

EL ORNATO DE LA CIUDAD Y LA LABOR
DEL ARQUITECTO A COMIENZOS DEL SIGLO XX:
LOS SÍMBOLOS Y LA EXALTACIÓN DE LO VERNÁCULO
*DECORATION OF THE CITY AND ARCHITECT'S WORK
IN THE EARLY XX CENTURY: SIMBOLS AND EXALTATION
OF THE VERNACULAR*

MARÍA PILAR POBLADOR MUGA

Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza

Resumen. Tradicionalmente, cuando hablamos de «arte público» identificamos esta denominación con las manifestaciones artísticas, principalmente pertenecientes al ámbito de las artes plásticas, creadas para engalanar el espacio urbano. Pero, sin embargo, no debemos olvidar el decisivo papel que muchos arquitectos han venido desempeñando en el ornato de la ciudad a lo largo de la historia y, en especial, en los últimos años del siglo XIX y comienzos del XX, durante la *Belle Époque*, cuando el gusto por lo decorativo vive su periodo más dorado. Arquitecturas efímeras, que llegarán a su cumbre en la Exposición Universal de París de 1900, edificios y construcciones, mobiliario urbano, diseños de monumentos públicos, a veces en colaboración con los escultores, incluso obras funerarias, contribuirán además a la difusión de símbolos e ideales y a la exaltación de lo vernáculo como emblema del sentimiento nacionalista.

Palabras clave. *Belle Époque*, arte público, Modernismo, *Art Nouveau*, simbolismo, neogótico, neomedieval, París, Barcelona, Zaragoza, siglo XIX, siglo XX, arquitectura, ornamentación, decoración, arquitectura efímera, diseño, exposición universal, Hector Guimard, Viejo París (Vieux Paris), historicismo.

Abstract. Traditionally, when we speak of «public art» identify this name with artistic manifestations, mainly belonging to the realm of art, created to decorate the urban space. But nevertheless, we must not forget the crucial role that many architects have been playing in the beautification throughout history and, especially, in the late nineteenth and early twentieth centuries, during the *Belle Époque* when the taste for decorative experienced its more golden. Ephemeral architecture, which reach their peak in the Universal Exhibition in Paris in 1900, buildings and structures, street furniture, public monuments designs, sometimes in collaboration with sculptors, including funerary works also contribute to the dissemination of symbols and ideals and the exaltation of the vernacular as an emblem of feeling nacionalista, a spreading symbols and ideals and exaltation of the vernacular as a symbol of nationalist sentiment.

Keywords. Belle Époque, public art, Modern Style, Art Nouveau, symbolism, Gothic, neo-medieval, Paris, Barcelona, Zaragoza, nineteenth century, twentieth century, architecture, ornamentation, decoration, ephemeral architecture, design, universal exhibition, Hector Guimard, Old Paris (*Vieux Paris*), historicism, revival.

EL ORNATO DE LA CIUDAD Y LA LABOR DEL ARQUITECTO

Tradicionalmente, cuando hablamos de «arte público» identificamos esta denominación con las manifestaciones artísticas, principalmente pertenecientes al ámbito de las artes plásticas, creadas para engalanar el espacio urbano. Pero, sin embargo, no debemos olvidar el decisivo papel que muchos arquitectos han venido desempeñando en el ornato de la ciudad a lo largo de la historia, desde los tiempos más remotos. Monarcas, gobernadores de países y ciudades, señores y mecenas desde la Antigüedad ya encargaron a sus constructores el adorno de los lugares públicos, no sólo para disfrute de sus habitantes y deleite de viajeros, sino también como símbolo de su poder o reflejo de sus ideales.

Entre la fantasía y el mito, la posteridad evoca el esplendoroso aspecto de muchas ciudades de la antigua Mesopotamia, levantadas a lo largo de los siglos, que fascinaron a aquellos que las conocieron. Remontándonos a los sumerios y las míticas Ur, Uruk, Lagash y otras muchas, con sus colosales zigurats y palacios; pasando por la Babilonia de la bíblica torre de Babel que encandiló a escritores como Josefo, Herodoto, Estrabón, Plinio el Viejo o Quinto Curcio Rufo, donde la tradición menciona sus Jardines Colgantes que, a la orilla del Éufrates, fueron considerados una de las Siete Maravillas del Mundo, para unos mandados construir por el rey Nabucodonosor II como regalo a su esposa persa, la reina Amitis, aunque otros expertos recientemente han planteado la hipótesis de que se deban al monarca asirio Senaquerib y, atendiendo a esta teoría, se encontraran en Nínive, la capital de su imperio levantada a orillas del Tigris; pasando en este rápido recorrido a la fastuosa corte de Persépolis, con su monumental arquitectura, emblema de la grandeza del imperio persa. Ciudades que relucieron con especial brillantez como la antigua Menfis, una de las más antiguas de la cuenca del Mediterráneo, capital del nomo I y también capital de Egipto durante el Imperio Antiguo, cuyo nombre originario fue Inbu-Hedj o «fortaleza blanca», que aludía al fulgurante aspecto de sus murallas, en cuyo interior se erigieron célebres templos como el de Apis o el de Ptah; sin olvidar a la Tebas del Imperio Nuevo, en lengua vernácula conocida como Uaset «la ciudad del cetro uas» o cetro divino, portado por Ptah, Sokar, Osiris, Amón-Ra, Jonsu y otros dioses, que fue descrita por Homero como

la de las «cien puertas», aludiendo a los innumerables accesos de su muralla, y posteriormente denominada en árabe Al-Uqsur o «los palacios», por los restos de sus templos que, erróneamente, siglos después fueron considerados antiguas residencias reales. Todas ellas levantadas, como tantas otras, con el anhelo de servir no sólo como mero lugar donde morar, sino también con el propósito de contribuir al agrado y orgullo de sus habitantes y seducir e impresionar a los visitantes.

Durante siglos, incluso milenios, muchos artistas se esmeraron en el ornato de las ciudades y, entre ellos, los arquitectos diseñaron espacios públicos y edificios monumentales con la pretensión de erigir algo más que una mera construcción que cumpliera una función determinada. En la época medieval las espectaculares fachadas de catedrales e iglesias contribuyeron al embellecimiento de las principales plazas y calles y en el Renacimiento a ellas se sumaron multitud de residencias palaciegas, mientras que en el barroco se potenció mediante el diseño urbanístico al aportar una búsqueda de armonía entre las edificaciones y su entorno. Con la llegada de la revolución industrial y la Ilustración, a mediados del siglo XVIII, la ordenación y ensanche de las vías urbanas, sumado a la creación de nuevos paseos y zonas ajardinadas, servirán como lugar de encuentro para el uso y disfrute. Pero esta tendencia adquiere una magnitud extraordinaria con la llegada del siglo XIX, momento en que las viejas ciudades europeas crecen de manera exponencial y se desarrollan a una velocidad vertiginosa, debido al rápido aumento de su población, mientras los profesionales de la edificación intentan aportar originales respuestas a las nuevas necesidades sociales, basadas en la búsqueda de un urbanismo planificado y coherente, en aras de la salubridad y con el propósito de erradicar las enfermedades infecciosas-epidémicas, mediante la aplicación de las soluciones establecidas por las modernas teorías higienistas. En sus diseños, la nueva ciudad de la era del progreso irá transformando su aspecto tradicional, heredado de la época medieval, y los arquitectos se esforzarán en diseñar la imagen de una urbe renovada, a partir de nuevos planteamientos urbanísticos y buscando un estilo que se identifique con su tiempo, emblema de una naciente era, protagonizada por un anhelo de modernidad.

Innovadores materiales industriales como la fundición y el cristal se suman a los tradicionales, nuevas técnicas constructivas que cada vez permiten edificar más rápido, con menos costes y con mayor seguridad, y todo ello combinado con un deleite por lo ornamental, en consonancia con la estética decorativista de la nueva clase burguesa en alza, mientras el encanto del gusto romántico, evocador de sugerentes e imaginativos escenarios, alusivos a épocas remotas, alejadas en el tiempo, y a exóticos lugares, distantes en el espacio, será combinado a finales del siglo XIX, con los tintes metafóricos propios del pensamiento simbolista, envueltos en

sugerentes significados que encandilan, a modo de juego de ingenio, a la sociedad de la época, como emblemas de sus ideales morales y eruditos, para el ensalzar la historia local y la patria, tan vinculada con el sentir nacionalista y regionalista, de exaltación de lo vernáculo, incluso buscando una transcendencia mística y espiritual acorde con las esencias de una religiosidad inquebrantable.

Por estos motivos, a comienzos del siglo XX, como herencia de la centuria anterior, se mantendrá el gusto por lo decorativo, protagonizado por las atrevidas propuestas del *Art Nouveau* o Modernismo, alcanzando un éxtasis ornamental, tanto en el interior como en el exterior de los edificios, acorde con el espíritu de las *Arts & Crafts* iniciado por William Morris, contribuyendo a este delirio decorativo no sólo artistas, como arquitectos, escultores, y pintores, sino también maestros en el trabajo de la vidriera, cerrajería artística, yeserías, ebanistería y carpintería, entre otros gremios, cuyos trabajos se ejecutan con tal delicadeza y minuciosidad que elevan la calidad de las obras, hasta el punto de dejar de ser considerados meros artesanos, sentando las bases del diseño.

La nueva ciudad de la era industrial, en continua expansión y crecimiento, es proyectada poniendo en práctica un concepto urbanístico moderno, que contribuye a mejorar la calidad de vida, con sus nuevas zonas de enchanche, sus fachadas con balcones y cada vez más amplios ventanales, sus espacios ajardinados, sus amplias calles y sus recoletas plazas con arbolado y monumentos públicos, lugar de encuentro de sus habitantes y visitantes, reflejo de su prosperidad y demostración de «estar al día» de la moda, algo tan propio de esos años de la *Belle Époque*, y un manifiesto fervor por lo decorativo que se desarrollará desde finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX, hasta el surgimiento de la Gran Guerra de 1914 a 1919. Una confrontación bélica que acarreará como consecuencia un drástico cambio de mentalidad en la sociedad occidental, traducándose en el mundo de las artes y, en especial, en el ámbito de la arquitectura, con la búsqueda de un nuevo ideal, para ir decantándose rápidamente hacia una estética más funcional y desornamentada, que triunfará de manera rotunda tras la II Guerra Mundial.

LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD A COMIENZOS DEL SIGLO XX: SU DISEÑO Y SU ADORNO

La aportación de los arquitectos al embellecimiento de la ciudad se lleva a cabo en diversos tipos de obras, tanto de naturaleza efímera como permanente, unas veces tratándose de grandes empresas constructivas y, en especial, de edificios monumentales, por iniciativa pública o con carácter privado, en el ámbito civil o en el religioso, incluso también militar, aunque también es necesario recordar

otras más modestas como sucede con el mobiliario urbano o con los panteones funerarios de los cementerios.

Pero muchas de estas obras han desaparecido, unas veces derribadas y otras han sido desfiguradas tras sufrir reformas integrales, debido a cambios en el gusto, transformándose su aspecto hasta el punto de hacerlas difícilmente reconocibles. Sin olvidar las que fueron concebidas con carácter efímero y, consecuentes con su caducidad, desaparecieron al concluir el evento para el cual habían sido erigidas. Por estos motivos, para el estudio del ornato de la ciudad y la labor del arquitecto a comienzos del siglo XX es esencial la consulta de las fuentes documentales y literarias: licencias de obras, memorias constructivas, proyectos arquitectónicos y decorativos, fotografías antiguas y postales, vistas estereoscópicas, incluso secuencias extraídas de las primeras películas filmadas, noticias de prensa publicadas en periódicos y revistas, sobre todo sus ilustraciones, además de guías de viaje, folletos, etc.

En estas fuentes podemos estudiar la importancia del sentir de una sociedad y una época, reflejada en sus emblemas a veces cargados de profundo significado y, en especial, identificada con la exaltación de lo vernáculo y lo patriótico, ambos asuntos trascendentes para el pensamiento del momento, a los que se suma un ideal de modernidad que se plasma en un compromiso de renovación de la ciudad, mediante el empeño en eliminar el entramado de estrechas y tortuosas callejuelas, heredadas de la época medieval, para sustituirlas por vías más amplias, alineadas y ordenadas, unas veces reformando antiguas construcciones y otras erigiendo modernas edificaciones; todo ello adornado siguiendo tendencias historicistas o al gusto del *Art Nouveau*, con barandillas de fundición, decoraciones de yeso y materiales pétreos, tanto talladas en piedra natural como moldeadas en artificial, concentradas en las embocaduras de puertas y ventanas o desplegadas mediante cornisas e impostas en las fachadas, acordes con las carpinterías exteriores y las aplicaciones cerámicas, envolviendo el entorno urbano con un toque artístico para el disfrute y deleite de los viandantes, contribuyendo al embellecimiento del paisaje ciudadano, unas veces con un propósito meramente ornamental y otras con motivos cargados de un profundo simbolismo.

LA EDAD DE ORO DE LA ARQUITECTURA EFÍMERA

El anhelo de progreso, que impulsó la renovación de la ciudad en la era industrial, también tuvo su reflejo en una auténtica fiebre organizadora de exhibiciones de todo tipo, desde mediados del siglo XIX y la gran Exposición Universal de Londres de 1851, unas de carácter universal o internacional, otras nacional

o regional, en ocasiones vinculándose a cualquier manifestación del estado de las industrias o de las artes, o simplemente con carácter monográfico, contribuyeron a una auténtica edad de oro de la arquitectura efímera, dando lugar a la construcción de espectaculares pabellones a los que se sumaron no sólo los tradicionales arcos de triunfo, además de quioscos y garitas, barracones para espectáculos y cinematógrafos e incluso atracciones de feria, sino también fuentes o templetos, diseñados con desbordante fantasía. Un recurso también utilizado para conmemorar visitas regias o cualquier otro acontecimiento merecedor de una celebración con toda pompa y boato, sin reparar en gastos ni tampoco en adornos.

Aunque Londres, con el famoso Crystal Palace construido por Joseph Paxton para la primera Exposición Universal, celebrada en 1851, antes mencionada, había constituido un hito para el progreso de la edificación moderna, con su imponente pabellón de 564 m de largo y una altura de 39 m, levantado en Hyde Park y realizado en piezas prefabricadas y ensambladas de hierro de fundición y cristal, siguiendo el diseño de Paxton, jardinero del duque de Devonshire, que había alcanzado destreza y experiencia en la construcción de grandes invernaderos. Fue la capital francesa la que retomó el testigo, organizando las exposiciones más espectaculares que se celebraron en el mundo en los años 1855, 1867, 1878, 1889 y 1900, testimonio de su esplendor industrial, técnico y, sobre todo, cultural. Legando a la posteridad obras magistrales para la historia de la arquitectura moderna, como sucedió con el espectacular pabellón de Máquinas, diseñado por el arquitecto Dutert en colaboración con el ingeniero Contamin, y sobre todo con la torre diseñada por Gustave Eiffel, levantada en el recinto del Campo de Marte para conmemorar el centenario de la Revolución Francesa, en la citada muestra de 1889, auténtico emblema de la ciudad de París. Curiosamente, esta obra maestra de la ingeniería fue entendida en su tiempo más como un alarde de la técnica que por sus valores estéticos, de hecho fue rechazada y duramente criticada por algunos de sus contemporáneos, como testimonia la famosa «Protesta de los artistas», publicada en *Le Temps*, el 14 de febrero de 1887, en la que participaron escritores, escultores, arquitectos, pintores y otros intelectuales indignados ante la inminente ejecución del proyecto, al considerarlo una «deshonra» para la capital francesa, hasta el punto de que tras su construcción durante mucho tiempo se pensó en su derribo o reforma, como señala Michel Ragon:

La cuestión de la torre iba a replantearse varias veces. 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 trompas. (RAGON, Michel, 1979, p. 155).

Afortunadamente, ninguno de estos proyectos se llevó a cabo y la esbelta y espectacular torre, hoy símbolo de París, se mantuvo en su emplazamiento, testigo de las sucesivas exposiciones que allí se celebraron.

Una década después, París se preparaba para la llegada de la nueva centuria y, acorde con esa fascinación propia de las fechas emblemáticas, organizó la muestra más ambiciosa que nunca se había llevado a cabo: la Exposición Universal de 1900. Eran los años de la *Belle Époque* y la ciudad se engalanó para la ocasión, levantando pabellones como el *Grand Palais* o el *Petit Palais*, siguiendo el estilo *Beaux Arts*, concebidos desde la herencia del clasicismo romántico, el gran Palacio de la Luz y la Electricidad y su espectacular fachada al gusto del eclecticismo barroquizante, que adornaba el Campo de Marte con una monumental cascada iluminada por la noche, destacando entre un sinfín de arquitecturas efímeras. El Sena, con el puente de Alejandro III regalo del zar Nicolás de Rusia, se convirtió en la *rue des Nations*, acogiendo los pabellones de los principales países participantes, reflejando en sus fachadas sus señas de identidad: Italia recordando la arquitectura del palacio ducal de Venecia, Turquía con sus aires orientales, junto al de Países Bajos y al de Alemania inspirados en su pasado medieval, Noruega con su tradicional madera... Y así se iban sucediendo, uno tras otro, destacando el de España diseñado por José Urioste al evocar el estilo del palacio salmantino de Monterrey, propio de una época dorada de la historia nacional, aquella en la que «nunca se ponía el sol», como recordaba la famosa frase pronunciada por Carlos I en 1556, tras subir al trono su hijo Felipe II, alusiva al vasto imperio español, que había llegado a tener territorios en los cinco continentes —aunque, en el trasfondo de esta evocadora idea, se ocultara la tristeza por la reciente pérdida de Cuba y Filipinas, las últimas colonias de ultramar, tras el fatal año de 1898—. Como así señalaba el prestigioso arquitecto y teórico Luis M.^a Cabello y Lapiedra en la revista *Arquitectura y Construcción*, de 1899, recogiendo las palabras expresadas por el propio Urioste en la «Memoria descriptiva» de su proyecto:

Siendo reglamentario el que cada país recuerde, en cuanto sea posible, en sus Pabellones de Exposición los tipos más interesantes de sus monumentos locales, eligiendo aquellos cuya reproducción caracterice marcadamente una época de su historia ó una región de su territorio, se ha adoptado para este de que se trata la época de arte llamada Renacimiento español, recordando la de transición entre la Edad Media y la moderna, en que el desarrollo y lucha de nuevas ideas agitó á Europa durante dos siglos, cuya expresión aparece en toda su esplendidez en las comedias del siglo XVI.

Se han tomado, pues, por base, los preciosos ejemplares que de este género existen en la Universidad de Alcalá, cuya fachada terminó en 1553 el hábil Rodrigo Gil de Ontañón; la fachada principal del Alcázar de Toledo, cuya obra fué encargada en 1537 al célebre Alfonso de Cobarrubias, cuando el Emperador Carlos V acordó convertir en Palacio la antigua fortaleza labrada por Alfonso X; la Universidad de Salamanca, precioso ejemplar del estilo plateresco, ensayado sólo hasta entonces por Enrique de Egas en Santa Cruz de Toledo y Santa Cruz de Valladolid, y el Palacio de los Condes de Monterey, edificado en 1530 en la misma ciudad de Salamanca, notable entre otros detalles por su grandiosa crestería de coronamiento.

Para el interior se han tomado modelos de patios de la misma época, y motivos de decoración del Colegio del Arzobispo, en Salamanca; del Hospital de Santa Cruz, en Toledo, y de las casas del Pardo y Zaporta, en Zaragoza. (CABELLO y LAPIEDRA, Luis M.^a, 1899, p. 54).

El pabellón constituyó un auténtico repertorio decorativo con arcos carpaneles rebajados, de medio punto y adintelados, sumados a «*las fantásticas figuras de sus enjutas, sosteniendo flores y cintas; las columnas cilíndricas con escarpas en sus fustes y capiteles de sirenas aladas*», sus «*escudos imperiales; sus medallones con armas y leones semi-rampantes; sus heraldos, sus coronamientos de dragones, atletas y quimeras y sus balaustradas, con pilastras y flameros*», que como Urioste señala «*traen á nuestra memoria las agujas y pináculos de las construcciones ojivales*», proporcionando todo un deleite ornamental para los ojos del público visitante.

Una elección, la del estilo neorrenacentista, un tanto singular, dado que la mayoría de los países europeos se decantaban por estilos neomedievales en alusión a sus orígenes como nación, siendo además la tendencia defendida por numerosos teóricos, como el arquitecto francés Eugéne Viollet-le-Duc o el crítico de arte inglés John Ruskin, entre otros, defensores del gótico como punto de partida para la arquitectura moderna.

Precisamente, si cada país participante diseñó su pabellón como símbolo y emblema de su historia, también lo hizo Francia pero con un conjunto de dimensiones espectaculares, al erigir frente a ellos, en la misma *rue des Nations* y a poca distancia del Trocadero, en la margen derecha del río Sena, *Le Vieux Paris*, en recuerdo de la ciudad medieval destruida durante las reformas del barón Hausmann, en la época del Segundo Imperio (1852-1870) de Napoleón III y la emperatriz María Eugenia de Montijo [fig. 1].

Le Vieux Paris permitía sumergirse en el pasado y, además, servía de atracción a los visitantes de la Exposición. Diseñado por el prestigioso Albert Robida (1848-1926), dibujante, litógrafo, grabador, caricaturista, periodista y novelista, incluso considerado un pionero de la ciencia ficción y prestigioso



Fig. 1: Le *Vieux Paris*, arquitecturas efímeras, Exposición Universal de París de 1900. Diseñadas por el dibujante y erudito Albert Robida y ejecutadas por el arquitecto Léon Benouville.

erudito, también autor de libros como *Paris de siècle en siècle; le cœur de Paris, splendeurs et souvenir* (1896), en los que se evocaba la vida en la capital francesa a lo largo de la historia a través de los comentarios e incluso ilustraciones del propio autor. Precisamente, como consecuencia de esta publicación y debido a su profundo conocimiento del pasado, los organizadores de la Exposición le encargaron el diseño de este conjunto, levantado bajo la dirección del arquitecto Léon Benouville, junto al puente de l'Alma. Para este cometido, se tuvo que ampliar la orilla derecha del Sena con una plataforma artificial sobre la que se erigieron las construcciones, de carácter efímero y un pequeño entramado de callejuelas y recoletas plazas de aspecto medievalizante. Los andamiajes y la ampliación de dicha superficie fueron dibujados por la mano del propio Robida e ilustraban un artículo de la revista científica *La Nature*, publicado un año antes de su inauguración (Tissandier, Albert, 1899). Al igual que en la actualidad sucede con los parques temáticos modernos, equipos de actores y otros miembros del personal fueron disfrazados con el fin de ambientar y dar vida a su pintoresco aspecto, para disfrute del público, como así ilustres visitantes, caso de Rubén Darío, nos lo narraron: «desde el río, la vista de los antiguos edificios se asemeja a una decoración teatral. Casas, torrecillas, techos, barrios enteros

.....

evocados por el talento de un artista ingenioso y erudito halagan al contemplador», mientras en este escenario casi de cuento de hadas «el arcabucero o el lancero que se pasean ante los portales» y «las vendedoras de chucherías que tras los mostradores y las mesitas erigen en las graciosas cabezas el alto gorro picudo», hasta «un émulo de Nostradamus, por unos cuantos céntimos dice el horóscopo a quien lo solicita.» (DARÍO, Rubén, 1919, «Viejo París, abril 30 de 1900»)

Algunas fuentes bibliográficas, como la exhaustiva guía de Albert Quantin, titulada *L'Exposition du siècle*, publicada en París, en 1900, que incluye un dibujo a vista de pájaro del Viejo París, así como algunas postales y fotografías retrospectivas, permiten conocer esta efímera obra, añoranza de la ciudad destruida, que permitía, como el mejor de los emblemas, evocar el pasado esplendor de la nación francesa, a través de ese París medieval perdido y llorado por tantos artistas y literatos en sus obras, sobre todo durante el romanticismo, como es el caso del propio Baudelaire en *Las flores del mal* (1853), cuando se lamentaba diciendo: «*le vieux Paris n'est plus; la forme d'une villa change plus vite, hélas, le coeur d'un mortel*». Una ciudad fascinante y centenaria que había constituido una fuente continua de inspiración, como reflejaba la famosa novela *Notre-Dame de Paris*, de Víctor Hugo, escrita en 1831, pero que tras las reformas de Hausmann, durante el Segundo Imperio de Napoleón III, se había convertido para muchos en monótona y vulgar, al haber perdido sus rincones y ambientes más pintorescos (BENÉVOLO, Leonardo, 1996, pp. 104 y ss).

La Exposición Universal de París fue tan espectacular que habrá que esperar hasta 1925, año de la celebración de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, para que la capital francesa organice una nueva exhibición. Además, ejerció una poderosa influencia sobre el resto de los países y visitantes que acudieron al evento; es el caso de España y, como no podía ser menos, de la propia capital aragonesa. De hecho, en Zaragoza se había iniciado durante el siglo XIX una fructífera producción de arquitectura efímera, cuyas imágenes han quedado atrapadas en el tiempo en las viejas fotografías y postales, contrastadas con las crónicas periodísticas de diarios y revistas, que permiten recordar templetos, como el de aires moriscos levantado en el Coso para la visita de reina Isabel II en 1860, o el curioso pabellón erigido en el paseo de la Independencia para festejar, el 19 de octubre de 1882, en presencia del rey Alfonso XII, el comienzo de las obras de la línea internacional de ferrocarril de Canfranc. Aunque París marcó una fuerte impronta y su huella se refleja en obras como el arco de triunfo, patrocinado por la Real Maestranza de Caballería, diseñado por joven ingeniero Manuel Isasi-Isasmendi, para la visita esta vez de Alfonso XIII en 1903. Se trataba de uno de los tres arcos de triunfo levantan-



Fig. 2: Arco patrocinado por la Real Maestranza de Caballería, levantado para la visita de Alfonso XIII, en 1903, en el paseo de la Independencia, en Zaragoza. En su remate, el joven ingeniero Manuel de Isasi-Isasmendi, mimetizaba las barandillas de las bocas del Metro de París que había diseñado Hector Guimar, en estilo *Art Nouveau*, en 1900.

tados en el paseo de la Independencia de la capital aragonesa, el último en ser atravesado por el monarca en su recorrido,¹ aunque quizás fuese el que mejor refleje esa inspiración en el París de la *Belle Époque*, al mimetizar en su remate las barandillas de las bocas de Metro de la capital francesa, que había diseñado Hector Guimard hacia 1900 [fig. 2].

¹ El primero obra del Regimiento de Pontoneros, con sus aires modernistas de líneas ondulantes y fluidas, y el segundo siguiendo las trazas de Ricardo Magdalena, arquitecto municipal, en representación del Ayuntamiento de Zaragoza, inspirado en una evocación de la historia local y, en especial, del glorioso pasado medieval, con sus almenas y merlones, sus oriflamos mecidas por el viento y su heráldica, alusiva al homenaje del antiguo reino aragonés al joven monarca, con la cruz de Íñigo Arista, el árbol de Sobrarbe, las barras del señal real, las cuatro cabezas de moros y la cruz de San Jorge, acompañados del león rampante del escudo de la ciudad, emblema de un hondo sentir patriótico.

.....

Aparentemente modestas, estas construcciones efímeras constituyen un avance importante en el desarrollo del gusto, al proyectar una influencia decisiva sobre la arquitectura con afán de permanencia; ya que, en muchas ocasiones, sirvieron de ensayo para introducir y difundir nuevos estilos, así su carácter fugaz permitía someterse a la aceptación o al rechazo del público sin grandes riesgos, y en sus decoraciones reflejaron, como en el mejor de los espejos, la fascinación que por lo ornamental se vivió durante la *Belle Époque*.

LA ARQUITECTURA PERMANENTE, DESAPARECIDA O TRANSFORMADA, QUE ENGALANÓ LAS CIUDADES

La arquitectura efímera, sin lugar a dudas, jugó un papel trascendental en el ensayo de estilos y repertorios ornamentales durante este periodo, que podían ser rápidamente retomados por las edificaciones construidas con anhelo de permanencia; aunque, lamentablemente, no todas ellas lo lograron, dado que, con el paso del tiempo, y en ocasiones debido a sus excesos decorativos, los gustos más funcionales y sencillos surgidos después de la Primera Guerra Mundial y, sobre todo, después de la Segunda, provocaron su reforma e incluso su derribo. Por este motivo, resulta fundamental la consulta de fuentes gráficas, sobre todo proyectos arquitectónicos o imágenes retrospectivas, para conocer algunas obras desaparecidas que aportaron a la ciudad, con su extraordinaria decoración, llena de fantasía y simbolismo, una imagen más acogedora y distinguida.

Son numerosos los ejemplos, pero sirva como modelo el caso del Hector Guimard, el prestigioso y famoso arquitecto del *Art Nouveau* francés, antes citado, conocido por sus fascinantes bocas del Metro de París, con sus barandillas y farolas de forja, diseñadas a partir de una profunda inspiración en una naturaleza que parece germinar y aflorar hacia superficie. Un estilo que aporta un repertorio ornamental propio, lleno de creatividad e imaginación, dando lugar a viviendas como el castel Béranger, en el núm. 14 de la rue La Fontaine, consiguiendo que, en reconocimiento a su originalidad, le fuera otorgado el primer premio de fachadas del Ayuntamiento de París, en 1899.

Lamentablemente, algunas de sus obras han desaparecido, pero otras se conservan y además fueron consideradas modélicas hasta el punto de ser difundidas mediante catálogos y revistas de arquitectura y decoración de la época, incluso en postales, unas en blanco y negro y otras coloreadas, que hoy nos permiten investigar el aspecto prístino de los espectaculares diseños de hotelitos y villas, en los que Guimard combinaba, por un lado, una inspiración en el mantenimiento de la tradición heredado de las construcciones vernáculas, sumado a

una manifiesta fascinación por la arquitectura gótica, tan destacada dentro de la historia francesa, en reconocimiento a su importancia en la evolución de la técnica, y altas dosis de imaginación y fantasía, por otro, inspirándose en una naturaleza caprichosa y sugerente, como si se tratara del escenario de un cuento de hadas. Es el caso de la villa «*La Surprise*», en Cabourg, en Calvados, en la costa de Normandía, construida por Guimard en 1903 y ampliada en 1907, que fue encargada por la familia Nozal como hotelito de recreo junto al mar y ocupada por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial como lugar de defensa para su batería antiaérea y, finalmente, derruida en los años 50, tan sólo unas décadas después [fig. 3].

La documentación gráfica conservada posibilita el conocimiento de estas construcciones desaparecidas, sus aires medievalizantes conseguidos a partir de sus tejados de pronunciada inclinación, sus torreones cubiertos con puntia-gudos chapiteles, sus muros animados por aparejos rústicos o por entramados de madera y ladrillo, a veces ornamentados con decoraciones escultóricas y otras con esgrafiados, quizás acompañados de forjas de artístico diseño o de carpinterías talladas con ornamentos. Así, fachadas de ciudades como París, Bruselas, Viena o Glasgow marcaron una impronta en el gusto decorativo y, para el caso español, la arquitectura modernista y neogótica alcanzó su máxima calidad en las edificaciones que los principales promotores de la burguesía catalana encargaron. Las espectaculares viviendas de la llamada «manzana de la discordia», en pleno paseo de Gracia, constituyeron todo un regalo para los sentidos y en especial las delicadas labores de escultores como Eusebi Arnau, que colaboraron con los mejores profesionales de la edificación del momento como José Puig y Cadafalch o Luis Doménech y Montaner. Y, bajo la batuta de estos y otros arquitectos, como en el mejor de los conciertos, la armonía de las artes decorativas contribuyó al ornato no sólo de los interiores sino también de los exteriores, cuyas fachadas aportaron un generoso regalo a la ciudad, para deleite de sus habitantes y visitantes, además del prestigio y orgullo de sus propietarios.

Sin lugar a dudas, uno de los ejemplos más destacados es la casa Lleó Morera diseñada por Doménech i Montaner, ubicada en el núm. 35 del paseo de Gracia. Partiendo de la reforma de la edificación anterior del maestro de obras Joaquín Sitjas, Doménech recibe en 1902 el encargo de su propietaria, Francisca Morera y Ortiz, quien fallece en 1904, y es retomado por su hijo Alberto Lleó y Morera, concluyéndose en 1906. Luce tallas realizadas por Eusebi Arnau, que contribuyeron a otorgarle el premio al mejor edificio artístico construido en 1905, concedido en el concurso anual celebrado al año siguiente por el Ayuntamiento de la Ciudad Condal. Sin embargo, en 1943 parte de

.....

sus esculturas, y más concretamente las elegantes ninfas y figuras femeninas que adornaban los locales de la planta baja, con su aire modernista tan fluido y delicado, fueron eliminadas. Su magistral ejecución y su primoroso acabado podemos disfrutarlo solamente en las fotografías retrospectivas y postales que se conservan² [fig. 4].

Este desprecio por los ornamentos arquitectónicos, determinado por las tendencias funcionalistas de mediados del siglo XX, lamentablemente ha sido una constante que ha ocasionado pérdidas imposibles de restituir. Sucedió con el Modernismo, tan predispuesto al *horror vacui*, pero también con otros estilos de la época y, en mayor o menor medida, en todas las ciudades y en todos los países y también en Zaragoza. Recordemos los edificios modernistas desaparecidos, no solo las obras efímeras levantadas para la Exposición Hispano-Francesa de 1908, sino también otros erigidos con afán de permanencia, como la tristemente recordada villa de Emerenciano García Sánchez, uno de los fundadores del Banco Zaragozano, en el núm. 54 del paseo de Sagasta, derribada en 1976. Pero también sucedió con otras tendencias, de corte más clasicista, como el neorrenacimiento, caso de la antigua sede del Banco Hispano-Americano, obra del arquitecto Miguel Ángel Navarro, diseñada con sus aires neoplaterescos en 1916 e inspirada en el pabellón de España, que había levantado José Urioste, para representar a nuestro país durante la Exposición Universal de París de 1900, como anteriormente se ha comentado. La obra zaragozana, ubicada en el corazón de la capital aragonesa, en la esquina de la plaza de la Constitución, hoy conocida como de España, se integraba dentro de la corriente del neorrenacimiento de corte hispanista y castizo que gustaba tanto entre la sociedad de la época, y lamentablemente fueron sus decoraciones eliminadas tras una reforma, a mediados del siglo XX [fig. 5].

El estilo neorrenacimiento, ya antes de la Exposición Universal de París, había constituido un emblema para la capital aragonesa, luciendo en todo su esplendor en edificios como la antigua Facultad de Medicina y Ciencias, construida entre 1886 y 1893, obra de Ricardo Magdalena; pero en el siglo XIX, cuando surge y triunfa en Zaragoza, está inspirado en otras fuentes distintas a las «platerescas», ya que toma como modelo los palacios zaragozanos del siglo

² En la obra de GARCÍA-MARTÍN, Manuel (1988), p. 47, se afirma que, además de las fotografías retrospectivas, fechadas en 1907, parece ser que «de las figuras femeninas, que resultaron rotas, sólo quedan las cabezas», conservadas en el Museo Dalí de Figueras, y de las ninfas los encargados de la reforma afirmaron que fueron entregadas al Ayuntamiento de Barcelona, pero no han sido encontradas al menos hasta la fecha».



Fig. 3: Villa «La Surprise», en Cabourg, en Calvados, en la costa de Normandía, construida por Guimard en 1903 y ampliada en 1907.



Fig. 4: Casa Lleó Morera, obra de Lluís Domènech i Montaner, ubicada en el paseo de Gracia, en Barcelona. Hasta 1943 conservó las esculturas que decoraban la planta baja, obra del escultor Eusebi Arnau.



Fig. 5: Banco Hispano-Americano en la plaza de España de Zaragoza. Arquitecto: Miguel Ángel Navarro. Proyecto: 1916. Su fachada fue reformada, perdiendo la decoración.

XVI, herederos a su vez de la *maniera* florentina y, por tanto, del Renacimiento italiano. Una tendencia que será acogida de manera entusiasta por los arquitectos jóvenes, de la siguiente generación, que se estaban formando por aquellos años, como es el caso de José de Yarza y Echenique, que en 1915 proyectó el colegio «Gascón y Marín», promovido por el Ayuntamiento de Zaragoza, con su espectacular galería de retratos de personajes ilustres aragoneses desplegada en su chafalán, regalo para el adorno de la ciudad y modelo para escolares y viandantes, entre los que figuran Alfonso I, Goya, Forment o el propio Magdalena, entre otros. Un neorrenacimiento, por tanto, de inspiración aragonesa y vinculado con el regeneracionismo de Joaquín Costa, que afortunadamente se conserva.

ESCULTURAS PÚBLICAS Y MOBILIARIO URBANO

No debemos olvidar que, en ocasiones, los arquitectos diseñan obras de menor envergadura, aunque no por ello dejan de tener importancia. Es el caso del mobiliario urbano, con quioscos, garitas, farolas, bancos, bocas de metro, etc., que a pesar de su humilde presencia aportan una imagen de renovación a las ciudades. Pero también, en algunas ocasiones, los arquitectos son los encargados de dar forma a los pedestales de los monumentos públicos en colaboración con los escultores, como sucedió en el dedicado a los Mártires, obra de Agustín Querol, inaugurado en 1904, colocado sobre un torreón pétreo de estilo medievalizante que le sirve de base y que fue levantado por Ricardo Magdalena.

Sin descartar que en ocasiones los arquitectos pueden proyectar sus propios monumentos y que éstos, a veces, también pueden sufrir peculiares vicisitudes, pongamos el caso sucedido por las llamadas *Quatre Columnas*, Puig i Cadafalch concebidas por José Puig y Cadafalch, levantadas en 1919, donde se encuentra la *Font Màgica* de Montjuïc en la ciudad de Barcelona, y derribadas en 1928, durante la dictadura de Primo de Rivera, un año antes de celebrarse la Exposición Internacional de 1929. La conservación de numerosas imágenes retrospectivas han permitido su reconstrucción en 2010, a pocos metros de su ubicación original, aunque envueltas en una fuerte polémica, al ser identificadas, por un sector de la opinión pública catalana, con las cuatro barras de la *senyera* y, por tanto, considerarse un emblema del nacionalismo. Dilemas políticos aparte, estas *Quatre Columnas*, con sus robustos fustes exentos y sus respectivos capiteles jónicos, en la actualidad lucen nuevamente en la escalinata del palacio de Montjuïc y constituyen un ejemplo de la aportación de los arquitectos al ornato de la ciudad, como sucede también con las originales farolas de la plaza Real diseñadas por Gaudí, cuya forma se inspira, como así lo desvela en su magistral interpretación iconográfica el profesor Gabriel Sopena, en el caduceo de Hermes/Mercurio, emblema del comercio y lo mercantil, y lo asocia al ave Fénix, en alusión a la *Reinaxença* de Cataluña, y a los dragones heráldicos de Aragón, como recuerdo de la tradición (SOPENA GENZOR, Gabriel, 2014, pp. 313-314).

ORNAMENTOS Y MONUMENTOS FUNERARIOS

Este recorrido por la ciudad y por la contribución de los arquitectos a su ornato quedaría incompleto si no aludiéramos a otras obras, también modestas pero íntimamente sentidas por sus encargantes, nos referimos a la última morada,



Fig. 6: Inauguración del Mausoleo de Joaquín Costa en el cementerio de Torrero. Fotografía: Aurelio Grasa.

a los panteones funerarios, que en ocasiones son diseñados por los arquitectos y en las que, la mayoría de las veces, también colaboran escultores. Son muchos los ejemplos, pero destacaremos uno de ellos, no sólo por tratarse de una obra ubicada en el cementerio de Torrero de la capital aragonesa, sino también porque es un monumento ejemplar para lo aquí referido, estudiado con gran precisión por el profesor Manuel García Guatas, nos referimos al monumento funerario o mausoleo dedicado a Joaquín Costa [fig. 6]. Según consta en la memoria adjunta firmada por Manuel Bescós (*Silvio Kossti*) y Félix Lafuente, el mausoleo debía reproducir una montaña artificial, con escarpadas rocas, sobre cuya cima se alzaría el busto esculpido del prestigioso político aragonés. Además, era propósito «*revivir la naturaleza en un ambiente helénico*» y puesto que consideraban el pensamiento costista, «*heredero de directo de aquellos grandes filósofos, repúblicos y oradores griegos, que como Aristóteles, Platón, Pericles y*

Demóstenes, dejaron huella profunda en la humanidad», el conjunto monumental debía incorporar una reproducción del Partenón de Atenas, la Tribuna de Demóstenes y el Trípode votivo de Platea. Sin embargo, dicho trípode, como apunta García Guatas, no se aprecia ni en el boceto realizado a la acuarela por Félix Lafuente, ni en la obra definitiva llevada a cabo. El hecho de que este mausoleo fuera realizado en colaboración, sin lugar a dudas, explicaría las diferencias entre el proyecto y la obra ejecutada, además, confirma que el gran conocimiento que poseía José de Yarza de la arquitectura alemana de la época, corroborado por la biblioteca conservada por sus descendientes y repleta de obras de referencia y revistas procedentes del país germánico, permite comprobar que la fuente de inspiración fue el Partenón, es cierto, pero a través del Walhalla o panteón de hombres ilustres que Leo von Klenze, el gran arquitecto del romanticismo germánico, construyó en Ratisbona, a las orillas del Danubio, por encargo del rey Luis I de Baviera, como templo de la fama.

Un interesante juego de símbolos, emblemas y sugerentes alegorías que otorgaron a la arquitectura, más allá de sus formas y estilos, de sus excesos ornamentales a veces tan criticados, una significación profunda y sentida, una intencionalidad simbólica y ética, que caracteriza a la sociedad de la *Belle Époque* y que le confiere su verdadero sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVIRA BANZO, Fernando (1996), «El proceso gráfico del Mausoleo de Joaquín Costa diseñado por Félix Lafuente», en: *La imagen de Joaquín Costa. 150 aniversario de su nacimiento* [catálogo exposición], Huesca, Diputación Provincial, pp. 39-45.
- BENÉVOLO, Leonardo (1996), *Historia de la arquitectura moderna*, 7.ª ed., Barcelona, Gustavo Gili.
- CABELLO Y LAPIEDRA, Luis M.ª (1899), «El Pabellón Español en la Exposición de París de 1900», en: *Arquitectura y Construcción*, Barcelona, núm. 48, 22 de febrero, pp. 53-56.
- DARÍO, Rubén (1919), «I. En París. Viejo París, abril 30 de 1900», en: *Peregrinaciones*, Madrid, Mundo Latino. Versión digital: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/peregrinaciones--0/html/> (consultada en enero de 2015).
- GARCÍA GUATAS, Manuel (1996): «Un mausoleo para un líder», en: HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (dir.), *La Imagen de Joaquín Costa. 150 aniversario de su nacimiento* [catálogo exposición: Diputación de Huesca (1996) y Ateneo de Madrid (1997)], Huesca, Diputación Provincial, pp. 25-32, 97-102 y 119.
- [1985], «Utopía y significados del Mausoleo de Joaquín Costa», en: *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Sección II: El Arte Aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional [Huesca, 19-21 diciembre 1983], [Huesca], [Diputación Provincial], pp. 351-382.

- GARCÍA-MARTÍN, Manuel, *La casa Lleó Morera*, Barcelona, Catalana de Gas, 1988.
- HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (2003), «Lágrimas de piedra: la escultura en los cementerios públicos», en: *Historia y política a través de la Escultura pública 1820-1920* [coords. por M.^a Carmen Lacarra y Cristina Giménez], Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 103 a 144.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión y María Pilar Poblador Muga (2004), «Arquitectura efímera y fiesta en la Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX», en: *Artígrama*, Zaragoza, Universidad, Departamento de Historia del Arte, núm. 19, pp. 155-195.
- POBLADOR MUGA, María Pilar (1998), «Arquitecturas efímeras en la Zaragoza de comienzos del siglo XX», en: *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* [La Coruña, octubre, 1998], La Coruña, Universidad, Sociedad Española de Historia de la Construcción, pp. 397-407. Versión digital: www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHC2_052.pdf (consultada en enero de 2015).
- (2000), «El grupo escolar «Gascón y Marín» (1915-1917): Una obra del neorrenacimiento aragonés realizada por el arquitecto zaragozano José de Yarza y de Echenique (1876-1920)», en: *Artígrama*, Zaragoza, Universidad, Departamento de Historia del Arte, núm. 15, pp. 371-390.
- (2004), «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 2005], Zaragoza, Universidad, Vicerrectorado de Proyección Social y Cultural y Relaciones Institucionales, pp. 97-119.
- (2008), «Imágenes para el recuerdo: Cuando la arquitectura efímera perdió su condición de fugaz testigo de la historia», en: *Actas del XVII Congreso Nacional del CEHA* [Barcelona, 22-26 octubre, 2008], Barcelona, Universidad de Barcelona, 2008 [en prensa]. Resumen en versión digital: www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-m02-s02-com_39-mpp.m.pdf (consultada en enero de 2015).
- (2012), «Ensueños de París. El *Art Nouveau* como modelo para la arquitectura modernista zaragozana», en: VV.AA., *Reflexiones sobre el gusto* [simposio, noviembre, 2010], Zaragoza, Grupo de investigación Vestigium, Fundación Goya en Aragón, Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte, pp. 289-305.
- (2013), «La Zaragoza modernista: una ciudad para el recuerdo», en: VV.AA., *Coup de Fouet. International Congress* [congreso internacional, junio, 2013], Barcelona, GRACMON (Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny contmeporanis), Universitat de Barcelona [en prensa]. Versión digital: http://artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Maria_Pilar_Poblador_Paper.pdf (consultada en enero de 2015).
- (2014), «El neogótico y lo neomedieval. Nostalgias del pasado en la era de la industrialización», en: VV.AA., *Reflexiones sobre el gusto II: El recurso a lo simbólico* [simposio, noviembre, 2013], Zaragoza, Grupo de investigación Vestigium, Fundación Goya en Aragón, Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte, pp. 119-144. Versión digital: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/00/07poblador.pdf> (consultada en enero de 2015).

- QUANTIN, Albert (1900), *L'Exposition du siècle*, Paris, Le Monde Moderne, Versión digital: https://openlibrary.org/books/OL23312467M/L'_Exposition_du_siècle (consultada en enero de 2015).
- RAGON, Michel (1979), *Historia mundial de la arquitectura y el urbanismo modernos I: Ideologías y pioneros 1800-1910*, Barcelona, Destino.
- ROBIDA, Albert [1896], *Paris de siècle en siècle; le cœur de Paris, splendeurs et souvenir*, Paris, La Liberie Illustré. Versión digital: <https://archive.org/details/parisdesicleen00robiuoft> (consultada en enero de 2015).
- SOPEÑA GENZOR, Gabriel (2014), «El reflejo de la Antigüedad en la obra de Gaudí», en: VV.AA., *Reflexiones sobre el gusto II: El recurso a lo simbólico* [simposio, noviembre, 2013], Zaragoza, Grupo de investigación Vestigium, Fundación Goya en Aragón, Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte, pp. 307-316. Versión digital: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/00/20sopena.pdf> (consultada en enero de 2015).
- TISSANDIER, Albert (1899), «La restitution du Vieux Paris, travaux de l'exposition de 1900», en: *La Nature*, Paris, núm. 1348, 25 mars [il. Albert Robida]. Versión digital: <http://sciences.gloubik.info/spip.php?article602> (consultada en enero de 2015).