendi y Emilio Soteras, ya que su diseño –no se llegó a ejecutar– recuerda uno de los pabellones secundarios, concretamente la planta baja del restaurante Le Belle Meunière construido por G. Tronchet dentro del recinto

²⁸ POBLADOR MUGA, M. P., «La influencia de William Morris y las *Arts and Crafts* en la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza», en *Centenario de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza*, [catálogo de la exposición], Zaragoza, Delegación Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia - Escuela de Arte, 1995, pp. 63-81.

expositivo. Un año antes, en 1900, ya había sido instalada la portada del Café Oriental, en la plaza de España esquina a la calle de los Mártires, recordando los sinuosos trazados que triunfaban en establecimientos como Maxim's en París, pero también en Bruselas o en Barcelona. Siguiendo con los ejemplos, en 1903, para celebrar la visita del rey Alfonso XIII se erigen tres arcos de entrada de efímera naturaleza y aires modernistas en pleno paseo de la Independencia, pero uno de ellos, concretamente el tercero en ser atravesado por el monarca, patrocinado por la Real Maestranza de Caballería, es coronado por un remate que sorprendentemente mimetiza las barandillas de las bocas del Metro de París, diseñadas por Hector Guimar entre 1900 y 1904, siendo su artífice, nuevamente, Manuel de Isasi-Isasmendi, un joven ingeniero que tenía una empresa de yesos en el paseo de Sagasta, cuya trayectoria se vio interrumpida por su prematuro fallecimiento en 1905, cuando solo contaba con 25 años [fig. 4].

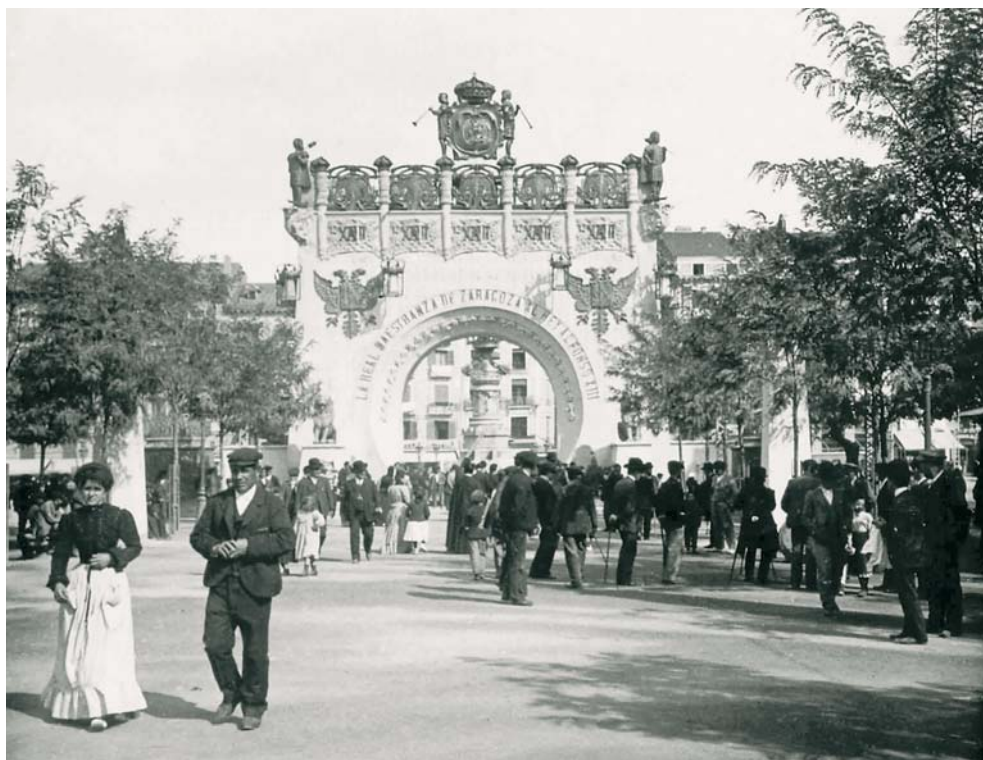


Fig. 4. Arco de entrada para la visita del rey Alfonso XIII a Zaragoza, construido en el paseo de la Independencia en octubre de 1903, cuyo remate mimetiza las bocas del Metro de París, diseñadas por Hector Guimard hacia 1900.
Foto: Colección Coyne, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

Pero la lista de obras no termina. Así, la casa Juncosa, construida entre 1903 y 1906 en el paseo de Sagasta, posiblemente fruto de la colaboración de Ricardo Magdalena y José de Yarza, recuerda en el diseño de su portal el del llamado Castel Béranger, el edificio de viviendas que Hector Guimard había construido entre 1894 y 1898 para Madame Fournier, en la rue La Fontaine, en el barrio de Auteuil, premiado en el concurso de fachadas de la Villa de París entre 1897 y 1898²⁹ [fig. 5].

Hector Guimard, nuevamente, será el modelo para el quiosco de la Música erigido por los hermanos José y Manuel Martínez de Ubago y Lizárraga, para la Exposición Hispano-Francesa de 1908, apreciándose la influencia del *Art Nouveau* belga y parisiense en sus golpes de látigo y en las líneas sinuosas de su rejería, especialmente inspirado por el orientalismo de su elevada cúpula de tégulas coloreadas y por las airosas viseras en abanico que retoman el modelo de las marquesinas de las estaciones de Metro de París, como las desaparecidas en las plazas Bastille y Étoile o las conservadas de Porte Dauphine o en place des Abbesses, que años más tarde, concretamente en 1914, el entonces arquitecto municipal José de Yarza repetirá en el diseño de un quiosco para venta de flores, aunque no será construido, con marquesinas de vidriero muy semejantes.

Pero la elección del diseño no debe ser considerada exclusivamente una cuestión de arquitectos y maestros de obras; sirvan como ejemplos las palabras de un promotor o encargado; es el caso de Pedro Marcolain, propietario de una finca en el paseo de Sagasta, que en 1903 solicita licencia para la construcción de una vivienda de estilo modernista y escribe de su puño y letra:

Es evidente que en el confort y salud de las familias influyen poderosamente la amplitud de las viviendas y (...) las innovaciones de la moderna arquitectura. Grandes espacios salientes, ya circulares, ya de base poligonal, obsérvanse en las edificaciones modernas de Hamburgo, Amberes, Berlín, París, etc. Notabilísimas son en Barcelona y Bilbao las magnitudes de los vuelos dadas a sus miradores, terrazas y salones bajos³⁰.

²⁹ Vid. POBLADOR MUGA, M. P., *La arquitectura modernista en Zaragoza*, Zaragoza, Universidad, Servicio de Publicaciones, Prensas Universitarias, CD-rom, 2003 [texto íntegro tesis doctoral]. Además: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. y POBLADOR MUGA, M. P., «Arquitectura efímera y fiesta en la Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX», *Artígrama*, 19, 2004, pp. 155-195. POBLADOR MUGA, M. P., «Arquitecturas efímeras en la Zaragoza de comienzos del siglo XX», en *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* [octubre, 1998], La Coruña, Universidad, Sociedad Española de Historia de la Construcción, pp. 397-407. POBLADOR MUGA, M. P., «En los albores del siglo XX: la arquitectura modernista en Zaragoza y el ambiente de progreso y renovación que acompañó a la Exposición Hispano-Francesa de 1908», en VV.AA., *La modernidad y la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908* [catálogo exposición, Paraninfo, diciembre de 2004-febrero de 2005], Zaragoza, Universidad, Vicerrectorado de Proyección Social y Cultural y Relaciones Institucionales, 2004, pp. 97-119, entre otras publicaciones.

³⁰ AMZ, Negociado de Licencias para la Edificación, expte. núm. 59-2-1514.



Fig. 5. Portal del llamado Castel Béranger, el edificio de viviendas realizado por Hector Guimard, en la rue La Fontaine, plantea grandes similitudes formales con la zaragozana casa Juncosa, en el paseo de Sagasta, núm. 11, posiblemente obra en colaboración entre José de Yarza y Echenique y Ricardo Magdalena.

Unos vínculos que van más allá que lo puramente estético, puesto que no debemos olvidar el caso de empresarios y empresas francesas que se instalarán desde el siglo XIX en Zaragoza, como Averly, o incluso de Bélgica como Cardé, que se asocia con Nicolás Escoriaza en la empresa Cardé y Escoriaza. Mientras sigue viva, hasta que en 1928 se inaugure una de las aspiraciones seculares del pueblo aragonés, que es su comunicación con Francia a través del ferrocarril internacional a través de Canfranc.

Todas estas pinceladas y muchas más que han podido quedar en la paleta, intentan esbozar la imagen de una Zaragoza en la que, a comienzos del siglo XX, laten anhelos de progreso y París es la ciudad donde confluyen gran parte de esos ensueños que pretenden alcanzar la modernidad, definiendo el gusto de una época.