

AR GEM 014

114



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES

Departament de Història

ARGENSOLA



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES
DIRECCIÓN DE HUESCA



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES

Imprenta de Aragón

ARGENSOLA

**REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES
DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES**



NÚM. 114

HUESCA, 2004



**INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES**
Diputación General de Aragón

Edita: INSTITUTO DE ESTUDIOS ALTOARAGONESES

Dirección: María Celia Fontana Calvo

Consejo de Redacción: Fernando Alvira Banzo, José María Azpíroz Pascual, Domingo J. Buesa Conde, Teresa Cardesa García, Carlos Garcés Manau, Jesús Inglada Atarés, Ana Isabel Lapeña Paúl, Pilar Moreno Rodríguez, José María Nasarre López, Bizén d'o Río Martínez y Alberto Sabio Alcutén

Diseño de la portada: Vicente Badenes

Preimpresión: Ebro Composición, S. L.

Corrección: Isidoro Gracia

Coordinación editorial: Teresa Sas

ISSN: 0518-4088

Depósito legal: HU-378/99

Imprime: Línea 2015, S. L.

Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca)
Parque, 10 - 22002 HUESCA - Tel 974 29 41 20 - Fax 974 29 41 22
www.iea.es / iea@iea.es



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES
Diputación de Huesca

SUMARIO

PRESENTACIÓN

<i>El Círculo Oscense: todo un símbolo que celebrar y conservar</i> , por María Celia FONTANA CALVO	7
---	---

SECCIÓN TEMÁTICA: EL MODERNISMO EN ARAGÓN

<i>El modernismo en la arquitectura y en las artes</i> , por María Pilar POBLADOR MUGA	13
<i>El modernismo en las artes gráficas en España, particularmente en Aragón</i> , por Eliseo TRENC BALLESTER	63
<i>Hitos literarios de la Huesca moderna (1893-1912)</i> , por Juan Carlos ARA TORRALBA	87
<i>Félix Lafuente, ¿pintor modernista?</i> , por Fernando ALVIRA	115
<i>El Círculo Oscense y el modernismo. La historia de un siglo</i> , por María José CALVO SALILLAS	131

SECCIÓN ABIERTA

<i>El retablo de la Inmaculada de la capilla de la antigua Universidad Sertoriana (Museo de Huesca)</i> , por María de la Paz CANTERO PAÑOS	181
<i>Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca</i> , por María Celia FONTANA CALVO	221

<i>Ricardo Compairé Escartín (1883-1965), fotógrafo de lo cotidiano</i> , por Covadonga MARTÍNEZ MARTÍNEZ	277
<i>El fuerte de Coll de Ladrones a fines del siglo XIX</i> , por Juan Antonio SÁEZ GARCÍA	291
<i>Semblanza de un pediatra ilustre: don Andrés Martínez Vargas</i> , por María Pilar SAMPER VILLAGRASA	345
<i>Fray Manuel Abad y Lasierra, un aragonés de la Ilustración</i> , por Juan José NIETO CALLÉN y José María SÁNCHEZ MOLLEDO	371



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES

Diputación de Huesca

EL CÍRCULO OSCENSE: TODO UN SÍMBOLO QUE CELEBRAR Y CONSERVAR

Argensola quiere sumarse en esta ocasión a la celebración del centenario del edificio del Círculo Oscense, el popular Casino, que fue inaugurado en agosto de 1904 y que desde entonces se ha convertido en uno de los símbolos cívicos más importantes de la ciudad de Huesca.

La importancia social y artística de esta obra fue estímulo suficiente para que el Ayuntamiento, a través del Consejo Rector del Círculo Oscense y de su presidente, Joaquín Lizana, realizara a lo largo del 2004 mejoras en el inmueble y organizara diversos actos para conmemorar el centenario. Entre las iniciativas culturales llevadas a cabo destacan las jornadas sobre *El modernismo en Aragón*, que tuvieron lugar los días 5, 6 y 7 de octubre, y en las que distintos investigadores estudiaron y enmarcaron el singular edificio en el contexto artístico regional. La coordinación fue encargada a dos profesores del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza: Manuel García Guatas, especialista en arte aragonés del siglo xx, y Pilar Poblador Muga, experta en la arquitectura modernista en Aragón. La sede de las jornadas fue el propio Círculo Oscense, cumpliendo el deseo de Joaquín Lizana de devolverle ocasionalmente la función de centro cultural que tuvo en 1920, cuando acogió a los participantes en el II Congreso de Historia de la Corona de Aragón.

Argensola, desde que conoció este proyecto, se comprometió a colaborar en él cediendo el espacio de su “Sección temática” para la publicación de las ponencias, presentadas a modo de memorias del evento. Abre la serie el necesario trabajo de Pilar Poblador, que ofrece el registro, la caracterización y la valoración de la arquitectura



modernista en Aragón, mucho más abundante que en otras zonas de la península y muy vinculada al *modernisme* catalán. El texto se complementa con el de Eliseo Trenc, que se ocupa de explicar por qué las artes gráficas en Aragón e incluso en Madrid se adhirieron con menos resolución al modernismo que en la cosmopolita Barcelona. Los estudios siguientes están a cargo de tres especialistas del período entre siglos en Huesca. Juan Carlos Ara señala la importancia de los autores, las obras y las revistas de la literatura modernista en la ciudad, destacando *Alma contemporánea*, de José María Llanas, como el gran tratado de estética del modernismo a nivel nacional. Fernando Alvira, sin embargo, advierte que por lo que se refiere a la pintura el nuevo estilo tuvo poca repercusión, y que la obra oscense de uno de los principales pintores del momento, Félix Lafuente, sigue los lineamientos del impresionismo. Finalmente, M^a José Calvo —quien publicó en 1990 un exhaustivo estudio sobre el Círculo Oscense— relata la historia del Casino desde que fue promovido por Manuel Camo y la burguesía de su tiempo hasta la actualidad. De esta forma lo destaca como una de las piezas claves de la arquitectura y del urbanismo de la ciudad, y como una de sus construcciones más emblemáticas.

La “Sección abierta” de *Argensola* reúne, entre otros temas, estudios sobre Huesca y Aragón a fines del siglo XIX y comienzos del XX. En ella aparece el interesante trabajo de Covadonga Martínez sobre el fotógrafo Ricardo Compairé, el farmacéutico oscense preocupado por captar en sus imágenes una forma de vida —la del Alto Aragón— que él veía perderse irremediamente con la llegada de la modernidad (Ayuda de Investigación del IEA en 2001), o el oportuno trabajo de María Pilar Samper sobre Andrés Martínez Vargas, el renombrado pediatra aragonés, preocupado tanto por los avances médicos en el campo de su interés como por su divulgación entre la comunidad científica. A estos artículos se suma el de Juan José Nieto y José María Sánchez, que recupera una figura poco conocida: la de fray Manuel Abbad y Lasierra, el fraile pinatense ilustrado del siglo XVIII, apasionado por la documentación, que llegó a ser inquisidor general (Ayuda de Investigación del IEA en 2001).

Junto con estos tres estudios de personajes se presentan las monografías de otras tantas obras de gran interés en el campo de la ingeniería militar, la escultura y la arquitectura. En 1900, el mismo año en que se acuerda levantar el Círculo Oscense, se termina una construcción bien diferente, el fuerte de Coll de Ladrones (Canfranc), la obra en su género más importante de la zona, diseñada seguramente en un afán de la monarquía restaurada por garantizar su seguridad frente a Francia. El detallado estudio es en este

caso de Juan Antonio Sáez. Las otras dos piezas estudiadas son de gran importancia para la Huesca barroca. M^a Paz Cantero se ocupa de documentar perfectamente el magnífico retablo de la capilla de la Universidad Sertoriana, del siglo XVIII, y también de analizar su rica iconografía, enfocada a exaltar los símbolos de la Universidad. Finalmente, quien suscribe trata de reconstruir el plan devocional contrarreformista de la importante capilla funeraria del siglo XVII construida por los hermanos Lastanosa en la catedral y que lamentablemente ahora se encuentra en deficiente estado de conservación.

Solo me queda desear que el rico y variado contenido de esta entrega de *Argensola*, presentado con cariño y algo de nostalgia desde tierras lejanas, sea del agrado y utilidad de los lectores.

María Celia Fontana Calvo
Directora de la revista *Argensola*





INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES

Diputación de Huesca

**SECCIÓN TEMÁTICA:
EL MODERNISMO EN ARAGÓN**



**INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES**
Diputación de Huesca



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES

Reservados todos los derechos

EL MODERNISMO EN LA ARQUITECTURA Y EN LAS ARTES

María Pilar POBLADOR MUGA*

RESUMEN.— La arquitectura modernista en Aragón participó de las tendencias internacionales de moda en el momento y algunas de sus obras lograron alcanzar un considerable nivel de calidad. Los nuevos aires formales de un estilo decorativo inspirado en una naturaleza orgánica y vegetal se plasmaron en los edificios, a los que siguieron los diseños de tendencia geometrizable, por influencia de la *sezeccion* vienesa o de la Escuela de Glasgow.

En Zaragoza, desde 1900, diversos arquitectos locales serán los encargados de desarrollar esta tarea (Ricardo Magdalena, los Yarza, los Navarro, Julio Bravo, Francisco Albiñana y José Martínez de Ubago, entre otros), a los que se sumarán las aportaciones de creadores foráneos. Ello es debido al impulso de una burguesía emprendedora que acomete su industrialización y promueve la celebración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, un acontecimiento excepcional que contribuyó a la creación de un ambiente de renovación y progreso.

En cuanto al resto de Aragón, en la ciudad de Huesca el modernismo no se desarrolló de manera convencida, a excepción de la construcción del espléndido edificio del Círculo. Mientras que en Teruel fue más tardío, aunque se trata de una arquitectura de gran calidad debida al catalán Pablo Monguió. Sin olvidar que este anhelo de estar al día llegó hasta otras localidades como Jaca, Barbastro, Calatayud, Ateca, Ejea de los Caballeros, Bulbiente, Tarazona, Caspe y Alcañiz.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza.



ABSTRACT.— Modernist architecture in Aragon shares the fashionable international trends of the time and some of its works manage to reach a considerable level of quality. The new formal airs of a decorative style inspired on an organic and vegetable nature, are expressed in the buildings, which were followed by the geometrising tendency designs, due to the influence of the Viennese *sezzession* or the Glasgow School.

From 1900 in Saragossa, different local architects were commissioned to carry out this task (Ricardo Magdalena, the Yarzaz, the Navarros, Julio Bravo, Francisco Albiñana and José Martínez de Ubago, among others), with contributions from foreign creators. This is due to the impulse of an enterprising bourgeoisie, which undertakes its industrialisation and promotes the holding of the Hispano-French Exposition of 1908, an exceptional event, which contributed to the creation of an environment of renewal and progress.

With respect to the rest of Aragon, in the city of Huesca, modernism was not carried out in a convincing manner, except for the construction of the splendid building of the Circle. Whilst in Teruel it was very late, although the architecture is of great quality due to the Catalan, Pablo Monguió. Not forgetting that this desire to be up-to-the-minute reached other towns such as Jaca, Barbastro, Calatayud, Ateca, Ejea de los Caballeros, Bulbiente, Tarazona, Caspe and Alcañiz.

La transición del siglo XIX al XX constituye uno de los periodos más apasionantes de la historia del arte contemporáneo. En un breve lapso de tiempo el mundo asiste a la sucesión de una serie de acontecimientos, especialmente de carácter científico y técnico, que transcurren con una celeridad inusitada y que no solo suponen el desarrollo de la industrialización, permiten el avance de las comunicaciones o generan nuevos descubrimientos, entre otros logros, sino que además este progreso hace tambalear los cimientos de la sociedad, transformándola de manera irreversible y dejando una indeleble huella en la cultura de la época, plasmándose en el mundo de la creación. Impresionismo, posimpresionismo, fauvismo, cubismo, abstracción, dadaísmo y surrealismo no son sino meras etiquetas para intentar interpretar las diversas respuestas estéticas dadas a estos estímulos, sobre todo en las artes plásticas y en especial en la pintura. De la misma manera, la arquitectura también buscó una forma de plasmar en sus formas esta nueva era, unas veces desde posturas arriesgadas y otras más académicas y acomodadas a los gustos del arte oficial. Así, el eclecticismo planteaba la mezcla de repertorios decorativos procedentes de distintas tendencias, cuyas propuestas fueron recogidas tanto en sencillas construcciones como en otras de gran empaque y suntuosidad que definieron la estética *beaux arts*. Una línea acorde, por lo tanto, con

un historicismo que en su concepto más puro defendía la vuelta a los estilos consagrados por el pasado, forjando *revivals* como el neogótico o el neorrenacimiento, inspirados en la exaltación de la historia local, para rememorar un periodo de esplendor vivido por un país o una región. Otras veces el intento de romper con el ideal de belleza tradicional permitió viajar con la imaginación hacia fórmulas exóticas, desde lo neobizantino hasta los más románticos ambientes evocadores del próximo y del lejano Oriente, originando edificios con fachadas y estancias inspiradas en la Alhambra, como si de un escenario para un cuento de Washington Irving se tratara, en el misterioso neoeipicio o en la sencillez y ligereza de lo japonés.

Precisamente, el deseo de liberarse de los lenguajes del pasado al considerarlos anacrónicos y de superar el academicismo oficialista constituyen dos de las constantes teóricas del modernismo, como reacción esteticista contra la imitación reiterativa e irreflexiva de algunos estilos de épocas anteriores, al considerarlos ya agotados y ajenos a una nueva época, llena de novedades y progresos, aunque a veces no logre de manera rotunda este propósito y las nuevas formas se combinen con otras historicistas. Por este motivo, como estilo de transición, existen divergencias entre los especialistas a la hora de considerar si el modernismo constituye el punto de partida del movimiento moderno o si, por el contrario, es el final de una era. Sobre esta cuestión, puede resultar interesante la opinión de Robert Schmutzler cuando señala:

Si volvemos la mirada hacia estilos anteriores, todos parecen perfectamente delimitados, pero en realidad sus fronteras son fluidas, representando más una transición que una ruptura abrupta. A pesar del movimiento pendular de signo contrario que parece dominar en la sucesión de estilos, en la metamorfosis viva del arte cada estilo surge del anterior y lleva en sí mismo la simiente del siguiente, en el que se diluye. Por eso en el historicismo estaba ya el germen del modernismo, al igual que el *art nouveau* desarrollaba dentro de sí mismo el arte moderno, al señalar implícitamente nuevas metas y soluciones.¹

Denominado *art nouveau* en Francia, *modern style* en Inglaterra y Estados Unidos, *jugendstil* en Alemania, los finlandeses abreviaron la palabra convirtiéndola en *jugend*, *sezession* en Austria, al igual que checos, húngaros y eslavos que utilizaron distintas versiones de este término. *Florale* o *liberty* fue llamado en Italia, los rusos lo afrancesaron designándolo *stil'moderne* y en España se acuñó la expresión modernis-

¹ Robert SCHMUTZLER, *El modernismo*, 2ª ed., Madrid, Alianza, 1985, p. 9 (Alianza Forma; 12).



mo. Aunque en los países de habla inglesa e incluso en algunos de habla hispana se difundió en francés, los franceses utilizaron en numerosas ocasiones la versión inglesa, constatando la novedad de una tendencia que se estaba imponiendo rápidamente en todo el mundo occidental. Fue, por lo tanto, un movimiento cosmopolita e internacional que mantuvo una gran unidad de conceptos, aunque, debido a sus propias contradicciones internas, mostró peculiaridades diferentes en cada escuela y recibió un nombre diferente en cada lugar. De hecho, ante todo, fue un estilo que reflejó de manera perfecta una época apasionante, la *belle époque*, repleta de cambios, que en ocasiones alcanzó el delirio ornamental, mientras paralelamente avanzaba hacia la modernidad, buscando la funcionalidad, impulsando el diseño y las artes decorativas y la utilización de los nuevos materiales industriales.

Si pudiéramos resumir en breves palabras la esencia de la estética modernista, el lema inscrito en letras de oro sobre la puerta principal del edificio de la secesión en



Foto 1. Edificio de la sezeccion en Viena, realizado por Joseph Maria Olbrich (1898-1899).
Imagen retrospectiva.

Viena (foto 1), construido como sede de exposiciones temporales, resume de manera inmejorable ese espíritu que alentó toda una época tan compleja como fascinante:

“DER ZEIT IHRE KVNST, DER KVNST, IHRE FREIHEIT”
(A cada época su arte, al arte, su libertad)

LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA ARQUITECTURA

Desde mediados del siglo XIX se comenzó a plantear la necesidad de conseguir una arquitectura moderna, más adecuada y representativa de la nueva era del progreso inaugurada por la segunda revolución industrial, en la que los nuevos materiales fabricados industrialmente, técnicas constructivas y funciones se interpretarían desde formas estilísticas propias.

Por este motivo, la arquitectura modernista surge como respuesta a este deseo de encontrar una nueva fórmula, un nuevo estilo artístico diferente a las estancadas recetas decimonónicas de los historicismos y del eclecticismo, aunque convivirá con estos durante los primeros años del siglo XX e incluso le superarán cronológicamente al mantener a duras penas su vigencia hasta mediados de la centuria. En este sentido, fue decisiva la labor de algunos teóricos como el crítico de arte inglés John Ruskin (1818-1900) y su pensamiento plasmado en obras como *The Seven Lamps of Architecture*, publicada en 1849, o como el arquitecto francés Eugène Viollet-le-Duc (1841-1879), que además de acometer una ingente cantidad de restauraciones de edificios medievales, escribió trascendentales aportaciones como su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (1854-1864) o sus *Entretiens sur l'architecture* (1863). Ambos, como otros muchos intelectuales de su época, partían, por un lado, del estudio y revalorización del gótico con el doble propósito de promover la conservación de un patrimonio arquitectónico medieval, tan destacado en Europa y que durante siglos había sido denostado por considerarlo un estilo de bárbaros, y, por el otro, de plantear un modelo estético para la arquitectura de su tiempo, de tal manera que supusiera una definitiva ruptura con la tradición clasicista grecolatina, imperante desde el Renacimiento y mantenida a través del gusto oficial y las academias. En definitiva, una búsqueda de una arquitectura distinta al pasado y acorde con su presente, en el que el gótico debiera de servir de inspiración para el futuro, pero no tanto desde una mimetización de sus formas, sino desde el análisis y comprensión de sus principios estructurales.



Por aquellas mismas fechas de mediados del siglo XIX se comenzaron a erigir construcciones basadas en la utilización de la fundición, décadas antes ensayadas por la ingeniería para la realización de puentes, aunque algunas como el Pabellón Real de Brighton (1816-1818) de John Nash ocultan, bajo el maquillaje pomposo de una fachada inspirada en un exotismo neohindú, la utilización en sus espacios interiores de esbeltas columnas de fundición sin enmascarar. Obras emblemáticas como el famoso Crystal Palace, el gigantesco pabellón que alcanzó el medio kilómetro de largo, levantado provisionalmente para la Exposición Universal de Londres en 1851, por Joseph Paxton (1803-1865), en cuya ejecución tan solo se tardó seis meses para asombro de todos, al ensamblarse su estructura metálica como si se tratara de las piezas de un mecano, constituyen episodios decisivos que marcan el camino hacia la modernidad. También forman parte de este capítulo la Biblioteca Nacional de París de Henri Labrouste (1801-1875), comenzada en 1868 y terminada diez años después tras la muerte del arquitecto, o la Galería de las Máquinas del arquitecto Louis Dutert (1845-1906) y el ingeniero Contamin (1840-1893) para la Exposición Universal de París de 1889, y la famosa torre que el ingeniero Gustave Eiffel (1832-1923) concibió para la misma, entre otras construcciones en las que se utilizó la fundición con soluciones atrevidas, consideradas todas ellas hitos de la arquitectura contemporánea al marcar los precedentes, el camino para seguir. Aunque todavía los nuevos materiales industriales no gozaban de una mayoritaria y total aceptación, ya que eran considerados, por algunas posturas más conservadoras, más propios de construcciones ingenieriles, y, por lo tanto, meramente funcionales, que del arte de la arquitectura. Por lo que fueron necesarios numerosos ensayos para que se emplearan conforme a sus propias características, ya que desde el punto de vista de los sistemas constructivos, y excluyendo las citadas obras, algunos arquitectos los comenzaron a utilizar a fines del siglo XIX, pero cubriéndolos con materiales tradicionales, al considerar que la dureza de su aspecto fabril debía permanecer oculta a la vista del espectador.

Además, también desde el punto de vista formal, la aparición de nuevas necesidades sociales dará lugar al surgimiento de nuevas tipologías y a la transformación y adecuación de las antiguas. En este sentido, no solo el modernismo, sino también otros estilos se acomodarán a estos propósitos, con una arquitectura eminentemente decorativa que además velará por el ornato de la ciudad. Así, establecimientos o locales públicos destinados a la hostelería como hoteles, balnearios, restaurantes y cafés, al ocio como casinos, teatros, salas de espectáculos y cinematógrafos, y al comercio como tiendas o locales que, situados generalmente en los bajos de las viviendas y algunos de

cierta envergadura exentos, tanto en su decoración interna como en el desarrollo de sus fachadas siguen la preceptiva de la moda modernista. Aunque constituyen, la mayoría de las veces, una arquitectura modesta como empresa constructiva, sin embargo tuvieron una gran trascendencia en el desarrollo del gusto entre el gran público, puesto que todos estos colmados, joyerías, zapaterías, pastelerías, mercerías, incluso talleres y garajes, que se adaptaron perfectamente a la nueva estética algo frívola y desenfadada del modernismo, además se instalaron en céntricas calles o en elegantes ensanches residenciales. Junto con ellos el mobiliario urbano, aunque de pequeña escala, fue minuciosamente diseñado por arquitectos, maestros de obras e ingenieros, por lo que quioscos, bocas de metro, farolas o bancos, contribuyeron a dar una nota de color a la vida ciudadana. No obstante, serán las viviendas privadas, unas veces villas u hoteles y otras edificios de vecinos o de alquiler desarrollados en altura, las que concentrarán todo un esfuerzo decorativo. Un estilo pensado para adornar el ambiente que rodeaba a la burguesía, en sus lugares de residencia habitual o de descanso estival, en donde desempeña sus negocios o en sus lugares de reunión y tertulia. Por este motivo algunas construcciones como los casinos, tan representativos de esta época, constituyeron uno de los emblemas de la nueva sociedad, llegando incluso esta moda a la decoración de su última morada, de tal manera que en los cementerios, tumbas y panteones familiares se adornarán con melancólicos motivos modernistas, alusivos a la fugacidad de la vida, dándose el caso de que algunos de ellos, especialmente los de gran envergadura, fueron fruto de la colaboración entre arquitectos y escultores.

El modernismo como estilo es el reflejo de la burguesía enriquecida y orgullosa de su poder económico y político, que busca envolverse en un ambiente refinado y acorde con su forma de pensar y de vivir, con sus ansias de disfrute de todo lo que le rodea. De hecho, uno de los objetivos que se pretenden alcanzar es una fusión entre la vida y el arte mediante el diseño tanto de objetos como de edificios, buscando en la unificación de las artes la creación de un entorno armonioso, mediante una reinterpretación de la naturaleza que permita inhibirse de la realidad cotidiana. Flores, hojas, tallos, rocas, animales y otros motivos ornamentales constituirán su emblema. Formas geométricas, simples o complejas, como reflejo de la estructura microscópica de una materia orgánica o mineral, cuyos secretos más ocultos la ciencia comienza a desvelar a través de los avances de la biología, la óptica, la medicina, la química y otras disciplinas.

Desde el punto de vista estético, supone un acercamiento a la naturaleza para alejarse del maquinismo y de la fealdad generada por la industria y la producción en



serie, propugnando un acercamiento a la artesanía, como exponía William Morris en su nueva filosofía del arte, en la que se basa el *art nouveau*, al calificar a la máquina como un mal social y al denunciar la deshumanización de la civilización industrial, reivindicando la figura del artista como nuevo artesano y la del artesano como artista, intentando crear un estilo diferente a los estilos artísticos tradicionales y reclamando un arte para todos y no solo para una élite burguesa. Esta idea de reforma social a través de una revolución artística fue otro rasgo fundamental del modernismo, aunque también constituyó su punto más vulnerable, puesto que nunca llegó a alcanzar sus propósitos, ya que las transformaciones sociales son consecuencia de las transformaciones políticas y no de las estéticas, por lo que el modernismo y su anhelo de justicia social cayeron en una profunda contradicción entre teoría y práctica. En su deseo de volver a proporcionar al obrero industrial una actividad independiente, para liberarlo de la dependencia asfixiante del capitalismo y así poder solucionar los graves problemas sociales del proletariado industrial en la Inglaterra de fines del siglo XIX, que malvivía en unas condiciones infrahumanas, Morris evocó la vuelta a una Edad Media idealizada, lo que le llevó a fundar diversos talleres para la producción de artes decorativas de calidad. Pero la consecuencia era lógica y los objetos elaborados, debido a su gran delicadeza y difícil producción, resultaron tan caros que solo eran accesibles para una alta burguesía. Los artesanos que trabajaban para él podían considerarse privilegiados, pero no podían servir como modelo para la liberación de la clase trabajadora. Morris advirtió pronto el paradójico dilema resultante: la artesanía solo podía subsistir si era competitiva y contaba con una elevada pretensión artística y únicamente podía servir como medio de vida para una minoría, de tal manera que los productos así fabricados solo podían ser destinados y disfrutados en ambientes lujosos. No obstante, sus desvelos no cayeron es saco roto, puesto que sus propuestas para la recuperación de las artes decorativas, que parecen una utopía al estar formuladas precisamente en la era del maquinismo, constituyen el punto de partida del diseño industrial, al aplicarse sus principios a la producción en serie.

En este sentido, es necesario recordar que las raíces de esta estética modernista están guiadas por el famoso postulado de Oscar Wilde (1854-1900) “el arte por el arte”, donde confluyen los últimos hálitos del romanticismo, del prerrafaelismo inglés, además de otras variadas influencias, desde el exotismo del arte oriental a las tendencias tanto simbolistas como expresionistas, creando como consecuencia de la reunión de todo ello un ideal de belleza impregnado en un clima irreal, lleno de sensaciones evanescentes y fantásticas que incitan a sumergirse en la vaguedad o el ensueño. Un



ambiente ambiguo e intelectual, onírico y sensorial, vitalista y fluido, repleto de referencias y ritmos que remiten a la música de Wagner, donde cada detalle está diseñado minuciosamente y la totalidad de la arquitectura muestra un abigarramiento en contra de lo clásico y lo académico. Entre las fuentes de inspiración y vehículos de transmisión de estas ideas, sin duda un lugar destacado lo ocupan los libros y revistas con repertorios decorativos inspirados en la naturaleza y paulatinamente ilustrados con fotografías. Sin lugar a dudas, en este contexto, el arte japonés ejerció influencia decisiva a partir de 1868, con el inicio del periodo Meiji que finalizará en 1912, cuando este país se abre al mundo y fascina a los europeos, puesto que hasta entonces se había protegido de influencias foráneas, lo que le había permitido mantener sus fuentes más primitivas, inspiradas en la búsqueda, desde los tiempos más remotos, de una perfección artística en estrecha armonía con la filosofía y la religión, impregnada de una admiración por la efímera naturaleza en la que el paisaje, los animales y las plantas son la representación de lo divino y la obra de arte debe de estar en consonancia con el individuo.

¿A QUÉ LLAMAMOS MODERNISMO?

El modernismo es, por lo tanto, uno de los primeros movimientos estéticos y artísticos de la época contemporánea que, alentado por un anhelo de renovación, rompe con el clasicismo y el academicismo imperantes. Se basa en la creatividad del artista, reivindica la libre imaginación y la fantasía, la fascinación por otras culturas exóticas y se inspira en la naturaleza. Es el arte por el arte, el mero deleite del proceso creativo. Las obras están pensadas para una clientela de gusto refinado y culto, una burguesía que adquiere un poder político y económico y desea rodearse de un ambiente ambiguo y sensual, recreo de sus sentidos.

Por este motivo, impulsó la renovación de las artes a través del diseño y del oficio, lo que supone una revolución esteticista contra la revolución industrial, despreciando la producción en serie, que abarata el producto pero que lo despoja de calidad y belleza. Para lograrlo, propugna un retorno a la artesanía, para dar calidad a la vida cotidiana, fomentando la creación de las escuelas de artes industriales y oficios artísticos, dentro de la línea de las *Arts & Crafts* propuesta por William Morris.

Desde el punto de vista cronológico el modernismo surgió en la última década del siglo XIX, irrumpiendo en el arte con gran fuerza hacia 1900 y llegando a su ple-

nitud y esplendor durante los primeros años del xx, para ir agotándose en sus propias formas con el estallido de la Gran Guerra (1914-1919).

El modernismo desde un punto de vista estético, tanto en arquitectura como en el resto de las artes y la artesanía, supuso un avance y también una ruptura. Un avance, en primer lugar, porque fue un arte comprometido con su época, como testimonia el lema, anteriormente aludido, escrito sobre la puerta de entrada al edificio de la secesión de Viena: “A cada época su arte, al arte, su libertad” (foto 1). Fue, por lo tanto, el arte de la *belle époque*, un estilo vitalista, lúdico, desenfadado, fugaz y frívolo. Pero también supuso una ruptura, una respuesta contra lo académico, contra lo clásicamente establecido, contra los historicismos decadentes. El modernismo se inspira en la naturaleza, no para imitarla, sino para recrearse en sus formas, pregona la creatividad libre del artista, fomenta lo ambiguo, lo sensual, la asimetría, el gusto por lo caprichoso y lo decorativo, creando unas concepciones plásticas nuevas.

Aunque no se limitó a difundirse por los países más desarrollados, sino que está presente no solo en toda Europa, desde Lisboa a Moscú y desde el Reino Unido a Grecia, sino que también alcanzó a América del Norte, tanto en algunas ciudades de Estados Unidos y Canadá como en zonas de influencia hispana, caso de Méjico, Argentina, Chile, Cuba e incluso en el norte de África y llega hasta el propio Japón. Una difusión que se realizó en un breve periodo cronológico al estar apoyada en una base social, económica e ideológica común, es decir, impulsada por la burguesía y la cultura occidental, a cuya rápida expansión contribuyó el avance de las comunicaciones, a través de los medios escritos e imágenes gráficas de revistas, libros, carteles y prensa en general, así como a través de las exposiciones universales, los viajes y los contactos entre los artistas. Allí donde exista un burgués habrá una obra modernista, desde Glasgow a Estambul, pasando por El Cairo, hasta La Habana o Buenos Aires. En este deseo de estar al día de la moda, emblema de una forma de entender el mundo, alejada de la fealdad producida por la máquina, el modernismo es el último reducto, el pequeño paraíso donde una reducida élite privilegiada se refugia de un mundo dominado por la industrialización y la tiranía de los sistemas productivos, causantes de sus fortunas pero que, por otro lado, generan el creciente descontento del proletariado, el cual malvive en condiciones infrahumanas en las grandes ciudades. Toda una contradicción propia de una época incierta en la que el anhelo de progreso y la fe en la humanidad se enfrentan a la realidad de la dureza de la vida cotidiana de esta era industrial.



Como consecuencia de esta compleja transición del siglo XIX al XX, el modernismo, aunque mantiene una unidad estética, adopta dos tendencias distintas que tuvieron una mayor o menor acogida en los diferentes países:

1. El *modernismo “organicista”* se caracterizó por el desarrollo de un diseño de carácter eminentemente plástico, vital, emotivo, con predominio de las líneas curvas y onduladas, empeñado en la recuperación de algunos motivos históricos, preferentemente inspirados en el gótico, el barroco y el rococó, como herencia de los eclecticismos decimonónicos.

Desde el punto de vista geográfico tiene lugar principalmente en Bélgica, Francia y España, y respectivamente los arquitectos más representativos son

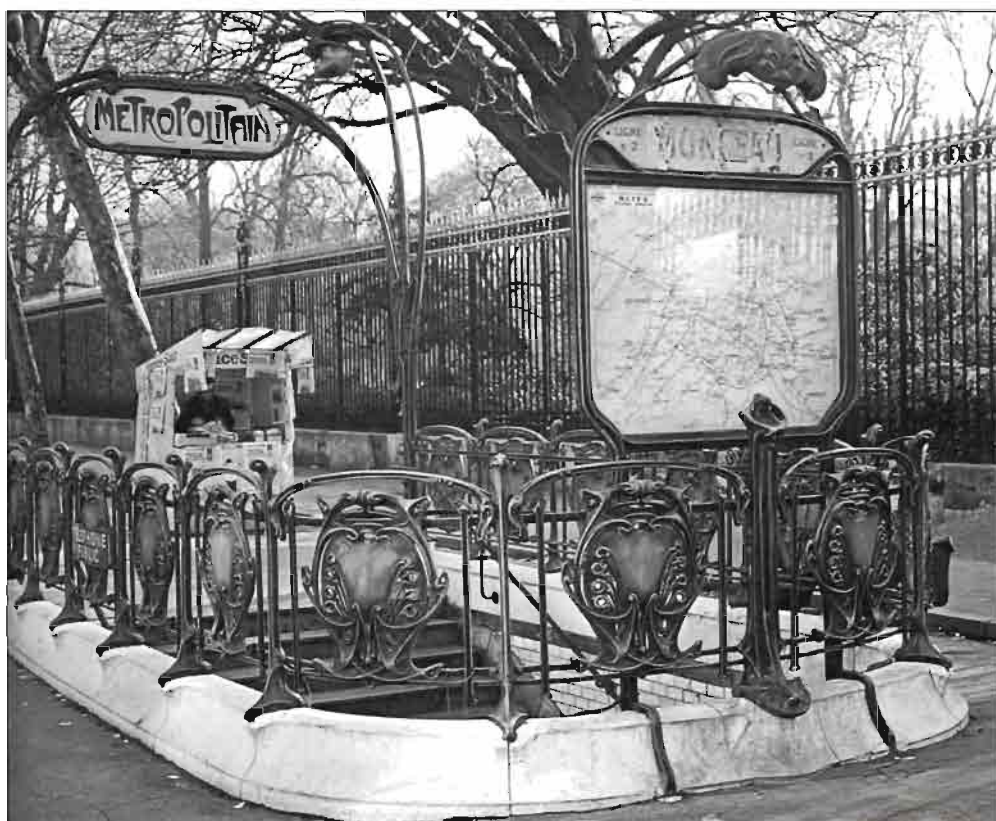


Foto 2. Boca del Metro de París, una de las obras más emblemáticas del estilo art nouveau del arquitecto Hector Guimard, diseñadas entre 1899 y 1904.



Victor Horta, con obras como la casa Tassel (1892-1893), el hotel Solvay (1895-1900), la Casa del Pueblo (1896-1899), el hotel van Eetvelde (1897-1899) y el hotel Aubecq (1900), todos ellos en Bruselas; Hector Guimard con sus estaciones del Metro de París (foto 2) y edificios de viviendas como el llamado Castel Béanger (1897-1899); y en las espectaculares construcciones de Antonio Gaudí y otros artistas catalanes como Luis Doménech y Montaner o José María Jujol, entre otros. Aunque también existan edificios de esta tendencia organicista en muchos países de todo el mundo. Posteriormente, esta corriente derivará hacia el expresionismo arquitectónico.

2. El *modernismo “racionalista”* difiere del anterior por su concepción más severa y ordenada basada en la línea recta y en la composición geométrica estilizada, con decoraciones que siguen el mismo tipo de diseño, como si fueran producto de la indagación de la estructura más íntima de la naturaleza, analizada con un microscopio.

Se localiza en el Reino Unido, cuya figura verdaderamente excepcional es el escocés Charles Rennie Mackintosh, representante máximo de la Escuela de Glasgow y del llamado Grupo de los Cuatro influido por el movimiento *Arts & Crafts*, al que pertenecían también el arquitecto Herber McNair y las hermanas, grafistas y decoradoras de interiores, Margaret y Frances McDonald, todos ellos autores de las decoraciones para The Willow Tea-Rooms (1897-1898) (foto 3), en la Sauchiehall Street de esta ciudad escocesa, el primero de una serie de locales diseñados para Miss Cranston, su propietaria, además de otras obras como el edificio de la Glasgow School of Art (1897-1899) y el proyecto de la Casa para un Amante de las Artes (1901). Mackintosh, en la decoración de interiores, prefería el color blanco que, combinado con tonos tenues en violeta, rosa, verde y marfil o, como máximo contraste, con negro, producían un ambiente extremadamente refinado, partiendo de un dibujo basado en la línea, que evitaba sinuosidades y giros caprichosos, para desarrollarse en sentido ascensional con un movimiento lento y medido que generaba figuras humanas alargadas, flores estilizadas, marañas filiformes, realizadas en vidrio, metal y esmalte, y colocadas simétricamente. Las rosas vistas de plano se convertirían en el símbolo del grupo, tanto en arquitectura como en mobiliario, que Mackintosh declaraba haber creado a partir de una col seccionada tras sus indagaciones “científicas” sobre la naturaleza. Sus muebles se inspiran en el arte japonés,

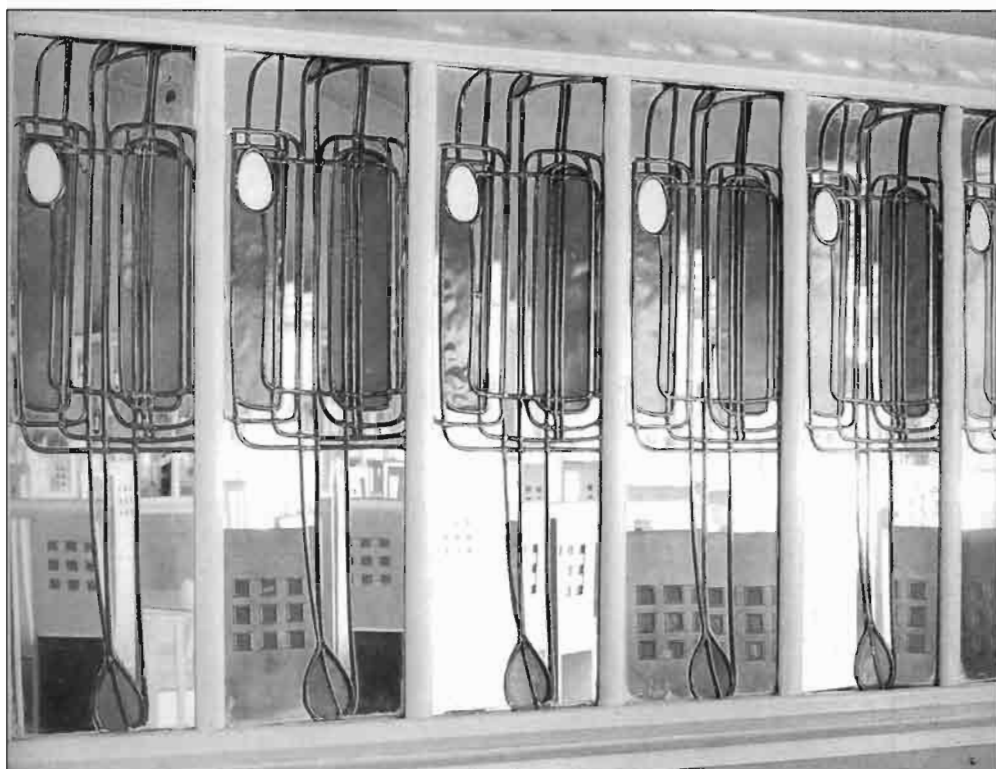


Foto 3. Detalle del Willow Tea-Rooms, de Miss Cranston, de Charles Rennie Mackintosh, dentro del Grupo de los Cuatro, en 1903, ubicado en la Sauchiehall Street de Glasgow.

generando resultados más bidimensionales que volumétricos, líneas en vertical, reflejando una predilección por los entrecruzamientos ortogonales de listones de madera (el llamado *crate style*) y barnizados en blanco o negro, o simplemente teñidos dejando veteados a la vista. Entre sus creaciones más originales destacan las sillas, diseñadas en muchas versiones, y caracterizadas por su respaldo, unas veces estrecho y altísimo, otras bajo y sólido. Además de otros muebles como camas, mesas y armarios de diversas dimensiones, que se han convertido en “clásicos” del mobiliario moderno y que hoy se siguen reproduciendo.

Y como igualmente destacado cabe mencionar el caso austriaco, cuyas figuras más importantes son Otto Wagner con edificios como la iglesia de Steinhof (1906), Joseph Maria Olbrich con la mencionada sala de exposiciones sede del

movimiento de la secesión de Viena (1898-1899) y Josef Hoffman, cuya intervención más destacada se encuentra precisamente fuera del país en el Palacio Stoclet de Bruselas (1905-1911). Tendencia que, en una evolución lógica, determinará el origen de la arquitectura *art decó*, pero sobre todo del racionalismo iniciado en los años veinte, que surge como reacción, como así lo recuerdan algunas publicaciones esenciales como *Ornamento o delito*, de Adolf Loos, en 1908, donde se atacan, no sin ciertas dosis de ironía, los excesos decorativos del modernismo.

Aunque, en líneas generales, la estética modernista, adopte la corriente que adopte, mantiene algunas constantes desde el punto de vista formal. En este sentido, se detecta la búsqueda de una sensación de gran plasticidad, una intercomunicación arquitectónica entre espacios divididos, para provocar la impresión de lo flexible, ligero, inestable y movido, además de un anhelo de lo inaprensible, de fluidez, de transparencia y de ambigüedad. De hecho, en las construcciones modernistas se establece una relación interior-exterior, una transferencia de dentro afuera, desde los interiores, desde las relaciones de los espacios y los pisos entre sí, hacia la fachada exterior, que subraya la distribución interna de las estancias llegando incluso a plantear diferencias de nivel en una misma planta, como sucede en la casa Tassel de Bruselas o en el hotel van Eetvelde, ambas de Victor Horta y anteriormente mencionadas. A la vez que se concibe cada espacio, cada detalle, como una masa moldeada como una escultura; así sucede en la casa Milá (1905-1911) o en la reforma de la casa Batlló (1905-1906) de Gaudí, cuyo diseño se inspira en grutas y dunas, olas marinas o escamas, formas óseas, sustancias orgánicas o en movimiento a partir, en muchos casos, de una composición asimétrica de extraordinaria libertad. Creando un aspecto, tanto interior como exterior, comunicado y dependiente, sugiriendo una expansión desde dentro hacia afuera que se refleja en las fachadas.

Las superficies murales y la organización planimétrica dotan a la obra arquitectónica de un moldeado plástico y sinuoso, ondulado o lineal, adquiriendo el edificio sensación de sustancia o elemento vivo, susceptible de movimiento, totalmente opuesto a la concepción de la arquitectura clásica o académica que sigue esquemas más rígidos y ordenados. En la mayor parte de las ocasiones se busca una asimetría de origen orgánico en un intento de emular las formas y estructuras de la naturaleza. Así, los elementos estructurales como columnas y vigas se realizan tanto en materiales tradicionales (piedra y ladrillo) como nuevos (hierro fundido, acero y hormigón armado). Es necesario precisar que se generaliza la utilización de la fundición para las estructuras,

que a su función tectónica añaden la ornamental al adoptar formas onduladas o vegetales, de tal modo que funcionan como partes esenciales del sistema decorativo mostrándose al descubierto, como sucede en la Casa del Pueblo de Bruselas (1896-1899) de Victor Horta, o bien revestidas de estuco creando motivos lineales y fluidos, más o menos abstractas, como en las columnas de la escalera del Museo Folkwang de Hagen (1900) obra de Henry van de Velde. Así se consigue crear la sensación de que lo tectónico ha dejado de serlo para convertirse en algo ingrávido, inestable y de adorno.

Aunque, sin lugar a dudas, una de las características más vistosas es la preocupación por lo ornamental y lo decorativo y supone, desde el punto de vista formal, un acercamiento a la naturaleza, que se desarrolla mediante una fluidez de movimientos ondulares, con trazados curvos y arabescos en “golpe de látigo”. El diseño integra las diversas artes componiendo un todo armonioso en la arquitectura modernista: desde la carpintería a los papeles pintados, pasando por vajillas, muebles, rejería, vidrieras, mosaicos, cerámica y azulejería, etc., e incluso, en algunos casos, llegando hasta el vestuario de los propietarios de las casas, como muestran los concebidos por Henry van de Velde o Antonio Gaudí. Mientras que la arquitectura desempeña este papel de integradora de las artes, recíprocamente el resto de los lenguajes artísticos impregnan la arquitectura con sus formas y soluciones, haciendo de los edificios una obra armoniosa. Precisamente, para estos adornos se utilizan también, igual que en el caso de las estructuras, tanto materiales tradicionales (madera, ladrillo revestido o cara vista, piedra en sillares o en mampostería, mosaico, tarimas de madera con labores de marquetería, cemento moldeado o piedra artificial, hierro forjado, vidrio, etc.) como novedosos o industriales (fundición, acero y cristal), teniendo en cuenta que estos últimos aportan soluciones más atrevidas y funcionales a veces situadas a medio camino entre la arquitectura y la ingeniería.

En cuanto a los temas concretos, que preferentemente son elegidos para estas decoraciones, se recrean e inspiran en motivos orgánicos y en la naturaleza. Así lo demuestra la utilización de flores con abiertas y redondeadas corolas o con pétalos alargados, generalmente de tallo esbelto y algunas veces de procedencias exóticas como el exquisito lirio y la cala símbolos de los amantes, las frágiles amapolas, la rotundidad de formas del tulipán, el exotismo y el misterio de la orquídea y los nenúfares, la delicadeza y melancolía de las rosas y las margaritas. Con tallos generalmente muy alargados y hojas de perfiles lineales, acintados, acorazonados o peltados, que describen sinuosas formas. A este repertorio se suman olas marinas, algas y otras formas acuosas o terrestres como rocas.



Aunque quizá uno de los motivos más llamativos son las figuras femeninas con largas y onduladas cabelleras mecidas al viento o recogidas con flores, a modo de mascarones, representadas en actitudes enigmáticas o soñadoras, unas veces meras cabezas y otras de cuerpo entero, como alegoría de la naturaleza, con vestidos vaporosos ciñendo las siluetas y actitudes cadenciosas. Una erótica vinculación de los adornos y los símbolos al eterno femenino. Junto a ellas, seres fantásticos o mitológicos como ninfas, sirenas, quimeras y otras criaturas híbridas.

También fue frecuente recurrir a animales de simbología especial como pavos reales, cisnes, libélulas, mariposas, garzas, etc. Sus cuerpos arqueados y flexibles satisfacen de manera especial la adaptación a las líneas curvas. Incluso la piel moteada de la pantera o rayada de la cebra sirvieron como modelo.

Y, finalmente, en esta relación de motivos decorativos, las lacerías, más o menos abstractas, en movimientos serpenteantes, conocidos con la denominación de *coup de fouet* o “golpe de látigo”, con una vibración sensual de la línea cuyo trazo se ondula y fluye sin fin. Sin olvidar que para la tendencia geometrizable las líneas se interpretan desde las rectas, unas veces entrecruzadas y otras paralelas, y los planos geométricos dando sensación de bidimensionalidad. Ambas constituyen uno de sus más característicos temas, que trascienden del mundo de la arquitectura y de las artes plásticas y decorativas, llegando incluso a la moda del vestido y alcanzando las artes gráficas donde orlas y tipografía constituyen la seña de identidad de una época.

Volviendo al caso de la arquitectura y las artes aplicadas, estas decoraciones suelen ser producidas semiindustrialmente, a medio camino entre la artesanía y la producción en serie, en talleres de fundición, de cerrajeros, escayolistas, carpinteros o ebanistas, vidrieros, etc. Fueron unos negocios florecientes, habitualmente regentados de un modo familiar y en los que se elaboran columnas, miradores, barandillas, dinteles con decoraciones a molde, marcos de puertas y ventanas, yeserías de techos, vidrieras policromas, cerrajas y tiradores, etc., unas veces siguiendo los diseños exclusivos trazados por el arquitecto, el ingeniero, el maestro de obras, el escultor o el pintor que intervenía en la obra y otras, la mayoría, vendiendo los productos previamente manufacturados en serie, lógicamente dependiendo del presupuesto y de la envergadura de la construcción.

Un elemento destacado e innovador en la decoración arquitectónica fue el protagonismo del color. El modernismo utiliza colores preferentemente anticlásicos como el lila y el ámbar, combinados con otros primarios como el azul o el rojo, secundarios como el verde y complementarios como el rosa. Tonos cromáticos, la mayoría de ellos pálidos,

con un comportamiento especial ante la luz, o vigorosos y vibrantes como símbolo de la vida y la naturaleza. Todo un despliegue de policromía que se plasma en la arquitectura de interiores a través de vidrieras, estucados o yeserías, papeles pintados, frescos, cerámicas, carpintería, etc. Así, el modernismo se caracteriza ante todo por buscar la integración de las artes o la idea de conseguir la obra de arte total, siendo la arquitectura la que se encarga de aglutinar y fusionar todas las demás manifestaciones artísticas adquiriendo un papel protagonista frente a la pintura, la escultura, las artes menores y la artesanía.

En definitiva, si las composiciones se basan en ritmos lineales ondulados, dramáticos o delicados, como la “cascada” de una melena femenina que se funde en una corriente de agua o estilizados tallos suavemente mecidos por el viento, si en el modernismo predomina la asimetría, repudiando la severidad de las estructuras ordenadas y prefiriendo las diagonales por su sensación de inestabilidad, si la transición de un espacio a otro es fluido como el paso de un material a otro, para crear sensaciones atmosféricas evanescentes y ambiguas, y los perfiles no están delimitados y más bien presentan una apariencia mudable y vivos, todo ello no es sino el reflejo del movimiento pausado e incesante del propio devenir de la naturaleza y de la existencia. Por este motivo, la música de Richard Wagner (1813-1883) constituye una de sus principales fuentes de inspiración. Este músico y poeta alemán, considerado el precursor de las vanguardias y de la música contemporánea, llevó hasta las últimas consecuencias la liberalización del lenguaje musical tradicional. Wagner propugnaba la obra de arte total, en la que la música, la poesía y los efectos visuales formaban una unidad. Pretendía llegar al público a través del sentimiento, de tal forma que la melodía casi se diluye en la onda cromática y, dada su condición de músico y poeta, supo fundir la palabra y el sonido utilizando la aliteración, expresiones del alemán medieval y otros recursos que inventó, desdeñando las convenciones operísticas usuales. Sus obras más famosas, *El Anillo del Nibelungo* (formado por la tetralogía *El oro del Rin*, *La Walkiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los Dioses*), *Tristán e Isolda* y *Parsifal* se configuran como los máximos representantes de su estilo y su influencia recae sobre la iconografía modernista, como así señalan Anna Muntada y Teresa M. Sala, al respecto del hada o mujer de agua, representación mítica del alma de la naturaleza.²

² Anna MUNTADA y Teresa M. SALA, “Apuntes de iconografía musical en las artes decorativas del modernismo”, en *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 y Lunverg Editores, 1990, vol. 1, p. 139.

La estética modernista trascendió a todas las manifestaciones artísticas del momento, no solo a los géneros artísticos tradicionales, como la arquitectura, la pintura, la escultura y las artes aplicadas (joyería, ebanistería, vidrio, etc.), la música y también la literatura o la danza, sino que llegó también a las artes industriales o mecánicas como el cartel publicitario, el cine y la fotografía, que habían nacido a fines del siglo XIX.

Sin embargo, el estilo modernista que había surgido a fines del siglo XIX, viviendo su gran esplendor entorno a la primera década del siglo XX, se asfixiará entre sus propios arabescos, ritmos ondulados, golpes de látigo y sus abigarradas decoraciones vegetales tras la guerra de 1914 a 1918, la llamada Gran Guerra, al surgir nuevas respuestas a nuevas necesidades, dentro de otra estética acomodada a otros tiempos, que pretenderá alcanzar la máxima funcionalidad y racionalidad y rechazará lo ornamental por superfluo. Nuevos estilos, el racionalismo y el expresionismo, sustituirán al modernismo arquitectónico condenando sus excesos decorativos, aunque partirán de dos de sus aportaciones que son el germen de toda la arquitectura del siglo XX: por un lado, los ensayos de los nuevos materiales nacidos con la revolución industrial y el desarrollo de la ingeniería a fines del XIX y, por otro, la aplicación del concepto de “diseño integral” en la construcción de edificios.

La precipitada sucesión de estilos acaecida durante el siglo XX ha provocado que algunos movimientos artísticos devoraran a los inmediatamente anteriores y el modernismo ha sido uno de los más frágiles y vulnerables, no solo por ser uno de los pioneros en la historia de la arquitectura contemporánea, sino también por su firme compromiso ante su propia estética, llevado hasta sus últimas consecuencias, que le confieren su identidad diferenciadora y que le hacen inconfundible. Ya que el modernismo posee la fragilidad de lo efímero, debido a la creación de espacios rebosantes de decoración y a la propia elección de los materiales empleados para elaborarlos (vidrieras multicolores con ligeros emplomados, delicadas pinturas sobre muro seco, papeles pintados, cerámicas y azulejos, muebles y carpintería, tapicerías, trabajos en yeso, etc.), que han causado la desaparición de la mayoría de los ambientes interiores. De tal manera que el modernismo sucumbió bajo los apresurados cambios con el transcurrir de los años y durante algún tiempo fue un estilo infravalorado y despreciado, siéndole adjudicados numerosos tópicos. Fue considerado, incluso por algunos de sus contemporáneos, un arte recargado de “tenias furibundas”, un “infierno ornamental”, carente de contenido, artificioso, vacío de ideas estéticas, producto de una alta bur-

guesía decadente que se rodea de un lujo superfluo como identificación de su poder y de su ascenso social. Sin embargo, debajo de esa apariencia ornamental, germinaba la semilla de la modernidad.

EL MODERNISMO EN ARAGÓN

En este contexto, la arquitectura que se produce en Aragón presenta un excepcional interés, no solo debido a que participa de las tendencias internacionales de moda en el momento, sino porque además algunas de sus obras lograron alcanzar un considerable nivel de calidad, lo que ha supuesto que desde hace años los especialistas e investigadores, en sus estudios, hayan destacado la labor de algunos profesionales de la edificación.

En el modernismo que se realiza en el resto de España se producen dos tendencias generales, que en la mayoría de las veces se juxtaponen:

- Una influencia de la tendencia orgánica del *art nouveau* de París y Bruselas y, lógicamente, del *modernisme* catalán, caracterizado por su gusto por la decoración floral a veces mezclada con elementos neogóticos o neomedievales.
- Un modernismo de carácter más geometrizzante, que toma su inspiración de la secesión vienesa y la Escuela de Glasgow.

De todo esto se deriva la imposibilidad de establecer un rígido esquema referido tanto a los arquitectos, que muchas veces proyectan obras para otras ciudades españolas, como a las tendencias estilísticas de sus obras, ya que las influencias se interconexiónan entre sí y cada construcción es el resultado de la aceptación de una o diversas corrientes, cuya procedencia a veces resulta complicado definir con exactitud. Además, también es necesario recordar que a veces la llegada del modernismo se enfrentó a dos obstáculos:

- La pervivencia de la tradición local tanto en materiales como en estilos regionalistas, métodos constructivos y gustos de una clientela poco dispuesta a asumir los riesgos que a veces suponen las propuestas innovadoras.
- El peso de la arquitectura ecléctica e historicista y el peso del academicismo como pauta del “buen gusto”, que producen obras originales y a veces, incluso, espectaculares al ser la tendencia preferida por el arte oficial.

Sin embargo, si tenemos en cuenta el desarrollo del estilo en nuestro país, en Aragón se construyeron algunas muestras bastante destacadas, aunque no siempre bien conocidas, debido a un factor esencial: la gran cantidad de obras desaparecidas. Además, es necesario recordar un factor fundamental y es el distinto origen y desarrollo del modernismo en cada una de las tres provincias aragonesas; hecho que, por supuesto, enriquece el panorama pero, a la vez, contribuye a complicar la presentación de una visión de conjunto.

Zaragoza, desde el punto de vista cronológico, fue la primera en recibir los nuevos aires formales de los golpes de látigo, los tallos ondulantes y las flores, propios de un repertorio decorativo acorde con la tendencia orgánica procedente de París o de Barcelona, a los que poco después siguieron los diseños geometrizarantes, por influencia de la secesión vienesa o de la Escuela de Glasgow. Puesto que, concretamente, a partir de 1902 diversos arquitectos locales serán los encargados de desarrollar esta tarea, como Ricardo Magdalena Tabuenca, Fernando de Yarza y Fernández-Treviño y su hijo José de Yarza y de Echenique, Julio Bravo Folch, Félix Navarro Pérez y su hijo Miguel Ángel, Luis de la Figuera, Francisco Albiñana Corralé y José Martínez de Ubagó y Lizárraga, entre otros, a los que se sumarán las aportaciones de creadores foráneos, que diseñaron obras de gran modernidad y además en fecha temprana, si las comparamos con el resto de España. Por lo que, teniendo en cuenta la considerable nómina de profesionales de la arquitectura que trabajaron en la ciudad, sumado a la existencia de una burguesía emprendedora y al hecho de que la capital aragonesa sobrepasara la cifra de cien mil habitantes a comienzos del siglo xx, sin olvidar la celebración de algunos acontecimientos excepcionales como la Exposición Hispano-Francesa de 1908, podemos considerar que todo ello contribuyó a la creación de un ambiente favorable a la renovación y supuso la transformación de la urbe modernizando su aspecto. Por todos estos motivos, de las tres capitales aragonesas, el modernismo zaragozano fue uno de los primeros en recibir un reconocimiento en el ámbito de la historiografía española, que dio lugar a la pronta difusión de los primeros estudios realizados.³

³ *El modernismo en España* [catálogo de la exposición, Casón del Buen Retiro, octubre-diciembre de 1969], Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1969. Constatando, como así avanza en su prólogo Juan Ainaud de Lasarte, director de los Museos de Arte de Barcelona, la revalorización del estilo en nuestro país y la necesidad de acometer investigaciones locales en todo el territorio nacional, partiendo del hecho imprescindible de promover una revisión general, algo que ya se había empezado a hacer años antes en Cataluña.

Por lo tanto, en la transición del siglo XIX al XX, Zaragoza, capital de Aragón y una de las ciudades más importantes de España, recibe los nuevos aires modernistas, los asimila y los adapta, se recrea en sus formas y los difunde por toda su área de influencia, especialmente por el resto de su provincia, en localidades como Tarazona, Bulbiente, Trasobares, Ateca, Calatayud, Daroca, Caspe, Ejea de los Caballeros o el balneario de Tiermas desaparecido tras la construcción del embalse de Yesa. Una difusión que llegó incluso hasta San Sebastián.⁴

Mientras en Teruel aunque el modernismo fue más tardío no por ello deja de tener gran interés, puesto que se trata de una arquitectura de calidad debida al catalán Pablo Monguió Segura, un profesional que, oriundo de Tarragona, vivió y trabajó durante unos años en esta ciudad aragonesa, por lo que a él se le atribuye la introducción del estilo a partir del comienzo de la segunda década del siglo XX. Precisamente, por este motivo es manifiesta la clara dependencia de lo catalán, sobre todo se percibe un decisivo influjo del estilo “floral” de Luis Doménech y Montaner, y ha determinado el interés de algunos especialistas, dedicados a su investigación y estudio, dando fruto a la publicación de una interesante y abundante bibliografía. Aunque en el resto de la provincia los ejemplos son escasos, destaca la ciudad de Alcañiz.

Sin embargo, la ciudad de Huesca ha sido la gran relegada, sin duda debido a que no se desarrolló el modernismo de manera convencida, a excepción de la construcción del Círculo Oscense, que destaca del tibio ambiente de acogida que suscitó, por su envergadura, gran calidad y temprana cronología. En cuanto a su provincia, cabe mencionar los casos de Jaca y Barbastro con algunas obras interesantes.

Por lo tanto, si en Zaragoza las producciones modernistas son realizadas en su gran mayoría, salvo puntuales excepciones, por arquitectos locales, en Teruel y en Huesca se encuentran bajo una influencia catalana más directa al ser profesionales precisa-

⁴ No hay que olvidar que la ciudad donostiarra era lugar de vacaciones de la monarquía española y, por supuesto, de la alta burguesía zaragozana, y las influencias se establecieron en doble dirección. Existen algunos temas curiosos como el del quiosco de música modernista del Boulevard de San Sebastián, que la tradición popular atribuía al famoso ingeniero francés Gustave Eiffel, pero que en realidad fue realizado por dos zaragozanos, el arquitecto Ricardo Magdalena y el cerrajero artístico Pascual González. Véase Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, “Ricardo Magdalena diseñador de mobiliario urbano: el quiosco del Boulevard de San Sebastián”, en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés* (Zaragoza, octubre de 1989), Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, pp. 15-25. Además, familias como los Escoriaza, de origen vasco, se afincaron en la capital aragonesa desarrollando importantes negocios en ambas regiones.

mente oriundos de la región vecina los artífices de estas obras. Ya que desde siempre, Aragón y Cataluña han sido algo más que unos territorios colindantes y esta proximidad no solo ha supuesto la fundación de una historia común, sino también el establecimiento de estrechos vínculos, especialmente en el territorio oscense con la vecina provincia de Lérida y en el turolense con Tarragona. Además, en la transición del siglo XIX al XX Barcelona vivió unas décadas de esplendor, debido a su emprendedora burguesía, impulsora de un extraordinario desarrollo industrial y comercial, económico y, como consecuencia, cultural, dando lugar a una época dorada para las artes, canalizada a través del movimiento de la *renaixença*, que cristalizó en la edificación de espléndidas construcciones y que determinó la llegada del modernismo a Zaragoza.

En este contexto, se detecta en la edilicia aragonesa de principios del siglo XX:

1. Una influencia del *modernisme* catalán en los arquitectos aragoneses y, en este sentido, se puede comprobar:

- La existencia de estrechos vínculos no solo profesionales, sino también personales y familiares como sucede con Julio Bravo Folch, cuya madre Tecla Folch era oriunda de Montblanc, o Francisco Albiñana Corralé, cuyo padre Francisco de Paula Albiñana era de Villalonga, ambos casos, por lo tanto, relacionados con la vecina Tarragona.
- El decisivo magisterio de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, que comenzó su andadura en el curso 1875-1876 y marcó una indeleble huella en la formación de algunos creadores aragoneses y, especialmente, zaragozanos en cuyas aulas pudieron conocer durante sus años de estudio a grandes arquitectos, que compartían el ejercicio de su profesión con las tareas docentes, como José Puig y Cadafalch, Luis Doménech y Montaner o Antonio Gaudí, que suponen la fundamentación técnica y estética del estilo.
- La influencia de la arquitectura erigida en Barcelona y en otras localidades catalanas, puesto que la calidad y originalidad de los edificios sirven de referente a la hora de inspirar o incluso mimetizar sus formas, tanto desde el punto de vista decorativo como tectónico.

2. La intervención de profesionales catalanes que proyectan obras puntuales en Aragón, como los arquitectos Juan Rubió y Bellver, Ramón Salas y Ricomá, José María Pericás y el maestro de obras José Graner Prat en la ciudad

de Zaragoza. Además de los casos del leridano Francisco Lamolla y del tarraconense Pablo Monguió Segura, que ocupan los cargos de arquitectos municipales en Huesca y en Teruel, respectivamente.

También procedentes de otros lugares de España dejaron huellas modernistas en esta tierra el maestro de obras toledano Juan Francisco Gómez Pulido, concretamente de Talavera de la Reina, o el arquitecto guipuzcoano Julián de Sáenz Iturralde, puesto que ambos trabajaron en Zaragoza.

3. Sin olvidar, finalmente, el trascendental papel de los promotores: una burguesía que, tanto desde la iniciativa privada como desde las instituciones públicas, anhelaba alcanzar una imagen de modernidad y progreso, para una Zaragoza que a comienzos del siglo xx va a sobrepasar la cifra de cien mil habitantes; una aspiración similar a la de otras grandes ciudades españolas como Madrid, Barcelona, Bilbao, San Sebastián o Valencia, e incluso europeas como París, Bruselas o Viena. Nombres destacados como Basilio Paraíso, Nicolás Escoriaza, Julio Juncosa, Joaquín Prat Millán, los hermanos García Sánchez, fundadores del Banco Zaragozano, o el oscense Manuel Camo, entresacados de un larguísimo listado, son algunos ejemplos de estos emprendedores que promovieron la construcción de edificios modernistas.

No obstante, la arquitectura modernista aragonesa fue considerada, hacia mediados del siglo xx, un estilo tardío, una moda pasajera, que dejó muestras de escaso valor artístico. Durante cierto tiempo se difundió esta opinión y las causas de esta infravaloración son diversas y están íntimamente relacionadas. Por un lado, fue decisivo el exiguo aprecio que el estilo provocaba entre el público, primero, por desconocimiento y transformación de los gustos hacia estilos más funcionales y desornamentados, y después, porque frente a la potencia del movimiento modernista catalán el resto fueron consideradas manifestaciones inferiores. Hasta que en 1964 Federico Torralba, en sus primeros artículos, y después Gonzalo Borrás, desde el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, comenzaron a denunciar esta injusta valoración.

Pero el modernismo considerado cursi, recargado, decadente y de mal gusto, en realidad se identificó perfectamente con su tiempo, la *belle époque*, y tan breve, como ella, fue un estilo fugaz. La Gran Guerra acabó con él porque los ideales de progreso y modernidad se habían esfumado, abatidos por el pesimismo generado tras el conflicto bélico. Se había perdido el espíritu de la época y, superado y arrinconado por

rapidísimas transformaciones sociales y culturales, acordes con la celeridad con la que se iban sucediendo los acontecimientos artísticos en el siglo xx, el modernismo fue sumergiéndose en el olvido y en el más absoluto de los desprecios; no había pasado el suficiente lapso de tiempo para considerarlo una antigüedad histórica y ya estética-mente se consideraba decadente y, aunque de forma desacertada, alejado de la modernidad. Sucedió así porque una obra de arte alejada del ambiente cultural que la ha creado pierde su significado cuando no es estudiada y comprendida.

Frente al caso catalán, el aragonés, además muy desconocido y muy destruido, lógicamente sentía un gran complejo de inferioridad como vecino. Pero es necesario devolverle su justa medida. Si bien la arquitectura modernista en Aragón careció de la potencia creadora de la catalana, no deja de ser cierto que fue (porque desgraciadamente poco queda) uno de los núcleos más importantes dentro del panorama nacional. Los resultados de las investigaciones llevadas a cabo en la década de los ochenta confirman lo que unos años antes, en 1964, afirmaba Federico Torralba:

El estilo “modernista” hace de Barcelona uno de sus fundamentales museos y, como repercusión, Zaragoza se llena de construcciones —no como en otras ciudades españolas, en que si hay ejemplos de estilo con carácter excepcional no constituyen cantidad— y, en piezas importantes o secundarias, reúne una nutridísima serie, en su mayor parte hoy desaparecida, pero que, en su momento, debieron dar tono decididamente avanzado a la creciente ciudad.⁵

Además, a diferencia de Aragón, en Cataluña el modernismo coincidió con una época dorada de florecimiento económico, industrial, político, social y, como consecuencia, también cultural y artístico. Barcelona se convierte en un centro generador y difusor del modernismo, ya que lo recibe, lo desarrolla y lo hace suyo, dotándolo de una personalidad propia y diferenciadora. A ello contribuyen dos condicionantes decisivos: el regionalismo catalán y los arquitectos. Sobre la primera de estas cuestiones, no debemos olvidar que surge precisamente en la época del nacimiento de los nacionalismos y regionalismos y se convierte en símbolo y estandarte de sus propuestas, ya que en cada país el modernismo se adapta a sus formas, sus materiales y a sus técnicas constructivas peculiares. Y en Cataluña, como en el resto del mundo, el modernismo bebe de sus

⁵ Federico TORRALBA SORIANO, “El estilo modernista en la arquitectura zaragozana”. *Zaragoza*, XIX (1964), pp. 139-140.



tradiciones y se inspira en su arquitectura histórica más gloriosas: siendo el gótico para la región catalana el estilo que representa la época más esplendorosa de su hegemonía en el pasado. Fuertes sentimientos de exaltación local apoyados y fomentados por una potente burguesía, promotora de unas obras que reflejan inmejorablemente su poder económico, su ideología y sus aspiraciones políticas. Si a esto añadimos la segunda cuestión y recordamos que en aquellos momentos en Cataluña y, especialmente, en Barcelona trabajan arquitectos de la talla de Luis Doménech y Montaner, José Puig y Cadafalch, Juan Rubió y Bellver, José María Jujol y, sobre todo, la figura de un genio de todos los tiempos como Antonio Gaudí, el resultado de esta confluencia de elementos es la potencia creadora del *modernisme* catalán, uno de los más fecundos y espectaculares del mundo y, para suerte de todos, uno de los mejor conservados.

Sin embargo, el modernismo que se produce en Aragón se desarrolla a partir de unos planteamientos estéticos sensiblemente diferentes, que responden a una sociedad también distinta:

- El arraigo a la tradición local se traduce en unas propuestas menos arriesgadas. Por este motivo, el eclecticismo historicista, mezcla de elementos provenientes de estilos de diferentes épocas, como herencia decimonónica, convive con la arquitectura modernista en las dos primeras décadas del siglo xx, creando edificios menos innovadores pero de gran virtuosismo técnico y oficio, avalados por la crítica como símbolo del buen gusto y promovidos no solo por encargos de carácter oficial, sino también por algunos burgueses para sus viviendas, a veces siguiendo la tendencia del estilo *beaux arts* que triunfaba en las grandes ciudades europeas, como París o Viena. Es el caso de los hotelitos construidos en la plaza de Aragón, lamentablemente desaparecidos víctimas de la especulación inmobiliaria, o de la casa que al final de la calle de Alfonso I, frente a la basílica del Pilar, alberga el pasaje de la Industria y el Comercio, desde hace años mermada por la eliminación de los airoso cupulines de sus esquinas, que permiten comprender la importancia que este estilo alcanzó en la capital aragonesa.
- El triunfo del historicismo de inspiración regionalista reflejo de la ideología nacionalista difundida a fines del siglo xix por toda Europa, que buscaba las raíces y las peculiaridades definitorias de cada región o país, exaltando los elementos que constituyen su propia idiosincrasia. Siguiendo estos conceptos se experimenta una vuelta al estilo histórico más representativo del pasado

aragonés: el Renacimiento. Época especialmente fructífera, sobre todo para la arquitectura palacial zaragozana. Aunque en Aragón no existen movimientos tan enérgicos como en el caso catalán sino más moderados, siguiendo las directrices del pensamiento regeneracionista de Joaquín Costa, que defiende la potenciación de la región aragonesa en favor del bien común de España. Esta arquitectura de carácter regionalista, como más adelante se aludirá, se refleja en Zaragoza en edificaciones como la Facultad de Medicina y Ciencias de Ricardo Magdalena o el Museo Provincial, realizado también por dicho arquitecto con la colaboración de Julio Bravo, o el Colegio Gascón y Marín obra de José de Yarza, y en Huesca el edificio de Correos.

- Y, finalmente, otras tendencias historicistas como el neobarroco o el neomudéjar no tuvieron prácticamente trascendencia salvo algunos aspectos decorativos muy puntuales, como sucede en el edificio de Escuelas diseñado por Félix Navarro para la Exposición Hispano-Francesa de 1908, donde las lacerías adornan los muros de una obra que en su aspecto general es planteada como alabanza al neorrenacimiento.

Mención aparte merece el caso del neogótico y por extensión lo neomedieval que en Aragón tuvo una cierta acogida, aunque quedó relegado prácticamente a las construcciones religiosas, como iglesias, conventos y colegios, produciéndose, además, algunos ejemplos muy concretos en la arquitectura doméstica sobre todo zaragozana.

Por el contrario, en Cataluña las formas góticas, derivadas de la exaltación nacionalista, que reivindicaba dicho estilo como reflejo de su glorioso pasado, habían sido asimiladas y acopladas sin rupturas por el modernismo, uniendo la tradición y la vanguardia, dando como resultado un estilo propio y diferente al resto de los “modernismos” tanto europeos como hispanos. Sin embargo, aunque el neorrenacimiento se constituye como el estilo regionalista propio de Aragón, no existió una conexión con el modernismo, evidentemente debido a la dificultad de vincular una tendencia clasicista con otra que no lo es; por el contrario, cuando este llegó a nuestro suelo ya estaba contagiado por elementos neogóticos de derivación catalana que aceptó, ya que a la tradición arquitectónica de nuestra región tampoco le eran ajenos, debido a la destacada historia del antiguo reino en la Edad Media.

Lo que sí asimiló el modernismo de la arquitectura tradicional aragonesa fue el uso del ladrillo, el material local más abundante en la zona del valle del Ebro y, por lo



tanto, más económico. Sin embargo, en esta época de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, a pesar de tener tantas y tan arraigadas muestras mudéjares que hubieran podido servir de inspiración para nuevas labores de aparejo a cara vista, se utilizará sin aprovechar sus posibilidades expresivas, salvo excepciones. De tal manera que no se buscan innovadoras soluciones plásticas, a diferencia de otros arquitectos como Gaudí que en la casa Vicens, en Barcelona, o en El Capricho de Comillas, en Santander, emplea este material no como simple cerramiento de lienzos sino que idea soluciones ingeniosas y modernas para decorar los muros y levantar estructuras.⁶

CARACTERÍSTICAS DE LA ARQUITECTURA MODERNISTA EN ARAGÓN

A fines del siglo XIX el gusto por el decorativismo llega a Aragón, plasmándose en diversas manifestaciones artísticas y en especial en arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas y gráficas y literatura, potenciadas por una burguesía que desea estar a la moda y rodearse de un ambiente selecto y refinado. Por lo que terratenientes, altos cargos de la Administración y de la política, grandes comerciantes, banqueros y personajes influyentes dedicados a profesiones liberales o a la industria, encargarán la construcción y decoración de sus casas, sus comercios y sus lugares de ocio o reunión con muebles, papeles pintados, lámparas, tejidos, yeserías y vidrieras con los nuevos diseños, como símbolo de su privilegiada condición social, generando un impulso de las artes y oficios artísticos.

Esta nueva arquitectura, unas veces siguiendo la propuesta neorrenacentista y otras neogótica, eclecticista o modernista, fomentó el uso de materiales de tradición local como el ladrillo a cara vista o enfoscado. Incluso algunos elementos como el alero de madera muy volado sobre canes, las galerías de arquillos en la zona superior de

⁶ Cfr. Pilar BIEL IBÁÑEZ y Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, “Precisiones en torno a la arquitectura neomudéjar en Aragón”, en *Arte mudéjar aragonés. Patrimonio de la Humanidad. Actas del X Coloquio de Arte Aragonés* [Zaragoza, 9 al 11 de mayo del 2002], Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial de Zaragoza; Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 331-371. Las autoras plantean, acertadamente, que el mudéjar no fue el estilo propuesto como modelo de esta nueva arquitectura en Aragón debido a que, por un lado, fue considerado erróneamente, en la transición del siglo XIX al XX, como una manifestación exclusivamente decorativa superpuesta a estructuras cristianas y, por otro lado, incluso se confundía formalmente con el Renacimiento, como así se refleja en las opiniones de los profesionales de la época. Además, los arquitectos tenían una formación basada en la exaltación de la tradicional estética *beaux arts* y, en este sentido, consideraban que el neorrenacimiento resultaba más significativo por su monumentalidad y austeridad decorativa, rasgos que tradicionalmente “se asociarán al carácter del pueblo aragonés”.

las fachadas y los patios porticados en su interior, con columnas anilladas y rematadas en zapatas sustentando dinteles y arcos de medio punto, serán los que tendrán una mayor acogida, especialmente para los encargos oficiales, por su sustrato clasicista, hasta el punto de que este estilo llegará a superar a las formas neogóticas y también a las modernistas en el tiempo y en su consideración desde el punto de vista artístico, al ser interpretado como emblema del pensamiento aragonés regeneracionista.

Sin embargo, como hemos adelantado, para el caso del neogótico será habitual su combinación con las formas modernistas, es el caso de varios edificios erigidos en la ciudad de Zaragoza, y en la actualidad todos ellos desaparecidos, como la iglesia del Colegio del Sagrado Corazón en la entrada del paseo de Sagasta, que fue obra del arquitecto Ricardo Magdalena Tabuenca e inaugurada en 1895, el Colegio de las Adoratrices en la calle de Hernán Cortés realizado por José Martínez de Ubago hacia 1908 y el antiguo asilo de las religiosas de María Inmaculada en la calle de Don Hernando de Aragón, esquina al actual paseo de la Constitución, proyectado por Julio Bravo Folch en 1913.

Mientras, como anteriormente se ha esbozado, el estilo regeneracionista, basado en una interpretación de las formas renacentistas propias de lo aragonés, fue preferido por la iniciativa pública para los encargos oficiales y dejará ejemplos tan espectaculares y de tanta calidad como la antigua Facultad de Medicina y Ciencias, construida entre 1886 y 1893, y el edificio del Museo, erigido con ocasión de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, ambos realizados por Magdalena, que tendrán su más directo heredero en el Colegio Gascón y Marín diseñado por José de Yarza en 1915, todos ellos también en la capital aragonesa. Mientras la arquitectura doméstica tomará de ambas tendencias aquellas formas que más se adapten al gusto del arquitecto o al del encargante; y unas veces arcos conopiales y carnosas cardinas neogotizantes lucirán en sus muros como en el caso de la casa Juncosa (foto 4), que es el edificio más espléndido conservado del modernismo zaragozano y uno de los más interesantes de Aragón, mientras que en otras ocasiones aparecerán mezcladas las nuevas formas con aleros volados y galerías de arquillos neorenacentistas, dentro de un concepto más moderado, cuyos ejemplos abundan desde Jaca a Teruel, pongamos por caso el palacete del marqués de Lacadena y la casa de la Madrileña en la céntrica plaza del Torico, respectivamente.⁷

⁷ Maria Pilar POBLADOR MUGA, "La casa del marqués de Lacadena", en "El marqués de la Jacetania", *La Jacetania. Boletín de Información Comarcal del Centro de Iniciativa y Turismo de Jaca*, 202. Jaca (Huesca). Centro de Iniciativa y Turismo de Jaca, noviembre del 2003. p. 37.



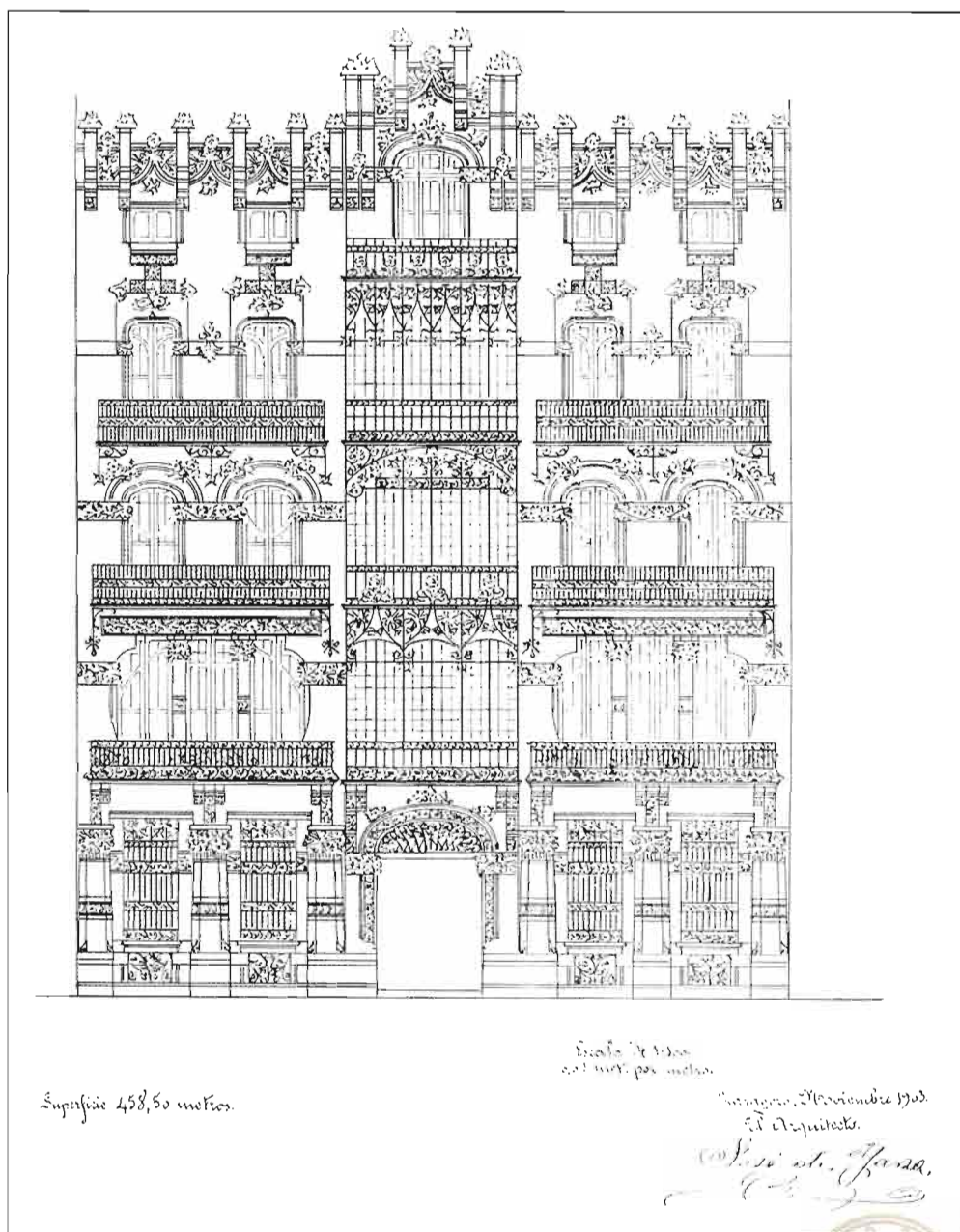


Foto 4. Alzado de la casa Juncosa, posiblemente fruto de la colaboración de José de Yarza y Ricardo Magdalena, proyectada en 1903 y finalizada en 1906 (Zaragoza). Archivo Municipal de Zaragoza.

Intentando precisar más, la arquitectura modernista aragonesa se caracteriza formalmente por presentar, en general, una absoluta simetría salvo excepciones puntuales, hasta el punto de que, en algunas ocasiones, se entretiene con ligeros juegos que buscan el desequilibrio en composición, aunque siempre suele predominar un concepto de orden estructural, tanto se trate tipológicamente de comercios, salas de espectáculo, cinematógrafos, cafés y, sobre todo, de viviendas. También se pueden establecer algunas constantes constructivas, como en el caso de los materiales, comprobándose que la piedra, escasa en la zona del valle, se reserva para los zócalos, realizándose en piedra artificial con sistemas aplastillados las decoraciones de las embocaduras de los vanos. Por este motivo, al exterior los edificios presentan sus paramentos en ladrillo —salvo en contadas excepciones como es el caso de una parte de la fachada de la casa Juncosa— unas veces a cara vista y otras enmascarados tras un enfoscado de cemento liso o despiezado con tendeles y llagas imitando sillares, para proporcionar a los muros una apariencia ennoblecida, que se completa con barandillas de hierro en balcones, bien en forja o si no de fundición, y cerramientos de cristal para sus miradores, con carpintería exterior de madera y cubiertas de teja a doble vertiente, unas veces voladas sobre tradicionales aleros y otras simulando remates aterrazados al esconderse tras pretilos o piñones escalonados de aires mediterráneos.

Mientras el interior alberga todo un repertorio ornamental de formas florales, talladas sobre los placados de mármol en portales y sobre las puertas de madera o desplegando una policromía multicolor en vidrieras, yeserías y arrimaderos de azulejería, combinados con sinuosos motivos en barandillas y chimeneas. Por este motivo, el modernismo supuso también en Aragón un impulso para el desarrollo de los oficios relacionados con la decoración y con la construcción, tanto de carácter artesanal como industrial, caso de Zaragoza con la cerrajería artística de Ramón Martín Rizo y su discípulo Pascual González, la producción de hierro de fundición en industrias como la de Antonio Averly, Ramón Mercier, Pellicer y Juan o Ignacio Andrés, de vidrieras artísticas como las de la empresa La Veneciana de Basilio Paraíso o las de los talleres de León y Rogelio Quintana autores del espectacular Rosario de Cristal, de la ebanistería con Ezequiel González e Hijos, de yeserías fabricadas por el ingeniero Manuel Isasi-Isasmendi, entre otros muchos distinguidos profesionales que, además, en su mayoría, compartieron sus conocimientos con sus alumnos como profesores de la Escuela de Artes y Oficios que había comenzado su andadura en 1895. Completado por un desarrollo de la escultura aplicada a la arquitectura con artistas locales como Dionisio Lasuén o Carlos Palao, y su discípulo Pascual Salaverri, que recibirán encargos para ornamentar tanto edificios públicos como

privados, y además ejecutarán obras para el cementerio de Torrero de Zaragoza, donde se conservan tumbas modernistas, algunas muy interesantes como las diseñadas por artistas como el catalán Enrique Clarasó. Aunque en este capítulo de la escultura, es preciso mencionar la obra de Agustín Querol, también catalán aunque en este caso afincado en Madrid, que recibió diversos encargos en la capital aragonesa, como el Monumento a los Mártires, pero sobre todo el dedicado a Los Sitios, encargado con motivo de la celebración de la Exposición Hispano-Francesa y una de las obras modernistas más destacadas de la escultura pública en España. Además, a la nómina de artistas se suman algunos ejemplos en pintura y diseño de interiores, que no dejan de ser menos interesantes, como las acuarelas del pintor Félix Lafuente o los trabajos de la madera de Francisco Arnal, ambos oscenses, o la forja artística del taller de Matías Abad en Teruel.

PRINCIPALES EJEMPLOS DE LA ARQUITECTURA MODERNISTA EN ARAGÓN

En los albores del siglo xx, el modernismo alcanzó prácticamente a todas las ciudades y pueblos que tuvieran un número de habitantes destacado y, como es lógico, la capital aragonesa ejerció su tradicional influencia sobre el resto de Aragón. Sin embargo, resulta interesante comprobar el hecho de que cada una de las tres provincias desarrolló sus propias peculiaridades que caracterizaron a sus respectivas arquitecturas.

En cuanto a Zaragoza, la primera obra modernista que se realiza es la reforma del *Café Oriental*, según proyecto fechado en 1900, ubicado en la plaza de la Constitución (hoy de España) esquina a la calle de los Mártires (más popularmente conocida como “El Tubo”). Dando lugar a que paulatinamente se vayan introduciendo nuevos diseños como el restaurante *Torino Modernier*, la pastelería *Ceres* y el *Café de Levante* en su primitivo emplazamiento junto a la Puerta del Carmen en 1903 y el *Bazar X* en el Coso en 1904, que irán contribuyendo a crear un ambiente innovador en las calles de la ciudad.⁸

En 1902 se realizarán los primeros proyectos de viviendas modernistas. El pionero fue el elaborado por el arquitecto Fernando de Yarza y Fernández-Treviño (1841-

⁸ Véase María Pilar POBLADOR MUGA, “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 *La modernidad y la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908* [catálogo de la exposición, Paraninfo, diciembre del 2004 a febrero del 2005], Zaragoza, Universidad, Vicerrectorado de Proyección Social y Cultural y Relaciones Institucionales, 2004.

Además, María Pilar POBLADOR MUGA, *La arquitectura modernista en Zaragoza*, Zaragoza, Universidad, Servicio de Publicaciones, Prensas Universitarias, CD-rom, 2003 [texto íntegro de la tesis doctoral].

1908) para la reforma de la casa de Antonio García Gil en la calle de Alfonso I, núm. 2, esquina con el Coso, que constituye el primer edificio de este estilo en la ciudad, encargado por un burgués emprendedor, vocal de la Caja de Ahorros de Zaragoza y su Monte de Piedad e impulsor de la Escuela de Artes y Oficios. Al que se sumarán los realizados por Félix Navarro Pérez (1849-1911) para el señor Virgós en la calle Manifestación, núm. 20, precisamente en el momento en que estaba acabando la construcción del Mercado Central, una de las obras de la nueva arquitectura del hierro más interesantes de la ciudad junto con el Teatro Pignatelli que, también de su mano, había sido erigido poco antes, concretamente en 1877. Ese mismo año Julio Bravo Folch (1862-1920) proyecta la casa Navarro en la calle Manifestación, núm. 16, con fachadas a la plaza del Justicia y a la calle de Santa Isabel, y muy próxima a la del señor Virgós. Y, aunque de una generación más joven que los mencionados, José de Yarza y de Echenique (1876-1920), hijo de Fernando de Yarza y recién llegado de Barcelona, donde había cursado estudios en la Escuela Superior de Arquitectura, diseñó su primer edificio modernista que es la casa de Pedro Mendigacha en la calle de Prudencio, núm. 25.

El año 1903 constituye una fecha interesante para el desarrollo del estilo modernista en Zaragoza puesto que, con motivo de la visita del rey Alfonso XIII a la ciudad, se erigieron tres espléndidos y efímeros arcos de entrada: el primero de ellos levantado por el Ejército con líneas ondulantes y muy novedosas, que se había construido en los talleres del regimiento de Pontoneros, el segundo diseñado por Ricardo Magdalena Tabuenca (1849-1910) en representación del Ayuntamiento con un modernismo neogotizante pero con un arco de despiece parabólico de claras reminiscencias gaudinianas, y un tercero construido por el ingeniero Manuel de Isasi-Isasmendi para la Real Maestranza de Caballería (foto 5), en cuyo remate se reproducen las barandillas del Metro de París diseñadas por Hector Guimard tres años antes (foto 2).⁹ Además,

⁹ Véase Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ y María Pilar POBLADOR MUGA, "Arquitectura efímera y fiesta en la Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX", *Artigramas*, 19 (2004), pp. 155-195.

María Pilar POBLADOR MUGA, "Arquitecturas efímeras en la Zaragoza de comienzos del siglo XX", en *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* [La Coruña, 22 al 24 de octubre de 1998], La Coruña, Universidad; Sociedad Española de Historia de la Construcción; Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU); Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas (CEDEX); Ministerio de Fomento; Instituto Juan de Herrera (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid), 1998, pp. 397-407 (Col. Textos sobre Teoría e Historia de la Construcción).

María Pilar POBLADOR MUGA, *La arquitectura modernista...*, CD-rom, 2003.





*Foto 5. Uno de los tres arcos triunfales erigidos con motivo de la visita de Alfonso XIII a Zaragoza en 1903, situados en el paseo de la Independencia y concretamente el patrocinado por la Real Maestranza de Caballería, obra del ingeniero Manuel de Isasi-Isasmendi. Arquitectura efímera.
Foto: Agustín Lorente Bernal.*

1903 también es el año en que se proyecta y comienzan las obras de la casa Juncosa, el edificio modernista más importante que se ha conservado en la capital aragonesa, por lo que en 1983 fue declarado Monumento Nacional, y uno de los más complejos en cuanto a su autoría ya que, al parecer, es posible que su realización fuera fruto de una colaboración entre Ricardo Magdalena y José de Yarza, puesto que el primero tenía una empresa de construcción conocida como Centro Técnico Industrial, que por aquellas mismas fechas anunciaba sus servicios en la prensa local.¹⁰

¹⁰ Véase María Pilar POBLADOR MUGA, "La arquitectura modernista en Aragón", en *Arquitectura y modernismo. Del historicismo a la modernidad* [actas del I Congreso Nacional de Arquitectura Modernista, Melilla, abril de 1997], Granada, Universidad. Departamento de Historia del Arte, 2000, p. 282, nota 15.



Al año siguiente, en 1904, el propio Magdalena erige un “castillo” provisional de cartón piedra, que se situó en la plaza de la Constitución, para las fiestas del Pilar y que desapareció tras una quema de fuegos artificiales, con un diseño que mimetiza a escala menor las formas medievalistas del *Castell dels Tres Dragons* erigido por Luis Doménech y Montaner como restaurante para la Exposición Internacional de Barcelona de 1888, aunque en el caso zaragozano solamente durará unos días.¹¹ También Magdalena en 1905, el mismo año en que el fotógrafo Ignacio Coyne abrió su sala de proyecciones de portada modernista, realizó la decoración del desaparecido cinematógrafo conocido como el *Palacio de la Ilusión* que se encontraba en la calle de los Estébanes, núm. 31. Precisamente el proyecto de esta obra, encargada por la iniciativa privada, reinterpreta en su exterior el diseño del pabellón provisional del Teatro de Loïe Fuller, obra del arquitecto Herni Sauvage —uno de los protagonistas del *art nouveau* francés junto con Guimard— para la Exposición Internacional de París de 1900, donde esta bailarina y musa de los artistas de la época danzaba envuelta en vaporosos velos y sugerentes efectos luminosos.¹² Y, también en 1905, Julio Bravo Folch inicia la construcción de la casa Vidal en la calle de San Jorge, núm. 3, esquina a la del Refugio, que constituye una de las obras modernistas más interesantes de la ciudad. Por aquellas fechas el joven José de Yarza realizó bastantes obras modernistas como la casa de Cornelio Hernández en la avenida de César Augusto, núm. 100, conocida popularmente por encontrarse en sus bajos la tienda de Semillas Gavín, concebida en dos fases entre 1904 y 1905, cuyo aire modernista se mezcla con tintes neogóticos.

En cuanto al paseo de Sagasta se va a constituir en una privilegiada zona de ensanche, siendo uno de los lugares preferidos por la burguesía zaragozana, cuyo ambiente tan acertadamente reflejó el periodista José García Mercadal en su obra *Zaragoza en tranvía* en 1908,¹³ donde se erigieron edificios de viviendas como el de Fernando Escudero en el núm. 21, esquina a la calle de La Paz, cuyos planos firmó en 1904 el arquitecto José de Yarza —aunque posteriormente fue recreada y reformada entre 1917 y 1918 por Manuel Martínez de Ubago—, quien también se encargó de las reformas modernistas de las casas propiedad de Cecilio Gasca en el Coso, núm. 31, comen-

¹¹ Nos remitimos para este efímero castillo a las mismas publicaciones citadas en las notas 8 y 9.

¹² Puede contemplarse este pabellón, entre otras publicaciones, en la ilustración de la obra de Franco BORSI y Ezio GODOLI, *Paris Art Nouveau: Architecture et Décoration*, Paris, Marc Vokar Editeur, 1976, p. 171 (Europe 1900).

¹³ JOSÉ GARCÍA MERCADAL, *Zaragoza en tranvía*, Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1908 [ed. facs.: Zaragoza, Diputación Provincial, 1985], pp. 51-58.





Foto 6. Zaragoza. Exposición Hispano-Francesa celebrada en Zaragoza en 1908. Pabellón Central o de la Alimentación. Arquitectura efímera. Foto: postal de Trieste. Colección privada: Luis Serrano Pardo.

zadas a construir en 1905 y derribadas hace varias décadas, la de Julio Ricardo Zamo-
ra en la plaza de San Miguel, núm. 5, proyectada en 1906 y la de Antonio María de Tro
en el núm. 4 de la plaza de Sas, también de este mismo año y también desaparecida,
además de los diseños conservados de panteones funerarios para el cementerio de
Torrero, mobiliario doméstico y de otras obras como la celosía realizada mediante la
técnica de la rejería para el coro alto de la iglesia conventual de las Fecetas en 1903.¹⁴

Aunque, sin lugar a dudas, la celebración de la Exposición Hispano-Francesa de
1908, impulsada y organizada por la burguesía zaragozana con apoyo del Ministerio
de Fomento, supuso el momento cumbre del estilo modernista. Entre sus arquitecturas
destacan el quiosco de la música diseñado por Manuel Martínez de Ubago y Lizárraga
(1869-1928) en colaboración con su hermano José, el pabellón Mariano proyecta-

¹⁴ Cfr. M^a Isabel OLIVÁN JARQUE, "Las Fecetas", en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, 3^a ed. revisada, Zارا-
goza, Ayuntamiento, 1991, pp. 252-254. María Pilar POBLADOR MUGA, *La arquitectura modernista...*, CD-rom, 2003.



Foto 7. Exposición Hispano-Francesa celebrada en Zaragoza en 1908. Arco patrocinado por Eléctricas Reunidas. Arquitectura efímera. Foto: Coyne. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

do por el barcelonés José María Pericás con aires neomedievales mezclados con la secesión vienesa, además de las obras ejecutadas por Ricardo Magdalena quien, como arquitecto director, diseñó en un estilo modernista floral una serie de arquitecturas provisionales como el Pabellón Central o de Alimentación (foto 6), los pabellones gemelos de Maquinaria y Tracción, el arco de entrada al recinto patrocinado por Eléctricas Reunidas (foto 7) y un segundo arco triunfal en el paseo de la Independencia, levantado con motivo de la visita de Alfonso XIII y los miembros de la Casa Real, que sin lugar a dudas ejercieron una influencia decisiva en la divulgación y aceptación popular del estilo en todo Aragón. Y, probablemente, también deba atribuirse a este arquitecto el edificio de La Caridad, que muestra una clara influencia de la obra de Mackintosh en la Escuela de Artes de Glasgow y de la secesión vienesa.¹⁵

¹⁵ Véase María Pilar POBLADOR MUGA, "El grupo escolar "Gascón y Marín" (1915-1917): una obra del neo-renacimiento aragonés realizada por el arquitecto zaragozano José de Yarza y de Echenique (1876-1920)", *Artígrama*, 15 (2000), pp. 371-390.



*Foto 8. Casa de Emerenciano García Sánchez. Paseo de Sagasta, núm. 54. Desaparecida.
Foto: Luis Serrano Pardo.*

Precisamente, en este mismo año de la Exposición, Manuel Martínez de Ubagó y Lizárraga diseñó otras obras en la ciudad entre las que destaca el anteriormente mencionado colegio de las religiosas Adoratrices de aires neogoticistas y, al año siguiente, proyecta la que quizá fue la casa más espectacular del modernismo zaragozano, el hotel del banquero Emerenciano García Sánchez (foto 8), que estaba ubicado en el paseo de Sagasta, núm. 54 y fue incomprensiblemente derribado hace unas décadas. Presentaba un espectacular mirador con labores de forja en su chaffán y un arco de despiece parabólico de influencia gaudiniana en su fachada principal, sobre la puerta de acceso, formando una composición asimétrica. Dentro de este interés por el modernismo, al año siguiente, en 1910, Félix Navarro realiza dos trabajos, también desaparecidos, como son la reforma del garaje y taller para reparación y venta de automóviles de Mateo Lacarte en la calle de la Misericordia, núm. 2 (actual calle de Madre Rafols) esquina a la de Ramón y Cajal, y en el paseo de la Independencia la reforma del *Salón Parisiana*, cuyo nombre rememoraba al de la famosa sala de

espectáculos o conciertos situada en el 27 del boulevard Poissonniere de la capital francesa, del arquitecto Niermans.¹⁶

Tras la muerte de Ricardo Magdalena en 1910 y de Félix Navarro en 1911, este mismo año José de Yarza accede, como sucesor de los anteriores, al cargo de arquitecto municipal, desde donde diseñó algunos bocetos para farolas y bancos y, sobre todo, en 1914 realizó el proyecto de un quiosco para venta de flores en el paseo de la Independencia que, aunque no se erigió, presentaba un gran interés desde el punto de vista de la creación artística, puesto que recogía la idea de las marquesinas en abanico diseñadas por Hector Guimard para las estaciones del Metro de París.¹⁷ Perteneciente a la última generación de arquitectos modernistas, el joven Miguel Ángel Navarro Pérez (1883-1956), hijo de Félix Navarro y también titulado por la Escuela de Arquitectura de Barcelona, regresó a su ciudad y en 1912 lleva a cabo la decoración modernista del cine *Ena Victoria*¹⁸ y la casa del escultor Carlos Palao en el paseo de Sagasta, núm. 76, además de otras obras muy interesantes pero que no han llegado hasta nosotros.

También Francisco Albiñana Corralé (1884-1936), por esas mismas fechas, comienza a trabajar como arquitecto diseñando algunos edificios modernistas, entre los que destaca la sede del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola en el Coso, núm. 29,¹⁹ cuya fachada es proyectada en 1912, el hotel de Nicomedes Felipe en la calle de Lagasca, núm. 3, esquina a la actual calle de Gil de Jasa, erigida según proyectos de 1912 y 1913, con una ampliación realizada por el mismo arquitecto en 1922 y en la actualidad totalmente rehabilitada como clínica, y la casa de vecinos de los hermanos Ángel y Víctor Marín y Corralé en el núm. 35 de la calle de Don Jaime I esquina a la

¹⁶ Puede contemplarse una imagen retrospectiva de este *Salón Parisiana*, entre otras publicaciones, en la ilustración de la citada obra de Franco BORSI y Ezio GODOLI, *Paris Art Nouveau...*, cit., p. 238.

¹⁷ Amparo MARTÍNEZ HERRANZ, "Una aproximación a la imagen urbana de Zaragoza: instalaciones comerciales, arquitectura para el ocio y amueblamiento urbano (1875-1936)", en *Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Zaragoza: Experimenta Edición I*, [celebrada en Zaragoza, enero de 1992], Madrid, Electa, 1993, cap. "Urbanismo contemporáneo español", pp. 294-311.

¹⁸ Para el *Ena Victoria* y otros cinematógrafos erigidos, muchos de ellos en estilo modernista, véase la monografía de Amparo MARTÍNEZ HERRANZ, *Los cines de Zaragoza. 1896-1936*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1997.

¹⁹ Sobre el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola, existen diversos estudios, aunque el más actualizado tras su reciente restauración es: Manuel GARCÍA GUATAS, *Una joya en el centro: un símbolo de modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

de Espoz y Mina, construida según planos realizados en 1916, siguiendo las tendencias vienesas.²⁰

Por otro lado, también se debe mencionar una serie de profesionales foráneos que proyectaron obras modernistas para la ciudad de Zaragoza, siendo el caso del maestro de obras barcelonés José Graner Prat (1844-1930) que recibe el encargo de construir la casa de Pedro Marcolain situada en el paseo de Sagasta, núm. 36 en 1903, (reformada por el arquitecto Marcelino Securun en 1931 y desaparecida), del maestro de obras toledano Juan Francisco Gómez Pulido (¿1833?-1923) que erigió dos casas en el paseo de Sagasta, núms. 13 y 19, siendo ambos planos de 1904 y que respectivamente fueron encargadas por Hilario Jesús Retuerta y por Carlos Corsini, además del arquitecto tarraconense Ramón Salas y Ricomá (1848-1926) autor de la casa de alquiler de Luis Latorre, marqués de Montemuzo, en la calle de Espoz y Mina, núm. 31 en 1906 (totalmente rehabilitada para sede del Archivo Municipal) o el efímero *Café de París* en el Coso,²¹ del arquitecto barcelonés Juan Rubió y Bellver (1871-1952) que realizó en 1907 la reforma del establecimiento propiedad de Ramón Puig en estilo neogotizante, ubicado en la antigua calle del Azoque, núm. 4, conocido como la Farmacia Nueva (desaparecida) y, finalmente, también el caso del arquitecto guipuzcoano Julián de Sáenz Iturralde (¿1875?) que residió en Zaragoza durante cuatro años y que diseñó el hotel de Pedro Masip en la calle de las Delicias, núm. 25, en 1918 (también desaparecido).

Aunque el tema de la arquitectura modernista zaragozana es el mejor conocido, debido a la existencia de abundante documentación en su Archivo Municipal, quedan algunas cuestiones sin resolver, como es el caso de aquellos edificios modernistas ubicados dentro de fincas privadas, en calles particulares, ya que hasta el año 1913 no es obligado solicitar licencia municipal para reformar o construir en ellas. Este es el caso de numerosos edificios de los cuales tan a penas nos han quedado escasos restos, puesto que la mayoría han sido destruidos al ubicarse en céntricas zonas, como la casa del escultor Dionisio Lasuén en la antigua calle del Arte (hoy de Bolonia) (foto 9), de la que solamente se conserva una fotografía antigua, o el hotel de los Monterde del que

²⁰ Francisco Albiñana Corralé (1882-1936). *Arquitecto, político e intelectual* [catálogo de la exposición], Zaragoza, Colegio de Arquitectos de Aragón; Ayuntamiento; Cajalón, 2005.

²¹ Maria Pilar POBLADOR MUGA, "La obra modernista del arquitecto tarraconense Ramón Salas y Ricomá (1848-1926) en Zaragoza", *Artígrama*, 12 (1996-1997), pp. 519-541.



únicamente queda parte de su fachada principal tras ser reformado para hospital o de los edificios erigidos en el paseo de Ruiseñores, donde se encuentran los restos de la casa de Antonio Costa, en el actual núm. 39, reformada hace décadas para ubicar el Colegio Santo Tomás de Aquino y, desde hace unos años rehabilitada y nuevamente recuperada para función doméstica, de la cual se poseen escasos datos. De la misma manera que sucede con otras espléndidas construcciones de villas erigidas en calles adyacentes al paseo de Sagasta de las que a penas nos quedan referencias documentales, pero que seguían las modas europeas, especialmente la obra del arquitecto francés Hector Guimard, y las tendencias catalanas, sobre todo del estilo medievalizante, que recuerdan la labor de Luis Doménech y Montaner o José Puig y Cadafalch y que, de conservarse, hubieran conferido un toque muy especial a esta zona de la capital aragonesa.²² A cuya nómina debemos añadir la desaparición de muchos locales decorados siguiendo la tendencia modernista, como es el caso del *Café Moderno* que se ubicaba en la esquina del Coso con la calle de Alfonso I, núm. 1 (foto 10).

Mientras en la provincia de Zaragoza cabe mencionar ejemplos como el teatro de Ateca²³ realizado según proyecto de 1906 por José de Yarza y que fue derribado a mediados de este siglo y algunos edificios en Bulbiente, Calatayud, Daroca, Ejea de los Caballeros o en Tarazona, donde destaca la conservación de un techo policromado y decorado con adornos vegetales en la casa núm. 11 de la plaza de la Catedral.

Siguiendo este recorrido por la geografía aragonesa, en la ciudad de Huesca el edificio modernista más importante es el llamado Círculo Oscense (foto 11), cuya iniciativa parte de un grupo de burgueses que en 1877 fundan la sociedad que impulsará la construcción de un casino, como club recreativo y social, reunidos en torno al Partido Liberal Demócrata; para ello, en los terrenos comprados el año anterior, encargan entre 1901 y 1902 la construcción de un edificio para su sede al arquitecto catalán Ildefonso Bonells Recharx, quien edifica la casi totalidad de la estructura y la fachada, quedando únicamente las cubiertas de los salones norte y sur y los lucernarios. Es por

²² Véase María Pilar BIEL IBÁÑEZ, *Zaragoza y la industrialización: la arquitectura industrial en la capital aragonesa entre 1875-1936*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, p. 287. En esta monografía, resumen de su tesis doctoral, se incluyen las imágenes de un catálogo para la promoción inmobiliaria de unas villas u hotelitos que se ofertaban para la venta, en el año 1905, en el paseo de Ruiseñores y de los cuales no nos queda nada, y que aparecen vinculados nuevamente al nombre del ingeniero Manuel de Isasi-Isasmendi.

²³ María Pilar POBLADOR MUGA, "El desaparecido teatro modernista de la villa de Ateca". *Ateca*, 3, Ateca (Zaragoza), Asociación Cultural Naturateca, 1996, pp. 105-134.





Foto 9. Casa del escultor Dionisio Lasuén en la antigua calle del Arte, actual Bolonia (Zaragoza). Desaparecida. Foto: reproducida de un artículo publicado por el Dr. Federico Torralba en la revista Zaragoza (1964).

ello por lo que, a esta primera le seguirá una segunda fase, entre 1904 y 1905, en la que se solicita al arquitecto Ignacio Cano que proceda a la demolición y levantamiento de un nuevo cuerpo central para la fachada, interviniendo el escultor zaragozano Dionisio Lasuén en la construcción de la terraza delantera, que integrará el edificio con el espacio urbano de la plaza de Navarra, para cuya iluminación se dispondrán seis columnas de hierro de aire modernista de los talleres de Ramón Mercier de Zaragoza, momento en el cual el ebanista oscense Francisco Arnal colocará el magnífico portón de entrada con dragoncillos afrontados en madera tallada. A las dos anteriores, les seguirán pequeñas reformas que precisamente supondrán el inicio de su decadencia, agobiado por los créditos y los avatares políticos, que lo convertirán en hospital de campaña durante la guerra civil, siendo finalmente cedido al Ayuntamiento, quien asume sus cargas hipotecarias en 1951. Vaciado de su mobiliario en 1953, vio cómo poco a poco era borrada su memoria y perdida su imagen modernista, hasta que en 1983 se inició una labor de restauración y rehabilitación integral bastante respetuosa. Este edificio, uno de los mejor documentados y conservados de Aragón, presenta al exte-

rior un aspecto simbólico en forma de castillo-palacio que toma como modelo la arquitectura civil francesa del xv y principios del xvi de los castillos del Loira, mezclando una cierta carga de nostalgia mediterránea, ya que semeja edificios del Levante como la fachada que unos años después construirá en Valencia el arquitecto Demetrio Ribes para la Estación del Norte (1906). Aunque, como María José Calvo Salillas afirma:

El proyecto original queda menguado sobre todo en cuanto a ornamentación, por otro lado entendible si consideramos el carácter sobrio de la arquitectura oscense [...]. Así, en cuanto a decoración desaparece la rejería que se convierte en pretil calado de piedra, y también el cuerpo avanzado de acceso que no gusta, enrasándose con el primer cuerpo avanzado. El resto prácticamente queda igual al proyecto, descontando la ausencia de los plafones cerámicos que llegaron a estar en Huesca procedentes de la casa Tarrés Macía y Cia. de Barcelona, con una superficie de 39,40 metros repartidos en 28 plafones destinados a lienzos de fachada y sobre todo a cubrir los torreones. Encargados por Bonells y revisados en fábrica por José Sans y Leandro Pérez, los motivos aducidos para no aceptarlos fueron las dimensiones de los huecos que no se ajustaban a las medidas, pero los plafones de azulejos sin tradición local no debieron de gustar porque la casa ponía fácil remedio al problema reformándolos. Como indemnización por el perjuicio causado se pagan 500 ptas. Los recuadros excavados en los muros quedaron libres, jugando igualmente su papel en el diseño lineal fuertemente secesionista del conjunto de las fachadas.²⁴

Además del Círculo Oscense, existen otras obras modernistas en la ciudad que pudieron ser realizadas por el arquitecto Francisco Lamolla y Morante, un profesional que antes de ser arquitecto municipal de Huesca lo había sido de Lérida, y que además ocupó los cargos de arquitecto provincial y diocesano de Huesca, Barbastro y Jaca. Aunque solo es una mera hipótesis, puesto que no se ha encontrado documentación que desvele al autor de obras como el desaparecido Molino Pascualito en la calle de Sancho Ramírez, núm. 17, que al exterior estaba decorado con una banda de *trencadís* acabado en cabeza zoomorfa,²⁵ además de otros edificios con ligeras decoraciones modernistas como los que se encuentran en la calle de Zaragoza, núm. 11, Padre Huesca, núm. 29, avenida de Monreal, núm. 1, travesía de Mozárabes, núm. 4 y edificio núm. 3 de los Porches, este con su gran portón de entrada y la rejería de la barandilla del balcón, la cual responde a un modelo fabricado por la Fundición Fernández Lerma

²⁴ M^a José CALVO SALILLAS, *Arte y sociedad: actuaciones urbanísticas en Huesca, 1833-1936*, Huesca, Ayuntamiento, 1990, p. 160 (Crónica; 4). Tesis de licenciatura defendida en el Departamento de Historia del Arte en septiembre de 1986 y dirigida por la Dra. Carmen Rábanos Faci.

²⁵ Sobre el Molino Pascualito, *ibidem*, pp. 149 y 244 (ilustración).





*Foto 10. Café Moderno. Calle de Alfonso I, núm. 1, esquina del Coso (Zaragoza).
Desaparecido. Foto: Coyne. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.*



*Foto 11. Circulo Oscense (Huesca), proyectado en 1901 por el arquitecto Ildefonso Bonells.
Postal editada con motivo de su centenario.*



de Vigo, como así figura en su catálogo comercial, apareciendo ejemplares idénticos en edificios topográficamente tan alejados como la isla de Menorca, concretamente en el Casino Mahonés (1907) y en un edificio del paseo de la Explanada también en dicha ciudad balear, que demuestra la interrelación de la arquitectura modernista española.

En cuanto a su provincia, en la ciudad de Barbastro, muy próxima a Lérida, destaca el Hostal San Ramón y en especial las decoraciones de su interior, como el arri-madero de azulejos del comedor,²⁶ y la espléndida villa u hotel de Ramón Valle situada en la avenida del Ejército Español, núm. 51, con una fachada con decoraciones también en *trencadís* y rematada en pretil aterrazado con diseños de líneas colgantes de la secesión vienesa, que fue diseñada y construida por su propietario y que lamentablemente ha sido derribada hace algunos años.²⁷ Caso diferente es el de Jaca, ciudad veraniega de la alta burguesía zaragozana de la época, que conserva numerosos detalles ornamentales modernistas salpicados por su antiguo caserío, destacando la casa del marqués de La Cadena, en el núm. 2 de la plaza que lleva su mismo nombre,²⁸ además del Matadero Municipal que, aunque obra tardía al datarse en 1922, posee gran interés por el diseño ultrasemicircular de sus vanos.

El capítulo de la arquitectura modernista en la capital turolense está protagonizado por el tarraconense Pablo Monguió Segura (1895-1956), titulado por la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, ocupó el cargo de arquitecto municipal de Tarragona, Teruel y Tortosa y diocesano de Tarragona hasta 1894 y provincial también en Teruel. A su mano se le atribuyen la totalidad de edificios modernistas de la ciudad, como la casa Ferrán situada en la Calle Nueva, núm. 4, que luce inscripción en la fachada con su fecha de finalización en el año “1910” y posee columnas de fundición de los talleres de Andrés Ferrer de Valencia, mientras que el forjado de balcones, ventanas y miradores pudiera

²⁶ María Pilar POBLADOR MUGA, “Modernismo o *art nouveau* en la arquitectura de La Habana”, en *España en Cuba: final de Siglo*. Zaragoza. Cátedra “José Martí”, Universidades de Zaragoza y La Habana; Institución Fernando el Católico. 2000, pp. 211-242. Concretamente en las pp. 223 y 224 y en las ilustraciones de las pp. 234 y 235 se cita el hecho anecdótico de que exista una casa con los mismos azulejos en la capital cubana, en la zona de Centro Habana, en el edificio de viviendas de Victorio Fernández, ubicado en la calle de San Gervasio, núm. 417, realizado por el arquitecto Mario Rollant.

²⁷ María Pilar POBLADOR MUGA, “Desaparición de una casa modernista en Barbastro (Huesca): el hotel de Ramón Valle”, *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 693-697.

²⁸ María Pilar POBLADOR MUGA, “La casa del marqués de Lacadena”, en “El marqués de la Jacetania”, *La Jacetania. Boletín de Información Comarcal del Centro de Iniciativa y Turismo de Jaca*, 202, Jaca (Huesca), Centro de Iniciativa y Turismo de Jaca, noviembre del 2003, p. 37.



atribuirse a Matías Abad. También se considera obra de Monguió la casa conocida antiguamente como Tejidos El Torico (foto 12), en la actualidad de la Caja Rural, ubicada en la plaza de Carlos Castel, núm. 14, que presenta otra inscripción en la fachada con “1912” como momento de su conclusión; en su construcción se utilizaron cancelas y miradores de fundición procedentes de los zaragozanos talleres de Averly, manifestando en su diseño la influencia del arquitecto catalán Domènech y Montaner, ya que recuerda a la casa Lleó, del barcelonés paseo de Gracia o a la casa Navás de Reus, más próxima formal y topográficamente. Asimismo, en el núm. 8 de esta misma plaza se sitúa la llamada casa de la Madrileña, de la que destacan los óculos bajo el alero del tejado, de ritmo sinuoso y orgánico, con aspecto fagocitador o expresionista, además de la forja de los balcones. Incluso algunas de sus obras han desaparecido como el antiguo Teatro Marín (1916-1918). Situada próxima a la del Deán, se encuentra la casa de Alejandro Escriche en la calle de Temprado, núm. 4, cuyo eje central queda acentuado por un mirador en hierro de forja y cristal de escaso vuelo y estilo neogoticista en la línea del *noucentisme* catalán. Y también en el barrio de Villaspesa, a las afueras, fue erigida por Monguió la iglesia parroquial con aires medievalistas gaudinianos.

En cuanto a las artes decorativas, Matías Abad poseía un taller conocido como “El Vulcano”, que elevó la artesanía de la forja turolense a obra de arte, acorde con la tradición local y con la renovación de los oficios artísticos propugnada por el modernismo, cuyo prestigio incluso le permitió realizar trabajos para Madrid, Cataluña, Andalucía y, cómo no, para el resto de Aragón como en la espectacular portada del comercio zaragozano Archanco, que todavía se conserva aunque desmontada.²⁹ Abad realizó en su ciudad numerosas obras que hoy destacan de su caserío con sus formas modernistas, como los miradores de forja de la casa de Timoteo Bayo en la calle de Bretón, núm. 5, fechados en 1903, resultando imprescindible recordar el estilo floral con líneas sinuosas y fluidas de la escalera del desaparecido Casino Turolense.³⁰

En la provincia de Teruel, no existen muchas obras modernistas debido a su escasa población. Solamente merece la pena destacar el caso de Alcañiz, donde se

²⁹ Antonio PÉREZ SÁNCHEZ, “Forja modernista”, en *De lo útil a lo bello: forja tradicional en Teruel* [catálogo de la exposición. 15 de septiembre-20 de octubre de 1993. comisarios Beatriz Ezquerro Lebrón y Jaime D. Vicente Redón]. Teruel, Museo de Teruel, Diputación Provincial. 1993. pp. 61-75.

³⁰ Aunque existen muchas publicaciones sobre el modernismo en la ciudad de Teruel, destacamos la de Antonio PÉREZ SÁNCHEZ y Jesús MARTÍNEZ VERÓN, *El modernismo en la ciudad de Teruel*. Teruel. Instituto de Estudios Turolenses; Caja de Ahorros de la Inmaculada. 1998.





Foto 12. Casa conocida como Tejidos El Torico (Teruel), finalizada en 1912 y realizada por el arquitecto Pablo Monguió. Imagen retrospectiva.

encuentra la casa del notario y erudito Eduardo Jesús Taboada y Cabañero, situada en el núm. 14 de la calle de Alejandro y concluida en 1913, de la que destacan las formas sinuosas de los balcones centrales de las plantas noble y primera, con una barandilla de rejería con motivos florales muy sencillos y su remate en pretil horizontalista y mediterráneo, además de las decoraciones en yesería del zaguán. Completándose el panorama alcañizano con los dos miradores en forja con motivos florales de unas casas gemelas en el paseo de Andrade, núms. 9 y 11.³¹

³¹ María Pilar POBLADOR MUGA, "La arquitectura modernista en Alcañiz: la casa Taboada", en *La Historia Local en la España Contemporánea. Estudios y reflexiones desde Aragón* [actas del I Congreso de Historia Local de Aragón, Mas de las Matas (Teruel), 3 al 5 de julio de 1997]. Barcelona, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea; L'Avenç, 1999, pp. 451-465.

CONCLUSIONES

El modernismo aragonés debe entenderse como un estilo aglutinador de influencias debidas, por un lado, a la tradición local y, por otro, a las formas procedentes del *art nouveau* francés y belga, llegadas directamente desde París y de la obra de arquitectos como Hector Guimard, así como de la secesión vienesa y la Escuela de Glasgow. A lo que se sumó la huella que marcó el vitalismo y la fuerza del modernismo catalán, acrecentada por los vínculos personales existentes entre los arquitectos, como en el caso de Luis Doménech y Montaner que fue compañero de estudios de Ricardo Magdalena en Madrid y que, años después, en sus clases como profesor de la Escuela Superior de Arquitectura conoció a jóvenes arquitectos como José de Yarza y posteriormente a Miguel Ángel Navarro, cuando estaban cursando sus respectivas carreras. Sin olvidar que una serie de profesionales procedentes de Cataluña y de otras tierras de España trabajaron en Aragón, como los catalanes José Graner Prat, Ramón Salas y Ricomá y Juan Rubió y Bellver, e incluso algunos residirán temporalmente en Aragón, como Pablo Monguió en Teruel y en Huesca Ildefonso Bonells y Francisco Lamolla.

Fue un estilo que tuvo que competir con el neorrenacimiento, apoyado por el arte oficial y por el aragonesismo regeneracionista, cuyas arquitecturas ordenadas y armoniosas, lejos de entenderse como una concesión a los gustos académicos y clasicistas, tradicionalmente vinculados a posturas conservadoras, fueron interpretadas por la burguesía aragonesa como un emblema del progreso y modernidad.

Además, todavía quedan por investigar los vínculos entre las diferentes regiones españolas, que dieron lugar a hechos como el caso, anteriormente mencionado, del quiosco de la música del Boulevard de San Sebastián, realizado mediante un proyecto en colaboración entre el arquitecto Ricardo Magdalena y el cerrajero artístico Pascual González, tras ganar un concurso municipal en 1907, precisamente en una ciudad que constituía la colonia estival más frecuentada por la alta burguesía y la aristocracia zaragozanas. O el hecho de que Basilio Paraíso, burgués emprendedor, impulsor de la Exposición Hispano-Francesa de 1908 y de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, y propietario de la empresa de cristales y vidrieras La Veneciana, viajara hasta Melilla, donde no solo construyó la primera casa modernista de la ciudad, sino que participó activamente en la fundación de la Cámara de Comercio y en su impulso económico.³² Datos que, en

³² Resulta curioso el hecho de que fuera el empresario zaragozano Basilio Paraíso, gran emprendedor y director de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, además de propietario de la fábrica de cristales y vidrieras La Vene-



definitiva, más allá de lo anecdótico, contribuyen a reconstruir un complejo e interesante panorama y que, esperemos, en un futuro amplíen y enriquezcan la historia e imagen de una época.

BIBLIOGRAFÍA

- BIEL IBÁÑEZ, María Pilar, *Zaragoza y la industrialización: la arquitectura industrial en la capital aragonesa entre 1875-1936*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003.
- CALVO SALILLAS, M^a José, *Arte y sociedad: actuaciones urbanísticas en Huesca, 1833-1936*, Huesca, Ayuntamiento, 1990 (Crónica: 4). Tesis de licenciatura defendida en el Departamento de Historia del Arte en septiembre de 1986 y dirigida por la Dra. Carmen Rábanos Faci.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, y María Pilar POBLADOR MUGA, “Arquitectura efímera y fiesta en la Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX”, *Artígrama*, 19 (2004), pp. 155-195.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “Ricardo Magdalena diseñador de mobiliario urbano: el quiosco del Boulevard de San Sebastián”, en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés (Zaragoza, octubre de 1989)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, pp. 15-25.
- , *Vida y obra del arquitecto Ricardo Magdalena (1849-1910)*, Zaragoza, Servicio de Publicaciones, Prensas Universitarias, 1999 [texto integro de la tesis doctoral: microficha].
- JIMÉNEZ ZORZO, Francisco Javier, et al., “El verano más hermoso”. en *La modernidad y la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908* [catálogo de la exposición, Paraninfo, diciembre del 2004 a febrero del 2005], Zaragoza, Universidad, Vicerrectorado de Proyección Social y Cultural y Relaciones Institucionales, 2004.
- JIMÉNEZ ZORZO, Francisco Javier, et al., *Aragón y las exposiciones*, Zaragoza, Ibercaja, Obra Social y Cultural, 2004 (Biblioteca Aragonesa de Cultura; 22).
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, “Una aproximación a la imagen urbana de Zaragoza: instalaciones comerciales, arquitectura para el ocio y amueblamiento urbano (1875-1936)”, en *Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Zaragoza: Experimenta Edición I* [celebrada en Zaragoza, enero de 1992], Madrid, Electa, 1993, cap. “Urbanismo contemporáneo español”, pp. 294-311.
- , *Los cines en Zaragoza (1896-1936): intervención, consolidación y desarrollo. Arquitectura y decoración* [tesis de licenciatura dirigida por la Dra. M^a Isabel Álvaro Zamora y defendida en el Depar-

ciana, quien no solo participara activamente en la fundación de la Cámara de Comercio de Melilla, sino que también promoviera la construcción del primer edificio modernista de viviendas en dicha ciudad. Véase Salvador GALLEGO ARANDA, “Don Basilio Paraíso: un asiento para la afirmación del Modernismo de Nieto en Melilla”, *Cuadernos de Arte*, 26. Granada. Universidad. 1995, pp. 439-449. Paralelamente, en Zaragoza, con el propósito de fomentar el vínculo comercial y, además, el conocimiento cultural entre los empresarios aragoneses y el norte de África, el propio Paraíso organizó el Congreso Africanista, utilizándose precisamente como sede del encuentro el teatro que albergaba en su interior el Gran Casino de la Exposición Hispano-Francesa.



tamento de Historia del Arte en 1993], publicada en el libro de MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines de Zaragoza, 1896-1936*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1997.

- MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectura de la Exposición Hispano-Francesa de 1908*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1984.
- , *Arquitectura aragonesa: 1885-1920. Ante el umbral de la modernidad*, Zaragoza. Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1993 (Monografías de Arquitectura; 4).
- , *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*, Zaragoza. Institución Fernando el Católico, 2000, vol. I, pp. 14 y 15 (Éntasis. Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra “Ricardo Magdalena”; 14).
- PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio, y Jesús MARTÍNEZ VERÓN, *El modernismo en la ciudad de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses; Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio, “Forja modernista”, en *De lo útil a lo bello: forja tradicional en Teruel* [catálogo de la exposición, 15 de septiembre-20 de octubre de 1993, comisarios Beatriz Ezquerro Lebrón y Jaime D. Vicente Redón], Teruel, Museo de Teruel, Diputación Provincial, 1993, pp. 61-75.
- POBLADOR MUGA, María Pilar, *La arquitectura modernista en Zaragoza: revisión crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992, 249 p., il. (Temas de Historia Aragonesa; 17).
- , “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, 9 de noviembre-18 de diciembre], Zaragoza, Delegación Provincial del Ministerio de Educación y Ciencia; Escuela de Arte, 1995, pp. 63-81.
- , “El desaparecido teatro modernista de la villa de Ateca”, *Ateca*, 3, Ateca (Zaragoza), Asociación Cultural Naturateca, 1996, pp. 105-134.
- , “La obra modernista del arquitecto tarraconense Ramón Salas y Ricomá (1848-1926) en Zaragoza”, *Artígrama*, 12 (1996-1997), pp. 519-541.
- , “Desaparición de una casa modernista en Barbastro (Huesca): el hotel de Ramón Valle”, *Artígrama*, 12 (1996-1997), pp. 693-697.
- , “Arquitecturas efímeras en la Zaragoza de comienzos del siglo XX”, en *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* [La Coruña, 22 al 24 de octubre de 1998], La Coruña, Universidad; Sociedad Española de Historia de la Construcción; Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo (CEHOPU); Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas (CEDEX); Ministerio de Fomento; Instituto Juan de Herrera (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid), 1998, pp. 397-407 (Col. Textos sobre Teoría e Historia de la Construcción).
- , “La arquitectura modernista en Alcañiz: la casa Taboada”, en *La Historia Local en la España Contemporánea. Estudios y reflexiones desde Aragón* [actas del I Congreso de Historia Local de Aragón, Mas de las Matas (Teruel), 3 al 5 de julio de 1997], Barcelona, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia Moderna y Contemporánea; L’Avenç, 1999, pp. 451-465.
- , “La arquitectura modernista en Aragón”, en *Arquitectura y modernismo. Del historicismo a la modernidad* [actas del I Congreso Nacional de Arquitectura Modernista, Melilla, abril de 1997], Granada, Universidad. Departamento de Historia del Arte, 2000, pp. 263-282.



- POBLADOR MUGA, María Pilar, “Distribución espacial de la arquitectura modernista en Zaragoza: factores socio-económicos”, en *Actas del VII Coloquio de Arte Aragonés* [Jaca, 17 al 19 de octubre de 1991], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2003, pp. 103-133 (Actas; 59).
- , “La casa del marqués de Lacadena”, en “El marqués de la Jacetania”, *La Jacetania. Boletín de Información Comarcal del Centro de Iniciativa y Turismo de Jaca*, 202, Jaca (Huesca), Centro de Iniciativa y Turismo de Jaca, noviembre del 2003, p. 37.
- , *La arquitectura modernista en Zaragoza*, Zaragoza, Universidad, Servicio de Publicaciones, Prensas Universitarias, CD-rom, 2003 [texto íntegro de la tesis doctoral].
- , “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 *La modernidad y la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908* [catálogo de la exposición, Paraninfo, diciembre del 2004 a febrero del 2005], Zaragoza, Universidad, Vicerrectorado de Proyección Social y Cultural y Relaciones Institucionales, 2004.
- , “La arquitectura modernista en Aragón. Estado de la cuestión”, en *Actas de las III Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo xxi* [Caspe, 15-17 de diciembre del 2000], Zaragoza, Universidad, Instituto de Ciencias de la Educación (ICE) [en prensa].
- , “La influencia del modernismo catalán en la arquitectura aragonesa”, en *Actas del Congrés Gaudí creador i mestre: Jujol y Martinell* [Tarragona-Reus, del 17 al 19 de abril del 2002], Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, Facultat de Letres, Departament d’Història i Geografia, Àrea d’Història de l’Art y el Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Tarragona [en prensa].



EL MODERNISMO EN LAS ARTES GRÁFICAS EN ESPAÑA, PARTICULARMENTE EN ARAGÓN

Eliseo TRENC BALLESTER*

RESUMEN.— Este estudio comparativo de las artes gráficas del modernismo entre Aragón, Cataluña y Madrid pretende explicar las razones industriales, técnicas, sociológicas y estéticas por las cuales el modernismo estuvo menos presente en Madrid y Aragón que en Barcelona, capital editorial de España, más moderna y cosmopolita entonces que el resto de la península. Por otra parte, la presencia en Aragón de una fuerte tradición de un grafismo realista regionalista, con la gran figura de Marcelino de Unceta en el cartelismo taurino, también explica la dificultad que tuvo el grafismo modernista para implantarse. Sin embargo, en Zaragoza, en torno al dibujante José Galiay, existió un foco modernista. Galiay pudo contar con el soporte y la colaboración de un pequeño grupo de profesionales de las artes gráficas y de dibujantes como el impresor Mariano Escar, el litógrafo y dibujante de ex libris Manuel Marín Benzo, los pintores Félix Lafuente y Ángel Díaz, sin olvidar al influyente crítico José Valenzuela de la Rosa.

RÉSUMÉ.— Cette étude comparative des arts graphiques du modernisme entre l'Aragon, la Catalogne et Madrid prétend expliquer les raisons industrielles, techniques, sociologiques et esthétiques qui firent que le modernisme fut moins présent à Madrid et en Aragon qu'à Barcelone, capitale espagnole de l'édition, plus moderne et cosmopolite alors que le reste de la péninsule. D'autre part, la

* Universidad de Reims.



présence en Aragon d'une solide tradition d'un graphisme réaliste régionaliste, avec la grande figure de Marcelino de Unceta dans le domaine de l'affiche de corridas, explique aussi la difficulté que rencontra le graphisme moderniste pour s'implanter. Cependant, à Saragosse, autour du dessinateur José Galiay, se créa un foyer moderniste. Galiay put compter sur le soutien et la collaboration d'un petit groupe de professionnels des arts graphiques et de dessinateurs comme l'imprimeur Mariano Escar, le lithographe et dessinateur d'ex libris Manuel Marín Benzo, les peintres Félix Lafuente et Ángel Díaz, sans oublier José Valenzuela de la Rosa, critique d'art influent.

ADVERTENCIA PREVIA

Como especialista de las artes gráficas del modernismo en Cataluña, tema al cual consagré mi tesis de doctorado en los lejanos años setenta,¹ no pretendo conocer a fondo las artes gráficas del modernismo en todo el Estado español, y aún menos en Aragón, por la sencilla razón de que no se han realizado todavía estudios equivalentes al mío ni para el conjunto del Estado ni para Aragón. Me he atrevido, sin embargo, a hablar un poco del modernismo en las artes gráficas aragonesas, gracias a la documentación y a las ilustraciones para este artículo que me ha proporcionado generosamente mi amigo Manuel García Guatas, y a los excelentes estudios de Luis Serrano Pardo sobre el maestro impresor Mariano Escar y sobre la Litografía Portabella. Por consiguiente, este trabajo debe ser considerado como un primer intento, muy incompleto (no hablaré, por ejemplo, de Teruel, ya que no sé nada al respecto), de aproximación a un tema que merecería que algún estudiante o estudioso le dedicase una tesis doctoral.

El prodigioso desarrollo de las artes gráficas en España, a fines del siglo XIX, cuando pasan de una dimensión familiar a una proyección esencialmente industrial, se debió a la implantación de la era industrial, con el maquinismo y los progresos técnicos y científicos, que revolucionaron las técnicas de producción de la industria gráfica, y al nacimiento de un nuevo público de pequeña burguesía urbana que va a permitir la transformación cuantitativa de las casas editoriales y el nacimiento de la publicidad moderna.

¹ Eliseo TRENC BALLESTER, *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*, Barcelona. Gremio de Impresores de Barcelona y Provincia, 1977.



PROGRESOS TÉCNICOS E INDUSTRIALIZACIÓN

Se puede considerar que la industrialización empieza a partir de la introducción del papel mecánico a mediados del siglo XIX en España, de la implantación de importantes empresas de tintas de imprenta como la francesa Lorilleux hacia 1890 en Badalona, y del establecimiento de sucursales de importantes fundiciones tipográficas alemanas como la Fundición Neufville en Barcelona, sucursal de la Bauersche Giesserei de Fráncfort, y en Madrid las fundiciones de Rey, Bosch y Cía. y la de Gans. El material de imprenta moderno (prensas tipográficas, rotativas, prensas litográficas, máquinas de fotograbar) era fundamentalmente alemán, mientras que la tipografía y la composición de textos quedaron modificadas por la introducción, en 1884, de la máquina de composición mecánica, la *Linotip*. La generalización del fotograbado en los años ochenta y de la tricromía y de la cuatricromía en los años noventa revolucionó la reproducción de la imagen, arrinconó la vieja técnica del grabado sobre madera, tan típico de las ilustraciones de mediados de siglo, y mecanizó la encuadernación industrial. Hacia 1890 las artes gráficas en Barcelona y Madrid habían conseguido un nivel técnico equivalente al de otros países europeos, gracias a la rápida introducción de las últimas novedades. En Zaragoza, estimamos que el nivel era casi el mismo, con el problema de la poca presencia de talleres de fotograbado, sobre el cual volveré en mi conclusión. Pilar Bueno² nos dice que las industrias papeleras que se encontraban cercanas a Zaragoza y en las riberas del Ebro y Gállego, de entre las que destacaba La Zaragozana situada en Villanueva de Gállego, abastecían tanto las imprentas como las litografías de Zaragoza. Las grandes empresas de tintas de imprenta, las fundiciones y las casas alemanas productoras de material de imprenta tenían representantes por toda España y podían suministrar a la industria gráfica de Aragón y Zaragoza, en la cual, según Luis Serrano Pardo,³ había a principios del siglo XX una docena de imprentas y unos seis o siete establecimientos litográficos, entre los cuales cabe destacar el prestigioso taller Portabella. El *Anuario del Comercio e Industria de Zaragoza para 1895 y 1896*, citado por Manuel García Guatas,⁴ es más preciso. En él se anunciaban dieciocho imprentas y siete establecimientos litográficos.

² PILAR BUENO IBÁÑEZ, *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983, pp. 21-22.

³ LUIS SERRANO PARDO, *Mariano Escar. Maestro del Arte de Imprimir*, Zaragoza, Navarro & Navarro impresores, 2001, p. 15.

⁴ MANUEL GARCÍA GUATAS, "Ex libris contemporáneos en Zaragoza", *Artigrama*, 1 (1984), p. 289.

Esta industria española de las artes gráficas, completa y equilibrada, por lo menos en los dos centros industriales más importantes del gremio, Barcelona y Madrid, provocó el nacimiento de una producción importante tanto en las artes del libro como en el arte publicitario, y este hecho, en sus inicios, coincidió con el triunfo del estilo modernista, lo que en Europa se llama *art nouveau*, en la arquitectura y las artes decorativas, triunfo que tenía necesariamente que ensancharse a las artes gráficas.

LA TIPOGRAFÍA MODERNISTA

La tipografía modernista se caracteriza por la adopción, principalmente en los titulares, las portadas de libros y revistas, los carteles, los anuncios comerciales y el pequeño impreso, de tipos modernos *art nouveau* de origen alemán, que proceden de los tipos barrocos de grotesca. La Fundición Neufville de Barcelona proponía, por ejemplo, cuatro tipos modernistas: la *grotesca fantasía*, la *grotesca artística*, la *grotesca secesión* y la *cleopatra*. Otra fundición de Barcelona, la de Antonio López, proponía también la *grotesca secesión* bajo el nombre significativo de *grotesca modernista*. Las fundiciones de Madrid, la de Rey, Bosch y Cia. y la Fundición Gans también proponían varios tipos modernistas. Bajo el nombre de *velázquez* la Fundición Ganz comercializaba el carácter *fantasía hispano-americana* de la Fundición Antonio López, una letra muy original y rebuscada, mezcla de letra gótica y de grotesca. Otros dos tipos modernistas de la Fundición Gans eran el *helios* y el *regina*. Además, todas las grandes fundiciones tipográficas alemanas y la gran fundición italiana Dita Niebolo y Cia., de Turín, las cuales, evidentemente, también proponían letras modernistas, tenían representantes en Madrid y, sobre todo, en Barcelona. Por ejemplo, el precioso tipo modernista francés *grasset*, del nombre de su dibujante, fue difundido en España por la Fundición Genssch & Heise, de Hamburgo. Estos tipos de letra grotesca, que abundan en las portadas de libros y revistas, en los anuncios comerciales y en el pequeño impreso en Cataluña, también los encontramos a menudo en Aragón a principios del siglo xx. Ejemplos muy característicos son la portadilla de *La Revista de Aragón* de 1905, las cabeceras de las revistas *Zaragoza* de 1907 y *El Ribagorzano* de Graus (1908), y las cubiertas de los libros impresos por Mariano Escar, *La Torre de los Sitios*, de Félix Navarro Pérez, de 1907, y *Relación de escritores turolenses*, de Domingo Gascón, de 1908.

Todavía más típicas del estilo modernista —*art nouveau*— son las iniciales, las mayúsculas de propaganda utilizadas en los anuncios publicitarios y los carteles, dibujadas a mano por los artistas y reproducidas generalmente por la litografía o el fotogra-

bado. En Cataluña tenemos los ejemplos muy conocidos de los grandes diseñadores Ramón Casas, Alexandre de Riquer, Josep Pascó, Josep Triadó, Joaquim Renart, etc. Y en Madrid sobresalieron los dibujantes de *Blanco y Negro*, Eulogio Varela y Chiorino. Aragón tuvo también un diseñador modernista notable, José Galiay, nacido en Tamarite de Litera en 1880 y fallecido en Zaragoza en 1952. De él son los diseños de las cubiertas y de la portada de la obra que Manuel García Guatas⁵ considera como el mejor ejemplo de modernismo gráfico en Aragón, el precioso *Álbum-Guía de Zaragoza*, de octubre de 1904, impreso, cómo no, por Mariano Escar. Otro diseño interesante de José Galiay es el de la cubierta de su propia obra, *El castillo de la Aljafería*, de 1906, también impresa por Mariano Escar, de gusto medieval, gótico en la tipografía y árabe en el diseño de una puerta en arco de herradura. Otro dibujante modernista que Manuel García Guatas⁶ ha sacado del olvido es el caspolino Ramiro Ros Ráfales, activo en Graus y Huesca, próximo a los círculos católicos, que el año 1904 realizó composiciones modernistas para la portada del número extraordinario de la *Asociación Popular*, órgano de las Ligas y corporaciones católico-obreras de la provincia de Huesca, y para las portadas cromolitografiadas por Eduardo Portabella para los números extraordinarios del 12 de octubre del periódico *El Noticiero*, composiciones que oscilan entre la alegoría académica y el modernismo en las orlas que las enmarcan (foto 1).

Otro tipo de letra que fue muy importante en la época modernista fue el tipo gótico, muy relacionado con el interesante movimiento de bibliofilia que reaccionó contra la industrialización de las artes del libro. Si por tradición las fundiciones alemanas ofrecían tipos góticos modernizados, Cataluña, que estaba en la vanguardia del renacimiento de la bibliofilia en España, se distinguió con la restauración por Eudald Canivell de un tipo gótico incunable genuinamente catalán, fundido por Antonio López, y que se utilizó en las ediciones de bibliofilia de los textos medievales catalanes y también en impresos de prestigio como diplomas o misas nuevas. Mariano Escar, el gran impresor aragonés de la época, utilizó también los tipos góticos de incunable de Canivell para la excelsa edición de bibliofilia del *Itinerario del rey don Alfonso V de Aragón y I de Nápoles*, de Andrés Giménez Soler, el año 1909.⁷ Sabemos que hubo

⁵ Manuel GARCÍA GUATAS, "El modernismo gráfico en el *Álbum-Guía de Zaragoza*", *Aragón turístico y monumental*, 314 (1979), pp. 44-45.

⁶ Manuel GARCÍA GUATAS, "Graus y su escuela de artes y oficios", *Somontano*, 6 (1996-1997), pp. 124-129.

⁷ Pilar BUENO IBÁÑEZ, cit. en nota 2, pp. 49-51.





*Foto 1. Ramiro Ros Ráfales. Alegoría de las artes gráficas.
El Noticiero, 1902.*

una relación estrecha entre Mariano Escar y Canivell, y en el colofón de la obra se incluye implícitamente un homenaje a Canivell cuando Mariano Escar declara haber usado “por primera vez en este libro los tipos góticos de incunable, restaurados por Eudaldo Canibell”.

Tendremos ocasión de volver sobre esta relación entre la tipografía catalana y la aragonesa, pero aquí tenemos un indicio muy claro de esta relación privilegiada, ya que, sin estar totalmente seguro de ello, no creo que el gótico de Canivell se haya empleado mucho en el resto de España.



La filetería fue otro elemento tipográfico muy influido por el *art nouveau*. Todas las fundiciones europeas ofrecían filetes en arabescos y viñetas florales. Además, todos los diseñadores gráficos de la época dibujaron orlas curvilíneas y florales para adornar las portadas de los libros, de las revistas o el pequeño impreso. Las cubiertas y la portada del *Álbum-Guía de Zaragoza*, debidas a José Galiay, son un ejemplo representativo de ello.

Si bien la mayoría de los textos se imprimía en los tipos romanos clásicos por razones de claridad de lectura, las cubiertas, las portadas, los anuncios comerciales, los carteles, el pequeño impreso adoptaron la nueva tipografía *art nouveau* y su filetería, que reflejan fielmente la fantasía, la libertad formal, la asimetría y el culto a la modernidad inherentes al movimiento cultural del modernismo.

LAS ARTES DEL LIBRO

Como ya hemos visto al hablar del gótico de incunable de Canivell, en los primeros años del siglo xx tuvo lugar en Cataluña el renacimiento del libro de bibliofilia, por dos razones: por una parte, la revalorización del pasado histórico de Cataluña, emprendido ya desde mediados del siglo xix por la *renaixença*, y, por otra, como una reacción contra la industrialización de las artes gráficas. Lo que me interesa aquí, más que un estudio detallado de un movimiento por esencia minoritario y elitista, es ver hasta qué punto este movimiento de bibliofilia influyó sobre las artes del libro modernista en general. Ejerció una gran influencia sobre el aspecto material del libro, la calidad de la impresión, la supervivencia del papel de hilo y el arte de la encuadernación, y volvió a otorgar al grabado —la calcografía— un papel importante en la ilustración y el ex libris. Pienso que el movimiento de bibliofilia tuvo una influencia benéfica sobre las artes del libro en general, al oponerse a la degeneración estética originada por la industrialización de las artes gráficas. Eso se ve claramente en las mejores imprentas catalanas, como la de L'Avenç, la de Oliva de Vilanova, la de Fidel Giró, la Tipografía La Académica, la Elzeviriana, y también aparece claramente en la mejor imprenta aragonesa, la tipografía zaragozana de Mariano Escar, esta compaginación entre el buen gusto tipográfico y la novedad.

El libro modernista se caracteriza por una compaginación nueva, libre y asimétrica, con grandes márgenes, y en las portadas, por el abandono del jarrón de Médicis en favor de fórmulas inspiradas en el arte tipográfico inglés. El libro adopta también

un nuevo formato, alargado o cuadrado, más bien pequeño, intimista; se generaliza la policromía, la utilización de tintas y de papeles de color de tonalidades apagadas. *El castillo de la Aljafería*, el primer y único volumen editado y decorado por José Galiay de las proyectadas *Monografías del Aragón artístico* es un excelente ejemplo de libro modernista por su formato alargado, la policromía verde y roja de su cubierta, su papel crema, sus grandes márgenes, la fusión en una misma página del texto y de la ilustración, su marca de autor y su colofón rectangular.

Los más importantes dibujantes modernistas participaron en la ilustración del libro y de las revistas, una ilustración concebida como una decoración. En Cataluña, el precursor de esta función decorativa de la ilustración fue Apelles Mestres, quien introdujo, hacia 1880, el desequilibrio, la asimetría y el japonismo en sus composiciones. En 1907 ilustró su obra *Liliana*, precioso ejemplo de libro modernista. Alexandre de Riquer estuvo más influido por el *modern style* británico en sus propios libros de poesía, íntimos y elegantes: *Crisantemes* (1899) y *Anyoranses* (1902). Adrià Gual participa igualmente de la corriente simbolista, de la búsqueda de lo indecible con la delicadeza y el misterio de su libro *Nocturn. Andante morat* (1896) y sus viñetas para la traducción de una obra tan emblemática del decadentismo como es la *Salomé* de Óscar Wilde (1908). Entre los muchos ilustradores modernistas catalanes cabe recordar a J. Triadó, L. Bonnín con *Boires Baixes* (1902), J. Renart, M. Utrillo, R. Pitxot y R. Opisso. Como ya hemos visto para la tipografía, José Galiay fue el gran dibujante decorador del libro modernista aragonés como lo prueban los ya citados *Álbum-Guía de Zaragoza* y *El castillo de la Aljafería*, entre otras obras.

La ilustración modernista se puede definir por dos rasgos fundamentales: estrecha relación entre el texto y la imagen, y concepción decorativa. En los libros más notables observamos una investigación plástica y conceptual de la expresión del sentimiento poético y de su misterio, que es la esencia misma del arte simbolista.

Para el capítulo de la encuadernación, solo puedo hablar de Cataluña, ya que desconozco el resto de la producción española. Si en una primera época, de 1890 a 1910, la encuadernación artística se limitó a una imitación arcaizante de los estilos clásicos y tradicionales, a partir de 1910 reflejó el arte modernista coetáneo gracias a algunos encuadernadores favorables a la estética moderna como J. Figuerola, que empleó la técnica del pirograbado sobre cuero; J. Roca Alemany, que introdujo el cuero cortado y repujado, y los doradores R. Ventura y Pierre Guérin. La encuadernación

modernista presenta novedades técnicas importantes, pero también estéticas, como la inclusión de elementos figurativos, a menudo florales, el empleo de una gama cromática pastel y unas composiciones asimétricas y descentradas.

La encuadernación industrial, en la cual la tela sustituye a la pasta española hacia 1880, refleja mejor el grafismo modernista, ya que los diseños se deben a los mejores dibujantes de esta corriente: Apel·les Mestres, A. de Riquer, J. Pascó, A. Gual, etc. La Colección Biblioteca Arte y Letras de los ochenta aparece como precursora y la nueva estética se generaliza luego con colecciones como la Biblioteca Universal de la Editorial Montaner y Simón, y las encuadernaciones de los volúmenes anuales de las principales revistas barcelonesas: *Hispania*, *Juventut*, etc. En todas ellas se advierte una temática simbolista, una estilización de las líneas y una composición plana, características del estilo modernista. Que yo sepa, en Aragón, el estudio de la encuadernación modernista, si existe, constituye una asignatura pendiente. La única mención al tema que conozco es la de Manuel García Guatas⁸ al referirse a José Galiay como practicante de la encuadernación en cuero repujado con motivos de lazo mudéjar, lo que me confirma todavía más su relación estrecha con el foco artístico de Barcelona, donde precisamente Joaquim Figuerola fue el principal artesano de la restauración del estilo mudéjar en la encuadernación artística.

EL EX LIBRIS

El modernismo invadió la modalidad artística de las marcas del libro, las marcas de papel (las filigranas de la casa catalana Guarro, por ejemplo), las marcas de libreros y encuadernadores, las marcas de autores (monogramas de S. Rusiñol o los dibujados por Víctor Oliva, J. Triadó o J. Renart en Cataluña, pero también el de J. Galiay que encontramos en su libro *El castillo de la Aljafería*), las marcas de impresores catalanes, a menudo dibujadas por E. Canivell, pero aquí también encontramos la marca de impresor de Galiay para su amigo y cómplice Mariano Escar que se puede ver en la cubierta del libro de 1907 *La Torre de los Sitios*.

Una marca en particular, el ex libris, marca de posesión del libro, tuvo un relieve extraordinario a principios de siglo. Gracias al movimiento de bibliofilia, el ex libris

⁸ Manuel GARCÍA GUATAS, "Juventud y revistas culturales", *Artígrama*, 12 (1996-1997), p. 613.



conoció en toda Europa un verdadero renacimiento, alentado por el intercambio de marcas por parte de numerosos coleccionistas, que dieron trabajo a los dibujantes y grabadores. La edición en Barcelona de la lujosa *Revista Ibérica de Ex libris*, de 1903 a 1906, por la Asociación de Ex libristas Ibéricos, que agrupaba a todos los aficionados de la península ibérica, pero donde predominaban los catalanes, marcó el momento culminante del exlibrismo. Cinco artistas destacaron, cuatro catalanes: A. de Riquer, J. Triadó, J. Renart y J. Casals y Vernis de Reus, y el dibujante gallego afincado en Madrid, gran ilustrador de *Blanco y Negro*, Eulogio Varela. Todos fueron reconocidos como maestros por los coleccionistas y artistas europeos, y se recogieron de los tres primeros sus primeras marcas en tres libros diferentes, verdaderas joyas del arte tipográfico modernista. Aragón tuvo también a principios de siglo un buen dibujante de ex libris, el omnipresente José Galiay, y otro más modesto, el litógrafo Manuel Marín Benzo (foto 2). Además, el catalán Llorenç Brunet publicó en el *Heraldo de Aragón* ex libris humorísticos de algunos próceres aragoneses, como acostumbraba a hacerlo en Cataluña, lo que prueba la popularidad del género en la época. Galiay dibujó una decena de ex libris a principios de siglo, de los cuales siete fueron reproducidos en la *Revista Ibérica de Ex libris*, lo que prueba la alta estima en que era tenido Galiay en el mundo del exlibrismo.⁹ Puedo aportar otro dato al respecto. En el suplemento literario de la revista de Gerona *El Autonomista*, de abril de 1905, en un artículo firmado por el gran coleccionista Jordi Monsalvatje titulado *Exlibris espanyols*, se puede leer lo siguiente:

Un nou artista, D. José Galiay, de Saragossa, ha comensat a dedicar-se al dibuix de marques de biblioteca. Sas primeras produccions d'aquest genre fan veurer tot seguit sas remarcables aptituds y grans qualitats pera composar bons Exlibris. En totas sas marcas predomina la senzillesa y un estudiat conjunt qu'escau molt per marcas de biblioteca.

Influido por el decorativismo del *art nouveau*, el ex libris es un arte literario, intimista, sutil, analítico, tan conceptual como decorativo, que necesita, para llegar a un grado suficiente de calidad, la unión de una perfecta técnica y de un sentimiento poético, unión que se da en las pequeñas obras maestras de un A. de Riquer o de un Eulogio Varela.

⁹ M. GARCÍA GUATAS, cit. en nota 4, pp. 287-313.





Foto 2. José Galiay. Ex libris, h. 1904.

LAS REVISTAS ILUSTRADAS

La invención del fotgrabado y de la tricromía tuvo como consecuencia la aparición de un gran número de revistas ilustradas en toda Europa y en Estados Unidos a fines del siglo XIX. Ello coincidió con el movimiento artístico internacional del *art nouveau*, el llamado modernismo en España, que, naturalmente, se reflejó en muchas publicaciones. Pero, con algunas excepciones, la mayoría de las revistas en España, sobre todo las de información general, no están adscritas a una escuela estética particular, sino que hacen gala de un gran eclecticismo y una aceptación de todas las corrientes artísticas de la época. Se observa una dualidad entre una decoración bas-

tante *art nouveau* en determinadas páginas, en las portadas y en los titulares, y un estilo más clásico, tipográfico, donde se mezclan el realismo, el academicismo en muchas páginas interiores. Esto se nota, por ejemplo, a partir de 1895-1896 en Barcelona en *La Ilustración Artística* y después en el *Album Salón, Pluma y Lápiz, Hojas Selectas e Hispania*.

En Madrid se insinuó el modernismo gráfico en el *Madrid Cómic* que dirigió Clarín entre abril y septiembre de 1898, gracias en gran parte a la presencia de dibujantes catalanes como R. Casas, L. Bonnín, X. Gosé y Ricardo Marín, que se instaló en Madrid, donde publicó en 1905 con Gregorio Martínez Sierra un libro modernista precioso titulado *Hamlet y el cuerpo de Sarah Bernhard*. En algunos títulos de secciones y en algunas orlas decorativas ya empieza a notarse el modernismo, pero será sobre todo con la evolución gráfica de la revista *Blanco y Negro*, a partir de 1899, cuando se implante el modernismo.¹⁰ La entrada de Eulogio Varela y de José Arija viene a reforzar la decoración modernista de la revista, por otra parte muy ecléctica con el costumbrismo realista de sus ilustradores andaluces, modernismo iniciado ya a fines de 1896 por el artista italiano G. Eugenio Chiorino, que firmaba GECH.¹¹ Varela, indudablemente por la elegancia de su dibujo, gran figura del grafismo modernista, ya había empezado su actividad de ilustrador en abril-mayo de 1899 en la *Revista Moderna* madrileña.

En las revistas aragonesas de la época, *Revista de Aragón*, *Zaragoza* y el periódico quincenal *El Ribagorzano* (Graus, 1904), entre otras, se refleja igualmente ese eclecticismo estilístico entre el modernismo de algunas cabeceras y titulares y el estilo tradicional de la tipografía y de la compaginación de la mayoría de las páginas. Manuel García Guatas¹² señala las colaboraciones de Ángel Díaz Domínguez en el *Heraldo de Aragón* entre 1905 y 1908 como una todavía tímida introducción del modernismo gráfico en la prensa, tendencia que se fortalece con las ediciones dominicales del mismo *Heraldo de Aragón* de septiembre a diciembre de 1906, con diseños

¹⁰ José Carlos BRASAS EGIDO, *Eulogio Varela y la ilustración gráfica modernista en Blanco y Negro*, Valladolid, 1995.

¹¹ Eliseo TRENC BALLESTER, "La modernité de l'image ou une image de Modernité?", en *Le projet national de Blanco y Negro (1891-1917)*, París, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2001, pp. 99-111.

¹² Manuel GARCÍA GUATAS, "Modernismo y modernismos artísticos en Zaragoza", en *Zaragoza a principios del siglo XX: el Modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977, p. 41.

modernistas de Dionisio Lasuén o de Ricardo Magdalena. Muy notable es la portada del número de enero de 1904 de la *Revista de Aragón*, totalmente modernista, con el motivo central de una alegoría femenina de una musa o de la inspiración de tipo pre-rafaelita del artista oscense Félix Lafuente y unas orlas del más puro estilo *art nouveau* de José Galiay (foto 3).

Hubo otro grupo de revistas literarias y artísticas que se caracterizó por una íntegra aceptación de la estética simbólico-decorativa y el rechazo de la ilustración



Foto 3. Félix Lafuente y José Galiay.
Portada de la Revista de Aragón, enero de 1904.



anecdótica, realista-costumbrista, de los años anteriores. Esto se produjo esencialmente en Barcelona con el nacimiento de *Luz* en 1897, la más característica desde el punto de vista formal y la más simbolista, seguida poco después de *Catalonia*, *Juventut*, *Catalunya Artística*, *Garba*, etc., editadas todas entre 1897 y 1906. Hay que considerar como un grupo aparte las tres revistas a cargo de Ramón Casas, más artísticas que literarias, *4 Gats*, *Pèl & Ploma*, *Forma*; de un estilo más realista y sintético, influidas por el foco artístico de París, las revistas *Gil Blas*, *L'Assiette au Beurre*, etc. *Arte Joven*,¹³ la efímera revista que Picasso y Soler editaron en Madrid en 1901, viene a ser una imitación bastante fiel en su presentación gráfica de *Pèl & Ploma*.

EL CARTEL

El cartel moderno nació con la cromolitografía sobre cinc, que se introdujo en España hacia 1875-1880. Pero hubo que esperar a los años noventa para que la moda del cartelismo llegase plenamente con las primeras exposiciones de carteles de los grandes maestros europeos del género (Chéret, Grasset, Dudley Hardy, Beardsley, Hassal, etc.) por ejemplo en la Sala Parés de Barcelona en 1896 y, sobre todo, para que los grandes dibujantes se sintiesen atraídos por el cartelismo. En Cataluña, los industriales comprendieron rápidamente la importancia de este nuevo soporte publicitario y los propietarios de *Anís del Mono* y del champán *Codorniu* convocaron dos importantes concursos de carteles en los que se reveló la maestría de Ramón Casas. El apogeo del cartel modernista duró en Cataluña hasta 1907-1908, con exposiciones, concursos y encargos frecuentes. A partir de dichos años pasó un poco de moda y decayó.

A nivel estilístico, el cartel modernista se puede dividir en dos grandes corrientes: una decorativa, muy marcada por el *art nouveau*, cuyo gran representante en Cataluña es Alexandre de Riquer, pero que cuenta también con artistas de la categoría de Adrià Gual o Santiago Rusiñol; y otra, sintética y realista, que se caracteriza por la simplificación de la composición, un juego de manchas planas de colores vivos y una compaginación muy atrevida, japonesa, de la cual Ramón Casas es el mejor exponente, pero que cuenta también con Antoni Utrillo, F. de Cidon (que se instalará más tarde en Zaragoza), Joan Llaverías, Ricard Opisso, Torres García, Xavier Gosé, etc.

¹³ Javier HERRERA, *Picasso, Madrid y el 98: la revista "Arte Joven"*, Madrid, Cátedra, 1997.



Francesc Fontbona afirma: “Fuera de Cataluña el cartelismo modernista tiene poca fuerza, por lo menos en los primeros años”.¹⁴ En Madrid dominó el eclecticismo; incluso cuando una revista moderna como *Blanco y Negro* convocó un premio de carteles a fines de 1901 lo ganó Ángel Díaz Huertas, ilustrador muy vinculado a la casa, con una obra anecdótica, relacionada con el estilo de Chéret. Eulogio Varela fue el único cartelista modernista, con su cartel del carnaval madrileño de 1901.

En el cartelismo, Aragón ocupaba una situación envidiable, ya que se nota en España en aquel entonces una descentralización bastante acusada de las grandes empresas litográficas, por ejemplo con los establecimientos de Ortega en Valencia y de Eduardo Portabella en Zaragoza, que dominaban la impresión del cartel taurino, tan importante en el mercado español. La presencia de la casa Portabella,¹⁵ junto con otros cinco establecimientos en 1889, permitía la producción de los grandes carteles polícromos modernos. Además de los carteles taurinos, las fiestas y ferias constituían entonces el grueso de la publicidad gráfica. Los carteles de las fiestas del Pilar de Zaragoza constituyen el corpus más representativo en Aragón, el cual ha sido estudiado por Pilar Bueno Ibáñez. De todo ese conjunto, entre 1900 y 1919, fecha muy tardía para hablar de modernismo, solo hubo dos carteles modernistas, el de 1904, de Ángel Díaz Domínguez y José Galiay (foto 4), y el de 1913, del joven artista Rafael Aguado Arnal. Los otros años imperó el estilo realista impuesto por Marcelino de Unceta a fines del siglo XIX, y la temática costumbrista regional del baturrismo (foto 5). En los carteles taurinos de las fiestas del Pilar, dominó todavía más el estilo realista de Marcelino de Unceta, uno de los grandes maestros del género, pero, como indica Manuel García Guatas,¹⁶ en el concurso del año 1908 se presentaron dos innovadores carteles modernistas, uno firmado por Llanas y Aguado y otro por Julio García Condoy, que fueron premiados. Si añadimos otros dos proyectos modernistas de carteles de Rafael Aguado, de 1913, para el gran baile de carnaval del Ateneo y para la segunda Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas, notamos que la cosecha es pobre y que en el género del cartel el modernismo no logró imponerse frente a un cartelismo más académico y tradicional, marcado por el regionalismo y el costumbrismo folclórico.

¹⁴ Francesc FONTBONA, “La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas”, en *El grabado en España*, Madrid, Espasa-Calpe (Summa Artis, vol. XXXII), 1988, p. 482.

¹⁵ Luis SERRANO PARDO, *Litografía Portabella*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2003.

¹⁶ M. GARCÍA GUATAS, cit. en nota 12, pp. 46-47.



gramas de teatro y de ópera más lujosos, como los del Liceo de Barcelona, por ejemplo. Un gran número de estos primeros anuncios no son más que reproducciones en pequeño tamaño de los carteles más famosos. Hacia 1900, el anuncio comercial, elevado a una verdadera categoría artística por Ramón Casas en sus revistas *4 Gats* y *Pèl & Ploma*, se generaliza en las contraportadas y las páginas interiores de las cubiertas de todas las grandes revistas de información general. Adquiere entonces una autonomía respecto al cartel, por su carácter más tipográfico. Los tipos góticos o de gótica, la policromía de las tintas, los filetes decorativos florales, las iniciales adornadas y los monogramas contrastan con los tristes, negros y monótonos anuncios tipográficos de la segunda mitad del siglo XIX. La utilización de la viñeta tipográfica, que decora y al mismo tiempo une el texto a la imagen, lo diferencia del cartel y lo aproxima al pequeño impreso.

La *Revista Ibérica de Ex libris* y la revista del gremio de los impresores y litógrafos, la *Revista Gráfica*, ofrecen con *Pèl & Ploma* el panorama más completo y más rico del anuncio comercial modernista catalán. En él, como en el cartel, continúa dominando el tema iconográfico de la mujer con su refinado erotismo, pero también es preponderante el tema de la planta y de la flor, de la naturaleza, hacia la cual la época profesa un verdadero culto, en reacción contra el desarrollo del maquinismo. En Aragón, Manuel García Guatas¹⁷ sospecha que muchos anuncios publicitarios fueron dibujados por el omnipresente José Galiay, que los conocía, entre otras publicaciones, por la *Revista Ibérica de Ex libris*. Todos tienen que ver con empresas relacionadas con las artes gráficas o artes industriales como el de los talleres de litografía de Mariano Gilaberte, el de la fábrica de colores y tintas para imprenta de Berger y Wirth, de Leipzig, el de la cerrajería artística de Pascual González, el de la empresa de “vidrieras artísticas de colores” de la Veneciana, etc., todos publicados en la revista *Arte aragonés*, que fundó y publicó entre 1913 y 1914. Con anterioridad, Galiay había dibujado los anuncios para la imprenta de Mariano Escar y para sus propios talleres de fotograbado, La Luz, publicados en la revista *Zaragoza* el año 1907.¹⁸ El último es seguramente el más modernista de todos, con su alegoría femenina de cabellera sensual encerrada en un tondo rayado por las líneas convergentes de la luz.

¹⁷ M. GARCÍA GUATAS, cit. en nota 8, p. 611.

¹⁸ Reproducidos en L. SERRANO PARDO, cit. en nota 3.



EL PEQUEÑO IMPRESO

Creo que he sido uno de los primeros en abordar en España esta modalidad muy poco estudiada de las artes gráficas. Me voy a tener que limitar a Cataluña, pero me interesa presentar un rápido esbozo del tema, ya que estoy convencido de que es, en gran parte, lo que permite determinar la implantación del modernismo a nivel popular y su aceptación por una sociedad determinada, fuera de los ambientes elitistas que lo van a cultivar como fenómeno de moda, como demostración de que están al tanto de la última corriente artística. Vamos a ver enseguida que en Cataluña el modernismo se difundió en todas las modalidades del pequeño impreso, incluso las más modestas, lo que prueba una vez más la fuerza que tuvo. Desde las tarjetas comerciales, las tarjetas de visita, las felicitaciones de Navidad, de Año Nuevo, los programas de conciertos, de ópera, de teatro o de circo, las invitaciones, los programas y carnés de baile, los programas de fiestas, los catálogos e invitaciones de exposiciones, las participaciones de nacimiento, de boda, las esquelas, los recordatorios de comunión, de primera misa, calendarios, menús, cromos, la estampería popular y naipes, hasta formas más modestas, como marcas, etiquetas, facturas, membretes; nada escapa a la nueva estética. A pesar de las diferencias de calidad y de tamaño entre estos géneros, se pueden hacer algunas observaciones generales, válidas para todos. Cabe distinguir dos grandes tipos, unos tipográficos, decorados con viñetas decorativas, y otros ilustrados. En todos predomina la policromía y la filetería curvilínea, con el empleo de dos tipos de letras, el gótico y el grotesca fantasía, que es el propiamente modernista. El pequeño impreso es el campo de las artes gráficas donde arraigó con más fuerza una forma popular del *art nouveau*, a veces incluso de colores chillones, con relieves y dorados, pero lleno de vitalidad y de fuerza, menos decadente y evanescente que las formas más refinadas, a menudo simbolistas, de las Bellas Artes. Como en el caso del cartel, se advierte una inversión de las funciones. La función decorativa artística es considerada por los diseñadores y los tipógrafos tanto o más importante que la función de publicidad o de comunicación. Y es que para ellos las dos funciones eran inseparables: la belleza se unía a lo útil; el arte era parte integrante de la vida.

La búsqueda de un material equivalente a este está todavía por hacer en Aragón. Incluso si uno puede pensar lógicamente que habrá menos, estoy convencido de que debe existir, ya que los talleres de fotograbados como La Luz, los talleres de litografía como el de Mariano Gilaberte y las imprentas proponían en sus anuncios trabajos comerciales: etiquetas, tarjetas, etc. (foto 6). En los libros de Luis Serrano sobre



Foto 6. Membrete comercial de la Litografía de Casas, h. 1912.

Mariano Escar y la Litografía Portabella aparecen reproducidos unos diplomas, unas etiquetas y una factura de los talleres gráficos La Editorial, dirigidos entonces por Mariano Escar, de 1911, de un leve modernismo.

Este panorama de las artes gráficas quedaría incompleto sin la mención de la tarjeta postal, que conoció una moda extraordinaria hacia 1900 por toda Europa, y en España con la fundación de la *Sociedad Cartófila Española* en Barcelona, en 1901. En la modalidad de la tarjeta postal artística, al lado de las alegorías femeninas y sensuales de A. de Riquer, R. Casas dominó el conjunto de la producción barcelonesa con sus series de *chulas*, *chauffeuses* y *rêveuses*. La tarjeta postal ilustrada, con sus múltiples funciones, vistas, vulgarización de obras de arte, caricaturas de hombres políticos, culto a las divas, erotismo e idolatría, es uno de los primeros jalones de lo que llamamos hoy la civilización de la imagen. En esta modalidad gráfica, Barcelona no dominó el mercado nacional, fue Madrid el gran centro de producción gracias al taller de fototipia de Hauser y Menet,¹⁹ fotógrafos-editores, especialistas de la tarjeta vista, de las reproducciones de obras de arte y de “Bellezas españolas”, que producía 500.000

¹⁹ Martín CARRASCO MARQUÉS, *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet, 1892-1905*, Madrid, Casa Postal, 1992.



tarjetas postales mensualmente. En Aragón no podía faltar esta modalidad tan popular. Uno de los primeros trabajos que se conocen de la imprenta de Mariano Escar son unos programas de los festejos del Pilar del año 1901 que incluían unos *Álbumes de Artistas Españolas*, reproducciones de retratos de artistas, principalmente cupletistas, enmarcadas en unas orlas modernistas, que me dan la impresión de haber sido originalmente postales. Seguramente se trate del primer impreso modernista de Zaragoza, antes de que salgan a la luz los trabajos de Galiay. Diametralmente opuestas estéticamente a esta serie modernista son las series de postales en color del dibujante turolense Teodoro Gascón, tituladas *Chascarrillos aragoneses*, de edición madrileña, con sus figuras de baturros y baturras, su estilo lineal caricaturizado y sus diálogos humorísticos al pie.²⁰

Quisiera, para concluir, realizar algunas observaciones sobre el modernismo en las artes gráficas en Aragón. Por supuesto, no pretendo aquí hacer propaganda del modernismo catalán, únicamente me ha parecido interesante comparar lo que sucede en Cataluña, en Madrid y en Aragón, ya que esto puede permitir comprender las razones de las diferencias de evolución de un sitio respecto a otro. Hay un hecho evidente, que ha subrayado Mireia Freixa en su obra *El modernismo en España*,²¹ y es que en España el modernismo, en su sentido de estilo decorativo aplicado al conjunto de las Bellas Artes y de las artes aplicadas, solo aparece y se generaliza como una moda a partir del gran éxito que tiene en la Exposición Universal de París de 1900, salvo en Cataluña, donde viene preparado por un protomodernismo, que también se llama a veces “esteticismo”, ya que tiene paralelos con el *aesthetic movement* británico y que arranca de los años ochenta con las primeras construcciones de Gaudí, de Domènech i Montaner, y para las artes gráficas, de las ilustraciones y del japonismo de Apelles Mestres. Eso implica que Cataluña y el País Vasco se han modernizado mucho antes que Castilla o Aragón, gracias a la revolución industrial. Sobre todo eso supone que ha habido una evolución lenta y lógica del arte gráfico catalán hacia el modernismo y su sentido decorativo de la ilustración, lo que no pasa en Aragón, donde el modernismo gráfico va a topar de frente con una tradición realista y costumbrista muy potente todavía a principios del siglo xx, con los carteles de Marcelino de Unceta o, por ejemplo,

²⁰ Manuel GARCÍA GUATAS, “La imagen costumbrista de Aragón”, en *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, p. 132.

²¹ Mireia FREIXA, *El modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 48-49.



ya que acabo de citarlas, las tarjetas postales de Teodoro Gascón. Y esto se nota, como lo ha subrayado Manuel García Guatas, en los carteles de las fiestas del Pilar de principios del siglo xx, con este único cartel modernista de 1904 perdido entre la rutina de los temas populares y un tratamiento demasiado pictórico de los demás carteles del primer decenio del siglo, a pesar de que muchos de esos carteles desplieguen una tipografía modernista. Se llega algunas veces a un curioso híbrido entre modernidad y tradición que podría caracterizar gran parte del modernismo gráfico aragonés como, por ejemplo, las cubiertas del libro *Tierra aragonesa*, de Gregorio García-Arista, y de la *Relación de escritores turolenses*, de Domingo Gascón y Guimbao, estampadas por Mariano Escar los años 1907 y 1908, respectivamente. La compaginación de las dos portadas es moderna, asimétrica; los tipos de letras, sobre todo el de la *Relación de escritores turolenses*, son modernistas, decorativos; en las dos portadas encontramos la policromía del negro y del rojo sobre un papel crema, pero los dos motivos ilustrados son realistas, e incluso el de *Tierra Aragonesa* remite al más rancio baturrismo con su pareja de campesinos en el primer término, mientras que el fondo de la silueta de la ciudad de Zaragoza, que se refleja en color violeta sobre un Ebro amarillo, es mucho más moderno, más alusivo.

Sin embargo, existe un pequeño foco gráfico modernista en Zaragoza en torno a José Galiay. Curiosamente, Luis Serrano²² menciona, sin darle mayor importancia, el hecho de que el polifacético tamaritano haya fundado el taller de fotograbado La Luz alrededor de 1906. Para mí es un hecho fundamental, ya que la presencia de la imagen en la prensa y el libro dependía en gran parte de la nueva técnica del fotograbado que permitía imprimir en una misma prensa el texto tipográfico y el cliché fotograbado, lo que no se podía hacer con la litografía, que necesitaba una prensa diferente. Y cuando al empezar esta conferencia decía que Zaragoza estaba *casi* al nivel de Barcelona y Madrid me refería a eso. Luis Serrano Pardo, en su libro ya citado varias veces sobre la Litografía Portabella, ofrece nuevos datos sobre la introducción del fotograbado en Zaragoza. Aprendemos que los primeros fotograbados hechos en Zaragoza serían de 1882, de una página interior de la revista *Zaragoza-Canfranc* a partir de fotos de Santiago Ramón y Cajal.²³ Lo que también es interesante es que estos fotograbados no se tiran directamente bajo la forma de plancha metálica, sino que pasan a la piedra lito-

²² L. SERRANO PARDO, cit. en nota 3, p. 58.

²³ L. SERRANO PARDO, cit. en nota 15, p. 64.



gráfica, es decir, que son fotolitogrados impresos por la Litografía Portabella, lo que no resuelve el problema de la rapidez y unicidad de una misma prensa para la impresión de la tipografía y de la imagen. Un hecho interesante es que, en 1894, los suplementos quincenales del diario *La Correspondencia de España* los imprimía Portabella en litografía, en colores, para las páginas 1 y 4, pero otras veces, cuando se utilizaban procedimientos fotomecánicos, los realizaba la casa Thomas de Barcelona o la de Laporta, en Madrid, lo que parece indicar que no había entonces un taller de fotograbado directo en Zaragoza.²⁴ En el año 1898, en un anuncio comercial, la Litografía Portabella ofrece un servicio de fotograbado directo. Pero no sabemos muy bien si no se trata aún de reproducir, ampliar o reducir los originales para su posterior copia sobre las piedras litográficas. Sin embargo, parece ser que se montaron talleres de fotograbado ya sin ninguna relación con la litografía, de mano de varios fotógrafos profesionales. Luis Serrano Pardo²⁵ nos dice que en 1887 lo hicieron Acín y Poza, a partir de 1890 Lucas Escolá, y en 1897 Soterías y Monforte. Poco sabemos sobre la producción de estos talleres de fotograbado de fines del siglo XIX; me temo que debe de ser bastante escasa, ya que la litografía sigue siendo la técnica de reproducción de la imagen más utilizada entonces en Zaragoza. Francisco Javier Veras Sanz²⁶ nos dice que el *Heraldo de Aragón* montó un taller de fotograbado solo en 1908, seguramente en relación con la Exposición Hispano-Francesa. José Galiay, como principal impulsor de la ilustración modernista en Aragón, se dio cuenta, lógicamente, de la necesidad del fotograbado y decidió dar más empuje a la nueva técnica él mismo alrededor de 1906. Como se ha comprobado a lo largo de esta conferencia, lo hemos visto presente en casi todas las modalidades de las artes gráficas con un estilo típicamente modernista pero con cierta originalidad respecto a otros dibujantes catalanes, como se nota, por ejemplo, en sus ex libris para los profesionales de las artes gráficas Marín Benzo, F. Abadía y Tomás Aznar, este último sorprendentemente sintético. Galiay va a poder contar con el soporte y la colaboración de un pequeño grupo de profesionales de las artes gráficas y de dibujantes que le van a ayudar a renovar y modernizar el panorama de las artes del libro, como el impresor Mariano Escar, también omnipresente, el litógrafo Manuel Marín Benzo, dibujante de ex libris, los pintores Félix Lafuente y Ángel Díaz,

²⁴ L. SERRANO PARDO, cit. en nota 15, pp. 86-87.

²⁵ Ibídem, nota 15, p. 98.

²⁶ FRANCISCO JAVIER VERAS SANZ, *Cien años de ilustraciones en Heraldo de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995, p. 14.



sin olvidar al influyente crítico José Valenzuela de la Rosa, que mantendrá una campaña en favor de la renovación del arte regional desde la *Revista de Aragón* y para quien Galiay dibujará un hermoso ex libris simbólico.

Es interesante también notar que este grupo renovador de las artes gráficas mira hacia donde viene la modernidad y por consiguiente el modernismo, es decir, hacia Barcelona, sin evidentemente caer en un puro mimetismo. A este respecto es evidente, a mi modo de ver, que Galiay conoce perfectamente el mundo de las artes gráficas catalanas, por supuesto la *Revista Ibérica de Ex libris* en la cual colabora, pero también la revista del gremio de los impresores y litógrafos, la *Revista Gráfica*. En cuanto a Mariano Escar, su relación con Eudald Canivell tiene que haber sido muy estrecha, ya que es el autor y artífice de un libro rarísimo, del que se imprimieron solo 60 ejemplares en Cervera el año 1930, titulado *Datos históricos biobibliográficos de D. Eudaldo Canibell Masbernat, Polígrafo de las Artes del Libro*. Por otra parte, la relación entre José Valenzuela de la Rosa y Miquel Utrillo, director de las revistas *Pèl & Plo-ma* y *Forma*, es estrecha. Valenzuela de la Rosa publicará artículos sobre Marcelino de Unceta y Goya en 1907 en la revista *Forma*.

Existe, evidentemente, una diferencia cuantitativa y cualitativa entre Barcelona, el primer centro editorial de la península ibérica, y Zaragoza en 1900, pero también hay otro factor que tener en cuenta, y es la relación dialéctica entre tradición y modernidad. En aquel tiempo como hoy, la sociedad oscila entre una búsqueda de su identidad, de sus raíces, y un anhelo de cosmopolitismo, de modernidad. En la Zaragoza de principios del siglo xx, la identidad aragonesa se ha identificado con un regionalismo quizá demasiado tradicional, y la modernidad y el cosmopolitismo encarnados por el modernismo, a pesar de existir, no dejan de ser minoritarios y no tienen la fuerza que demuestran en una Barcelona mucho más volcada hacia Europa y que ha conseguido alejarse de cualquier realismo regionalista. En Zaragoza hay el mismo desfase cronológico respecto a Barcelona que en Madrid, con alguna excepción notable como podría ser la revista *Blanco y Negro*. De la misma forma que me parece que la modernidad en las artes plásticas no llega a la Corte antes de los años veinte, estoy bastante de acuerdo con Manuel García Guatas, quien, en su libro *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, fija la época del cambio y de la modernización del arte aragonés en la década 1920-1930.





INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES

Departament de Cultura

HITOS LITERARIOS DE LA *HUESCA MODERNA* (1893-1912)

Juan Carlos ARA TORRALBA*

RESUMEN.— En este artículo se repasa la historia literaria del modernismo oscense. En primer lugar, se acota cronológicamente el campo de estudio para después dar a conocer sumariamente los principales hitos (autores como Manuel Bescós, Pascual Queral, Luis López Allué, Manuel Gilmán, Magdalena Santiago, Antonino de Caso o José María Llanas, obras como *La ley del embudo*, *Alma contemporánea*, *Epigramas* o *Abril*, revistas como *La Campana de Huesca*...) de esta secuencia que transcurre entre los años 1893 y 1912.

ABSTRACT.— This essay attempts to sketch the *modernist* literary history of Huesca. After marking out the field of study —chronologically speaking—, I outline the most important events (writers: Manuel Bescós, Pascual Queral, Luis López Allué, Manuel Gilmán, Magdalena Santiago, Antonino de Caso or José María Llanas; books: *La ley del embudo*, *Alma contemporánea*, *Epigramas* or *Abril*; magazines: *La Campana de Huesca*...) going by in this sequence of history (1893-1912).

EL TRANCO CRONOLÓGICO: LA PLENA PAZ CAMISTA

Tras más de dos lustros de pelea política continuada, en la que no faltaron motines, algaradas y coaliciones *contra natura* de partidos contra el irrefrenable ascenso de Manuel

* Departamento de Filología Española (Literaturas Española e Hispánicas). Universidad de Zaragoza.



Camo y Nogués (1841-1911) y sus republicanos posibilistas, 1893 significó el principio del asentamiento definitivo de Camo a través del astuto acercamiento de los castellarinos a la izquierda liberal dinástica.¹ En la vida local oscense, esta aproximación supondría el achique del espacio político de los adversarios tanto fusionistas como republicanos unitarios y federales de la década de los ochenta. Desorientados también los conservadores y faltos de apoyo carlistas y *neos*, Camo pudo campar a sus anchas y copar sin apenas pugna los puestos de responsabilidad política del gobierno local y aun provincial.

El tutelado *sosiego* social —la *pax camista*— extenderá su dominio desde aquel 1893 hasta el deceso del cacique Camo, ocurrido en 1911, y será tiempo propicio para sentar las bases socio-económicas que posibilitan el desarrollo del modernismo artístico español. En el caso oscense, el camismo se sustentaba —desde el lejano 1874— en la pequeña burguesía local de comerciantes y artesanos y en un funcionariado fiel y animoso; arrinconados los terratenientes y los restos de la aristocracia comarcana, de aquellos estratos sociales nacerían los avances necesarios para reconocer la *Huesca moderna* (progreso material, asociacionismo comerciante, regeneracionismo asumido en sus aspectos más superficiales...) del periodo comprendido entre 1893 y 1912, cuando un triunvirato de notables liberales y conmitones cercanos a Manuel Camo (Mairal, Batalla, Del Cacho) se hicieron cargo de la herencia del cacique.

Estas mugas cronológicas coinciden también con los términos a quo y ad quem en los que nos es dado ubicar el nacimiento, desarrollo y certificado de defunción del modernismo literario oscense. En efecto, es lícito considerar la aparición de *La Campana de Huesca* (1893-1895) como inicio y síntoma, y el libro *Abril* (1912) como su final. Entre ambos umbrales detéctanse numerosos hitos literarios locales que hacen del modernismo el tramo histórico literario quizá más importante del pequeño dominio enciclopédico artístico altoaragonés.

LOS INICIOS: *LA CAMPANA DE HUESCA* Y GREGORIO GOTA HERNÁNDEZ

Un alto porcentaje de localidades importantes españolas tuvieron su *revista moderna* (*Revista Moderna*, *Madrid Moderno*, *Soria Moderna*, *Málaga Moderna*...), en

¹ Vid. Carmen FRIAS y Miriam TRISÁN, *El caciquismo altoaragonés durante la Restauración*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, y de la primera de las autoras citadas, *Liberalismo y republicanismo en el Alto Aragón. Procesos electorales y comportamientos políticos*, Huesca, Ayuntamiento, 1992.



la que se vertieron afanes eruditos, alientos regeneracionistas locales, tipografía *à la dernière*, poemas y narraciones de indudable carácter modernista, y en la que se adivina un común sustrato que hoy reconocemos como inequívocamente burgués y *finisecular*. Huesca también tuvo la suya, aunque como en el caso de muchas otras no incluyese el adjetivo *moderno* en su cabecera. Se trató de *La Campana de Huesca*,² cuyo primer número saldría a la calle el 23 de abril de 1893 y que al poco acogería la noticia del acercamiento de Camo a los sagastinos (contorno cronológico del tramo que repasamos, según hemos indicado). Fue su director y propietario Gregorio Gota Hernández (Huesca, 1863 – Madrid, 1945), quien antes de encargarse de la empresa hubo de publicar un curioso folleto titulado *Huesca. Apuntes para su historia* (1891). Era *La Campana* una revista de 8 páginas de 32,5 cm de alto por 22 cm de ancho, esto es, de tamaño muy manejable y acorde a los nuevos rumbos que tomaban las revistas ilustradas más modernas —lejos de los mastodónticos infolios de las viejas *Ilustraciones*—, a una sola tinta, escrita a dos columnas y al ajustado precio de 10 céntimos el ejemplar; se titulaba *Historia. Literatura. Leyendas. Tradiciones. Poesía. Noticias, etc., del Alto Aragón*. A pesar de la promesa de la ilustración, en el primer número los grabados y reproducciones brillan por su ausencia, y la cabecera es de un sobrio subido. Tampoco se da el nombre del director, aunque la dirección, Coso Bajo, 103, delata a Gota, según sabemos. “La Advertencia”, o programa de la revista, es muy escueta y se debe con seguridad a la pluma de Gota, a despecho de que firme “La Redacción” en conjunto.

Hemos apuntado anteriormente cómo *La Campana de Huesca* surge en el principio de la *pax camista*, sin ánimos de enfrentamiento con los posibilistas oscenses. Prueba de que la anterior ejecutoria coalicionista y *nea* de Gota (quien en su madurez se resellaría republicano) no influyó en los propósitos iniciales de la revista, es el número 2 (7-V-1893), que principia con un artículo del significado posibilista de la capital, y asiduo de *El Diario*, Julio Pellicer Nogués. La colaboración, que no tiene desperdicio, es un elogio de la figura de Sagasta al socaire de las obras del Canfranc impulsadas bajo su mandato; Pellicer pide que Sagasta sea nombrado hijo predilecto de Huesca. A nadie se le escapaba en 1893 que lo que escondía el artículo era la palinodia cantada por Manuel Camo y su cohorte de su pasado republicano y castelarino;

² Traigo a este ensayo parte de los contenidos de mi artículo “Sinfonías legendarias en tono menor: *La Campana de Huesca* (1893-1895), glorias y miserias de la primera y postergada revista ilustrada de la provincia”, *Ala-zet. Revista de Filología*, 7 (1995), pp. 9-55.

¡qué cerca y qué lejos a un tiempo quedaban las diatribas al líder fusionista, “traidor” de la I República! Este artículo es uno de los primeros documentos del interesado sesgo de Camo para acercarse a los liberales y estabilizar de por vida su cacicato. Gota, en las “Notas de la quincena”, no deja pasar la ocasión para mostrar su no beligerancia, por un lado, y su pericia, por otro, al insinuar el *resellamiento* posibilista oscense:

Tenemos vedado el campo político y si así no fuera, nos lo vedaría nuestra impericia y nuestro craso desconocimiento en estas materias para nosotros arduas en grado sumo, pero que en la ocasión presente pudieran prestar amplio campo donde explayar su imaginación a cualquiera aficionado a los maquiavelismos y las cábalas de la política [...] No es de extrañar tampoco, aquí donde tanto se politiquea, que en estos días y aun por algún tiempo sea comida obligada a muchas gentes el ingreso o no de las huestes posibilistas en la monarquía.³

La primera ilustración de fuste —hay que decir que en el número 2 figuraba una reproducción de un grabado de Sagasta— la encontramos en el número 3 de la revista, y no es otra que la vista de la Torre Nueva, tomada de la recién nacida *España Ilustrada* de Zaragoza. A esta seguirá en el número 4 un grabado de un dibujo de Teodoro Gascón, “El almuerzo del guarda”, con lo que la revista ya puede llamarse en verdad “ilustrada”. Por lo demás, la “penosa tarea” del Prometeo Gota choca con la atonía cultural de la ciudad y provincia, de la que siempre dejará constancia hasta el final de *La Campana* en las notas quincenales; asimismo, las noticias sobre el clero y las funciones religiosas comienzan a menudear —lo que se agravará con el tiempo— en la revista, circunstancia que le insuflará un aire mortecino y mojigato en ocasiones, solo aliviado por el regionalismo regeneracionista que se traduce en frecuentes alusiones a la Cámara Agrícola del Altoaragón, al ferrocarril y a los riegos necesarios, o a la necesidad de crear en Huesca un Círculo Mercantil, verdaderamente ilustrado y que no fuera solo una sociedad recreativa y lúdica —en clara alusión al Círculo camista.

Ciertamente, en esta sazón, la revista marchaba solo por el esfuerzo personal de Gota, quien lamentaba en las “Notas de la quincena” del número 10 la falta de originales y la morosidad de los abonados a la hora de pagar las cuotas y suscripciones. Estos titubeos iniciales dieron paso a un andar firme en los siguientes números de la revista. Este ritmo ascendente, necesario para superar el posible desencanto que siempre sigue

³ “F.” [Gregorio Gota], “Notas de la quincena”, *La Campana de Huesca*, 2, 7 de mayo de 1893, pp. 2-3.



en las revistas al entusiasmo primerizo, se consigue por la comparecencia de eruditos y colaboradores de casi toda la provincia —quienes se suscribirían, además, a la revista—, y puede detectarse, de forma señalada, desde el anuncio de la preparación del centenario de la muerte del general Ricardos, en este mismo número 10 (27-VIII-1893), hasta la publicación del número especial con tal motivo, del 13 de marzo de 1894.

A partir de junio de 1894, el tono, antes ascendente, de la revista se torna descendente y anodino. Desde el número 31 (1-VII-1894), Gota se ve obligado a insertar anuncios en *La Campana de Huesca*. Dan dinero, pero restan una página, la 8, de la publicación y, lo que es más importante, son índice de la pesada hipoteca ideológica que arrastra y arrastrará aún más la revista. Así, en la página 1 vemos la efigie del magistral de Huesca, don Valero Palacín y Campo, y en la 8, emparedando simétricamente el número, los anuncios, entre otros, de los representantes en Huesca de cosecheros malagueños y, sobre todo, del de la Compañía Trasatlántica, propiedad del marqués de Comillas, protector y mecenas de la Buena Prensa católica. Estos anuncios comienzan a colorear la supuesta “blancura” de la revista y a cobrar sus réditos en el número 34 (12-VIII-1894), donde Gota, en la “Crónica” habitual, reprocha a los católicos su voto inconsecuente. ¿Dónde quedaba el “regionalismo puro”? Tal vez consciente del callejón sin salida a que estas explícitas declaraciones de principios conducían, Gota planteó una retirada elástica y ordenada de la beligerancia; por ello, en la “Crónica” del número 41 (18-XI-1894), nuestro erudito repitió el saludo íntegro y literal aparecido en el número inaugural de la revista, al mismo tiempo que añadía estas palabras que nada bueno presagiaban para el futuro de *La Campana de Huesca*:

La tarea vamos continuándola con ayuda de respetables personalidades a las que sumamente estaremos agradecidos por el concurso intelectual que nos prestan. Y quiera Dios que sin mezclarnos en ideas políticas de ningún género, y defendiendo la moral más pura y sana contribuyamos a recordar la historia de nuestros antepasados y reseñar la contemporánea.⁴

La suerte estaba echada para la revista; ni siquiera había alcanzado la vitualla que suponía llegar a un nuevo enero sin recapitulaciones innecesarias. A través del ejemplar que encontramos entre los papeles de Costa, aquel número de febrero de 1895, detectamos un último intento de Gota por airear una revista que olía a rancio, pues no en vano

⁴ G. GOTA HERNÁNDEZ, “Crónica”, *La Campana de Huesca*. 41, 18 de noviembre de 1894, p. 1.



la motejaba el semanario festivo *Don Domingo*, en su número 9 (30-XII-1894), de “un quincenal cronicón / narrador de tiempos viejos / y cazador de libejos / con leyendas de Aragón”. Esta renovación tardía consistió, en primer lugar, en el cambio de imprenta, pues el número 46 de la revista se imprimió en la imprenta de la Viuda e Hijos de Castanera, lo que conllevó un cambio en la tipografía y en la aparición de algunos —simples— adornos de imprenta que otorgaban a las páginas de *La Campana de Huesca* un aire más *moderno*, conforme a los usos en boga. La “Crónica” pasa a llamarse “Sección X” y en ella, por si fuera poco, se habla de algo tan *moderno* y regionalista como el Orfeón. *Moderna*, ya en título e intención, es la tercera entrega de la serie casi homónima “Huesca Moderna”, que trata sobre las calles de la ciudad, en este caso de San Lorenzo. El hecho de que sea la tercera parece indicar que los dos números iniciales de 1895, 44 y 45, desgraciadamente perdidos, ofrecerían características similares al 46.

La *modernización* de *La Campana de Huesca* llegó a deshora, puesto que este número 46 lo escriben mano a mano Gota y Ramiro Ros, últimos robinsones de la empresa, síntoma del cansancio de los otros colaboradores; asimismo, el periódico se autoanuncia en la última página, clamando que es “el más barato de Aragón” y ofreciendo la suscripción local a 0,25 cm mensuales en lugar de los 0,75 cm trimensuales anteriores. Detalle nimio pero revelador de la escasez de numerario y suscriptores de *La Campana de Huesca*. Por último, y como acta del estado terminal de la revista, se incluye en este número un artículo firmado por “Fulano de Tal” [Gregorio Gota] y titulado “La fabricación de periódicos”, en el que se exponen todas las quejas posibles del que busca afanosamente público que agradecer.

UN AÑO CLAVE: 1898. LA HUESCA *INFUNDIANA*, COSTA Y LUCAS MALLADA

Por muchas y poderosas razones (no exentas de controversia según su utilización mostrenca o inteligente), el año 1898 es considerado como capital en el desarrollo de la vida española de la Restauración y aun en el devenir cultural. En la microhistoria oscense no lo es menos, puesto que en tal año se ahonda la influencia del pensamiento de los regeneracionistas altoaragoneses Joaquín Costa y Martínez (1846-1911) y Lucas Mallada y Cuello (1841-1921),⁵ y desaparecen del mapa oscense tres

⁵ Vid. Eduardo ALASTRUÉ, *La vida fecunda de don Lucas Mallada*, San Fernando de Henares, Asociación Nacional de Ingenieros de Minas, 1983, y Juan Carlos ARA TORRALBA, “Lucas Mallada y Cuello o la ciencia al servicio del progreso nacional”, *Círculo de artes escénicas, musicales y plásticas en Aragón*, 19, abril de 1999, pp. 12-13.

importantes figuras literarias de la primera fase modernista: unos, tanto el poeta y confitero masón Bernabé Morera Pablo⁶ como nuestro conocido Gregorio Gota Hernández, deben marchar de Huesca ante la atmósfera asfixiante creada en su contra por Manuel Camo y sus seguidores; otro, Pascual Queral y Formigales, también acosado por aquellos, por repentino fallecimiento.

Y es que Pascual Queral (Bossòst, Lérida, 1848 – Huesca, 1898)⁷ ofició en Huesca de indispensable juez crítico de los *males de la comarca* a través de las páginas de su importante novela *La ley del embudo* (1897), novela de costumbres políticas que adopta la forma de relato *en clave* donde, entre otras, Manuel Camo y Nogués es *Gustito*, Emilio Castelar es *D. M.*, y el mismo Joaquín Costa *Espartaco*. Los primeros capítulos de la novela, narrados en un inconfundible estilo epigramático y de suelto periodístico partidista y satírico, dan buena cuenta de los primeros pasos de la carrera política de *Gustito*, de cómo se aprovechó del río revuelto del 68, traicionó a los jefes de los partidos dinásticos, y aun de los republicanos, tan arraigados en la capital, y formó, a partir de una masa electoral constituida por tenderos, pequeños propietarios y funcionarios de baja escala, una maquinaria política fundamental en el *matute*, el fraude, el cambalache, el pucherazo y el agio. *Gustito* pasa de edil a alcalde de *Infundia* (Huesca) y a diputado provincial de *Hectópolis* (la provincia de Huesca) en apenas un lustro, el que abarca los años de 1866 a 1873. Al advenimiento de la Restauración, *Gustito* confía en que su infalible maquinaria electoral puede todavía mejorar si se pone al interesado servicio de los *parasitistas* (posibilistas) nacionales, y de esta manera ofrece a *D. M.* el acta de diputado por Huesca. Llega entonces a *Infundia Gonzalo Espartaco*, un individuo que sintetiza los valores regeneracionistas e independientes de Joaquín Costa. Rivaliza desde la calle y el periódico con *Gustito*, al que le hace la vida imposible. En los primeros capítulos del segundo volumen de la novela da comienzo una fantasía regeneracionista que tiene como pilar un supuesto viaje electoral de *D. M.* y *Gustito* por la provincia *hectopolitana*. Encuentran al *Tío Antonio*, emblema del idilismo fisiocrático modernista, y a *Atienza*, un viejo prócer retirado en cuyo discurrir detectamos rápidamente la doctrina de Costa. Despide por entonces la novela un tufillo del tópico modernista del *finis patriæ* y de la no menos tópica apela-

⁶ Acerca de Bernabé Morera Pablo, acúdase a mi edición de su *Huesca por fuera. Colección de poesías* [1887], Huesca, La Val de Onsera, 1996.

⁷ Un repaso a la vida y alcance literario de Pascual Queral puede hallarse en mi prólogo a la edición de *La ley del embudo (novela)* [1897], Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994.



ción al *nirvanismo* y al *neobudhismo* como alternativas al que se entendía desastroso y decadente estado de la nación. Sin embargo, la novela termina con el triunfo de *Espartaco* (quien huye a América con la hijastra del cacique, último eslabón de la trama secundaria del relato) y la muerte violenta de *Gustito*.

En la vida real, por el contrario, no hubo de vencer *Espartaco*, pero algunas semillas del modernismo insinuado en *La ley del embudo* habrían de florecer y germinar rápidamente.

LLANAS AGUILANIEDO, TEÓRICO DEL MODERNISMO ESPAÑOL Y SOCIÓLOGO
REGENERACIONISTA. SU VINCULACIÓN CON ESTABLECIMIENTOS CULTURALES
OSCENSES MODERNOS

Por fortuna, la figura y obra de José María Llanas Aguilaniedo (Fonz, 8-XII-1875 – Huesca, 24-VII-1921) fue recuperada hace algunos años gracias al esfuerzo y labor del investigador oscense Justo Broto Salanova, quien consagró su tesis doctoral al culto farmacéutico y al poco pudo ver publicado su estudio en impecable edición.⁸ En el libro de Broto se analizan con lucidez los libros de Llanas (señaladamente los principales hitos de su producción literaria, tales que *Alma contemporánea. Estudio de Estética* —1899—, *Del jardín del amor* —1902—, *Navegar pintoresco* —1903— y *Pityusa* —1907—) y son rastreados exhaustivamente en colecciones periódicas contemporáneas los artículos de Llanas. Siempre ha de considerarse provisional y abierto, y así lo hace Broto en el libro mencionado, el listado de colaboraciones periodísticas exhumadas de un escritor, pues en cualquier revista o diario más peregrino puede encontrarse, por azar en tantas ocasiones, algún artículo nuevo. Este es el caso que nos ocupa⁹ y que ilustra el innegable hálito regeneracionista de Llanas, tanto como el designio *moderno* y *psicopatológico* su tratado *Alma contemporánea* (*alma* es la palabra clave del modernismo español)¹⁰ o las novelas citadas con anterioridad.

⁸ Justo BROTO SALANOVA, *Un olvidado: José María Llanas Aguilaniedo*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1992.

⁹ Utilizo aquí las ideas expuestas en mi artículo “La contribución de José María Llanas a la campaña política de su paisano Costa: ‘El Estado comerciante’ en la *Revista Nacional* (1899)”, *La Campana de Huesca. Revista de Cultura*, 16, 21-III-1996, pp. 10-13.

¹⁰ Cfr. Juan Carlos ARA TORRALBA, “El alma contemporánea de *Alma contemporánea*, claves ideológicas para un libro y un cambio de siglo”, *Alazet. Revista de Filología*, 2 (1990), pp. 9-54.



En las páginas 164-166 de los números 7 y 8 de la *Revista Nacional. Órgano de la Liga Nacional de Productores* (9-VII-1899), periódico dirigido por Joaquín Costa, apareció un artículo de Llanas, no exhumado por Broto, titulado “El Estado comerciante”. Gracias a este hallazgo podemos comprobar la conexión regeneracionista de Llanas con Costa, relación seguramente propiciada por la común amistad del montisonense y del de Fonz con el también altoaragonés Rafael Salillas.¹¹

Llanas, farmacéutico militar, tras haber residido en Barcelona (1891-1895), Sevilla y Granada (1896-1898), recalca en la capital de España en los inicios del año 1898. Allí refuerza su amistad con el que él considera maestro en los estudios positivos criminalistas y antropológicos, Rafael Salillas, además de frecuentar el Ateneo y ciertas tertulias literarias en las que comparte sus ilusiones modernistas. De la lógica conjunción de ambas inquietudes —la científica y la estética— nació *Alma contemporánea*, libro editado en los albores de la primavera de 1899. Si no es que por entonces Llanas conocía personalmente a Joaquín Costa —lo que parece seguro— de alguna de sus frecuentes visitas al Ateneo madrileño, de cierto Salillas le indicaría al farmacéutico que enviase un ejemplar del curioso libro al periódico de aquel, *Revista Nacional*, que había echado a andar recientemente, el 10 de abril de 1899. Así, en la sección de “Libros recibidos” del número 4 de la *Revista Nacional* (15-V-1899) aparecía el de Llanas. Esta fue la segunda mención del *Estudio de Estética* en la prensa periódica, escasos días después de la primera, de Clarín, en la que el asturiano elogió el trabajo del oscense en *Los Lunes del Imparcial* (8-V-1899). Otros datos indician la relación, al menos mediata, de Llanas con Costa. Estos son la amistad con Salillas, Altamira y Constancio Bernaldo de Quirós, y la publicación posterior de una serie de artículos de Llanas en revistas tan inequívocas como la *Revista General de Legislación y Jurisprudencia* o el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*.

Sea como fuere, el artículo que nos ocupa, “El Estado comerciante”, es fruto de la obsesión modernizadora y social de Llanas, en este caso debida a observaciones directas desde su puesto en la Farmacia Militar de Madrid, y responde a lo que Costa pretendía que fuese su periódico, esto es, la plataforma de opinión de los diferentes

¹¹ Rafael Salillas Panzano, quien también contribuyó al desarrollo modernista con sus particulares estudios antropológicos y sociológicos (con ecos en la obra inicial de Pío Baroja o Ramón del Valle-Inclán), y aun con algún relato aparecido en la colección *El Cuento Semanal*. Vid. Juan Carlos ARA TORRALBA, “Rafael Salillas, literato”, en *A escala. Letras oscenses (siglos XIV y XV)*, Zaragoza, Rolde, 1999, pp. 147-150.

estamentos *productores*. Cumpliendo este fin corporativo —tan criticado en el autor de *Oligarquía y caciquismo*—, Llanas defiende la reforma social y el intervencionismo fecundo del Estado desde su condición de funcionario del ramo de sanidad militar del Ministerio de la Guerra. En último término, lo que se ventila en el artículo de Llanas es un asunto tan moderno como el funcionamiento adecuado de las instituciones estatales, y de su extensión controlada a amplias capas de la población. Y es que *extensión, reforma social, sociología, psicología nacional, reglamentación, regeneracionismo y socialismo de cátedra, Estado*, son palabras repetidas hasta la saciedad en el diccionario de la época e indicativas, entre otras cosas, de que modernismo social y modernismo estético van indisolublemente unidos, tal como demuestra la figura de Llanas con carácter paradigmático.

En el artículo de Llanas se cuela también cierto orgullo nacional —lo que describe el farmacéutico no está implantado en otros países más *modernos*— y bastantes tics e improntas del positivismo y regeneracionismo contemporáneos, tales que impresiones de psicología nacional —el “desorden [...] tan característico en todo español”—, concepciones mecanicistas y organicistas del cuerpo social —el “hombre-rueda” funcionando con rentabilidad gracias a una reglamentación inteligente—, optimismo progresista en un Estado de funcionarios —acceso a puestos por oposición, corresponsabilidad solidaria de los cuerpos profesionales— y, sobre todo, la confianza infinita en que el determinismo evolucionista terminará avalando y garantizando con el ejemplo todos estos indicios de modernización —“a eso irremediablemente nos lleva la evolución”.

Llanas, además, no había olvidado sus estrechos vínculos con Huesca, ciudad de sus parientes cercanos a la que solía acudir con frecuencia en los años finales del siglo xix y principios del xx. Así, junto con el poeta local (e hijo del también literato Antonio Gasós Espluga) Cristino Gasós Samitier, funda en el mes de febrero de 1899 la “Academia científico-literaria”, establecimiento cultural que se suma a la larga lista de los aparecidos en el siglo xix altoaragonés (los liceos artístico-literarios de 1840 y 1883, el Liceo Militar de 1881, el Ateneo Oscense de 1866...), pero con una característica muy *moderna*: la importancia dada a lo *científico*, entendido a la sazón como complejo enciclopédico en el que destacan las disciplinas sociológicas y psicopatológicas. Convivió esta “Academia científico-literaria” con la “Academia sertoriana”,¹²

¹² De esta academia me ocupé en “Literatura. La ‘Academia Sertoriana’ oscense (1897-1900)”, 4 *Esquinas. Revista de Huesca*, 94, diciembre de 1995, p. 24.

fundada en 1897 por Matías Chías, Félix Lafuente, Luciano Labastida y Ramón Mayor Biel. La labor erudita, pero *amateur*, de Gregorio Gota, Ramón Mayor (autor, junto con su amigo Luis Mur Ventura, de algún curioso ensayo de *sainete social* en el inicio del siglo xx), Matías Chías o Luis Mur Ventura sería continuada de manera ya profesional a principios del siglo xx gracias al tesón y trabajo tanto de Gabriel Llabrés Quintana, fundador de la *Revista de Huesca* (1903-1905),¹³ como, más tarde, de Ricardo del Arco Garay, quien comenzaría a publicar artículos en *El Diario de Huesca* desde 1908, al poco de recalar en Huesca.¹⁴

UN PUÑADO DE LITERATOS CERCANOS A MANUEL CAMO:
EL *CÍRCULO OSCENSE*, DE LÓPEZ ALLUÉ A RETANA

Muy próximo a Manuel Camo y Nogués desde su juventud se situó el literato Luis María López Allué (Barluenga, 1868 – Huesca, 1928). Concejal del Ayuntamiento con apenas veinte años, pergeñador de versos desde mucho antes, defensor en duelo de los intereses camistas frente a Pascual Queral, López Allué alcanzó nombradía nacional gracias a la publicación de *Capuletos y Montescos* (1900). El libro, saludado desde el prólogo por Mariano de Cavia (quien motejó a López Allué de *Pereda aragonés*), significa el triunfo local de lo que Julio Cejador bautizó con precisión como *Época regional y modernista* en su conocida *Historia* de la literatura. Pero en su momento respondió directamente a lo que había supuesto *La ley del embudo*; de hecho, ayudó a silenciar los molestos ecos que para Camo y los suyos había supuesto la novela de Queral (un dato revelador: con el éxito de la novela, en los carnavales de Huesca del año 1901 desfilaron las figuras de los principales personajes de la novela). *Capuletos y Montescos* hablaba, sí, de caciquismo, pero la trama astutamente pasaba a un pueblo de la provincia, alejándose de la *peligrosa* capital. Lo que queda del libro en los días que corren, sin embargo, es su idilismo rural, la perfecta percepción de la vida, *alma* y paisaje del Prepirineo oscense. Estas características reaparecen, atenuadas algunas y acentuadas las más *regionales*, en otras obras del López Allué allende y aquende el periodo que estudiamos, tales que *Alma montañesa* o *Pedro y Juana*.

¹³ Excelente la introducción al facsímil de la revista a cargo de Ignacio Peiró, *Revista de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994.

¹⁴ En prensa se encuentra mi repaso a la trayectoria vital y filológica de Ricardo del Arco: “«Por la copia». Los hallazgos de Ricardo del Arco”, en *Cien años de Filología en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

También cercano a Manuel Camo anduvo Manuel Gilmán y Martínez, quien había nacido en Calatayud en el año 1860. Hasta donde alcanzo, no lo he visto citado en ningún repertorio de escritores bilbilitanos, y eso que la ciudad de Marcial ha sido cuna de un buen puñado de excelentes literatos. El mismo Gilmán, en “Idilio”, poesía que abre su poemario *Renglones Cortos* (1907), aludía a las riberas del Jalón como su patria. Sea como fuere, el caso es que Gilmán, ya viudo, fue trasladado a Huesca como oficial cuarto de la Delegación oscense de Hacienda, seguramente desde la sucursal leonesa. El infortunio persiguió a Gilmán, pues, cuando estaba preparando las pruebas de imprenta para la edición de los *Renglones Cortos*, falleció repentinamente el domingo día 3 de febrero de 1907. Al día siguiente, *El Diario de Huesca* y el corresponsal del *Heraldo de Aragón* en la capital altoaragonesa, Julio Pellicer, daban la noticia de la muerte de Gilmán. Fue enterrado el día 5. Póstumo, *Renglones Cortos* es un poemario que Gilmán, no sabemos por qué tipo de agradecimiento, dedicó a Manuel Camo y Nogués, y que en sí mismo se nos presenta como un libro de ejercicios poéticos pergeñados a partir de los modelos literarios decimonónicos que reflejaban los manuales al uso y libros de lectura de mediados y fines del siglo XIX. Hay en *Renglones Cortos*, como en los manuales aludidos, odas, himnos, canciones... escritos con cierta corrección pero cuyo contenido no es sino remedo empequeñecido de poemas archiconocidos. Tal es la cercanía en algunos casos respecto del troquel original (Arolas, Espronceda, Campoamor...), que no dudamos en calificarlos de *pastiche*.

En cierto modo, la cubierta del libro, de motivos modernistas, y aunque no firmada, seguramente debida a la pluma de Ramiro Ros Ráfales, desmiente un tanto el contenido, escasamente acorde con los gustos modernistas triunfantes y sí con aquellos derivados de un posromanticismo trasnochado y epigonal. Sin ser en exceso original, por lo tanto, y en mucho observador de ciertos trucos tendentes a rimar como fuera los versos —el hipérbaton por el que se antepone el complemento del nombre al sustantivo núcleo de sintagma, o la reiteración de palabras finales, por ejemplo—, *Renglones Cortos* y Manuel Gilmán merecen aparecer aquí como muestra de la pervivencia de viejos gustos decimonónicos entre la parroquia lectora del flamante casino del *Círculo Oscense* inaugurado en 1904.

Aquellos que entre partida de *monte* y partida de ruleta preferían pasar el rato leyendo literatura moderna local en los coquetos salones del *Círculo* camista, sin duda se deleitaron con los artículos que un joven Álvaro Retana (1890-1970) publicó en *El*

Diario de Huesca en 1908 con el seudónimo de César Maroto.¹⁵ Álvaro era hijo del buen amigo de Camo Wenceslao Retana, también escritor, y de aquella amistad surgió el que Álvaro, con dieciocho años, recalara en Huesca por breve tiempo como colaborador del periódico de Camo, *El Diario de Huesca*.

Las señoras, sin embargo, habrían de preferir el estilo modernista, pero muy sentimentalón y cursi, de Magdalena Santiago-Fuentes.¹⁶ Magdalena Santiago-Fuentes Soto vino al mundo en la ciudad de Cuenca el 7 de febrero de 1873. La infancia de Magdalena y de sus hermanos Carmen y Eduardo es bastante azarosa, al recorrer la misma senda trazada por los destinos profesionales de su padre. De la Cuenca natal pasará la pequeña Magdalena a Madrid, y de allí a Logroño, donde su padre profesará en el Instituto, seguirá cultivando aficiones literarias, y donde Magdalena cursará, rodeada de tribulaciones, los primeros años de sus estudios secundarios (1884-1889). A los diecisiete años muere su padre y Magdalena ha de asumir la tarea de llevar adelante la infortunada familia. Así, debe terminar sus estudios en Burgos —se examinará en Logroño, sin embargo, del examen de grado de bachiller en Letras, obtenido el 28 de junio de 1890 y expedido el 24 de abril de 1891—, abandonar los iniciados estudios de Farmacia en la Universidad Central madrileña y hacerse con un puesto de telegrafista para mantener a sus hermanos.

Si hemos de hacer caso al contenido de sus novelas, de marcado acento autobiográfico, Magdalena contó con muy pocos apoyos, ni por parte de sus parientes burgaleses ni de su tío Rafael Santiago-Fuentes, presidente de la Audiencia de Logroño, durante la enfermedad y muerte de su padre. Solo su tío Luis Santiago-Fuentes tendió una mano a los ya huérfanos. Este, nacido en 1850 y usualmente conocido por su apellido abreviado, Fuentes, había recalado en Huesca a principios de la década de los setenta como jefe de Fomento de la provincia. Hojeando la prensa local podemos ver cómo hacia 1873 todavía Luis distraía sus horas con ocios literarios. El abogado Luis Fuentes echó raíces en la capital oscense a tal punto que en 1889 alcanzó la alcaldía militando en las huestes republicano-castelaristas de Camo. Con el tiempo también sería diputado provincial, gobernador civil, magistrado suplente de la Audiencia oscense, caballero de la gran cruz de la orden del Mérito militar... Murió en Huesca en la madrugada del 10 de noviembre de 1930.

¹⁵ Según indica con acierto Javier Barreiro en *Cruces de bohemia*, Zaragoza. UnaLuna, 2001, p. 92.

¹⁶ Expongo aquí los datos ya recogidos en mi artículo “Magdalena Santiago-Fuentes (1873-1922), datos para la biografía de una mujer dedicada a la literatura y al magisterio”, en *A escala...*, op. cit., pp. 153-158.

Casi cuarenta años antes, como decíamos, Luis Fuentes había tendido su mano y hospitalidad a los hijos de su hermano difunto, quienes se trasladaron a Huesca, casi con toda seguridad, a fines del año 1891. Por lo pronto, alojó a los tres jóvenes en su casa de la calle de las Cortes, 18, piso 2º, y tuteló los pasos académicos de Magdalena. Esta, prodigiosamente, cursó en tres meses, por libre, los estudios conducentes a los títulos de Maestra Elemental (conseguido tras examen verificado el 13 de junio de 1892) y Superior (examen del 22 del mismo mes). No contenta con ello, al poco gana en brillante oposición una plaza vacante en las Escuelas Municipales de la capital —alcanzó el número 1 en la liza—, destino muy codiciado por las maestras de toda la provincia. La actividad de Magdalena en Huesca es intensa. Destaca en todos los cenáculos oscenses y, como publicista, en periódicos de dentro y fuera de la capital altoaragonesa. Ya el 20 de diciembre de 1890 *La Corres* madrileña le había publicado el artículo “Hijo y patria”; firmado en Burgos, y anunciando su llegada a Huesca, publica en *La Crónica* (13-III-1891) la prosa “La mujer pagana”. Admirada por todo el estamento docente, sus artículos suelen llenar las páginas del periódico del gremio *El Ramo*, dirigido por Julio Pellicer Nogués. En 1896 la imprenta de Leandro Pérez edita su primer libro, *Nociones de Higiene y Economía Doméstica*, que dedica a Isabel Martínez Campo, directora de la Escuela Normal. Con esta publica en mayo de 1897, y en la misma editorial, el *Sencillo método de Corte para popularizar esta enseñanza en las Escuelas Normales y en los colegios de niñas*, y en Herder, en el 98, la novela *El tesoro de Abigail, narración de Tierra Santa*. De 1899 data el más célebre de sus libros, *La escuela y la Patria*, que habría de vivir una treintena de ediciones hasta 1943. A principios de siglo, y tras nueve años de labor en Huesca, Magdalena Santiago-Fuentes obtiene una cátedra en la Escuela Normal de Barcelona. Allí publica la novela *Emprendamos nueva vida* (1905), primera de una, diríamos, trilogía autobiográfica que completará, en colaboración con su hermana Carmen —muerta en 1913—, con *Aves de paso. Novela infantil* (Huesca, L. Pérez, 1909) y *Vida de colegio. Novela infantil* (Madrid, Hernando, 1916).

De la Escuela Normal de Barcelona pasó, por permuta, a la de Madrid, y de aquí a la Escuela de Estudios Superiores de Magisterio, en la que lucró la cátedra de Historia de la Civilización. Siguió editando libros de diversa índole —casi una cincuentena entre traducciones, manuales, ensayos y novelas educativas— y colaboró en revistas como *Blanco y Negro*, *La Lectura*, *Nuevo Mundo*, *El Gráfico*, *El Imparcial*, *Escuela Moderna*, *Feminal*, *El Magisterio Español*, etc. En 1916 fue vicepresidenta de la “Sociedad para el estudio del niño”.

En Huesca siempre se le apreció en lo que se le debía, de tal modo que la escuela municipal donde trabajó llegó a tener por un tiempo el nombre de Magdalena Santiago-Fuentes. Cuando esta ya profesaba en Barcelona, continuaba mandando artículos a *El Ramo*, y los redactores de la revista correspondían, siempre que estaba en su mano, con elogios a su figura o a sus obras recientes, tales que los *Cuentos Orientales* o *Aves de paso*. Buena prueba de la identificación de Huesca con Magdalena Santiago-Fuentes es el hecho de que el anónimo redactor del *Heraldo de Aragón* que el viernes 30 de junio de 1922 glosó el repentino fallecimiento de la escritora en Madrid¹⁷ titulara la necrológica “Una aragonesa ilustre. Magdalena de Santiago Fuentes”. Allí se lee que Huesca era “su ciudad nativa”, y se desea que “descanse en paz la ilustre aragonesa que, por nobles modos, ha continuado la gloriosa historia de la mujer en Aragón, tierra fértil en mujeres que dejaron tras de sí huellas de inmortalidad”. El montisonense Ramiro Solans Pallás subsanó el relativo error en un suelto de *La Tierra* aparecido el día 2 de julio; matizaba Solans que “nacida en Cuenca, pero aragonesa por temperamento y de corazón, no debe faltar en la Prensa de Huesca, en cuya ciudad tantas temporadas residió, la expresión del dolor con que esa desgracia hiere a cuantos en vida la conocimos y la admiramos”. Por su parte, Francisco Ena, corresponsal oscense del *Heraldo*, se encargó de recordar a los lectores zaragozanos en “Huesca al día. Magdalena Fuentes” (7-VII-1922) el carácter oscense adoptivo de la escritora, y lo que dejaba en nuestra capital: “desempeñó su primer cargo de la honrosa carrera en Huesca, al frente del Colegio Municipal de la calle de Alfonso de Aragón. Aquí vivió, cuenta con familia y en esta ciudad gozaba de generales simpatías y amistades”. Quedaban, en efecto, su tío Luis y numerosos cercanos de sangre, entre los cuales cabe recordar al ingeniero Luis Fuentes-López Allué o a la escritora costumbrista Dolores Fuentes-López Allué, solo sea por el emparentamiento con el recordado autor de *Capuletos y Montescos*.

Su principal novela, *Aves de paso*, según apuntábamos, es una novela autobiográfica (*Vida de colegio* narra el mismo contenido, exactamente el mismo, solo que con pequeñas variantes de perspectiva) que *en clave* narra las tribulaciones de la infancia de los tres hermanos. Manuel Solís (los hermanos Santiago-Fuentes), recién envidado y redactor de un diario político que se va a pique por momentos (*El Constitucio-*

¹⁷ Dato este de su fallecimiento que, hasta donde alcanzo, no ha sido consignado en repertorio o monografía alguna.



nal madrileño), se esfuerza en sacar adelante a sus hijos José (Eduardo en la realidad), Mercedes (Magdalena) y la enclenque Pilar (Carmen). Manuel Solís en vano acude a su familia burgalesa (Henara, donde destaca la catedral, es Burgos en la novela) en busca de ayuda. Solís se traslada entonces, “cruzando el eje ibérico”, a Orbeda. Este nombre apenas esconde el del trasunto real, Logroño, ciudad situada en la vega de un río “caudaloso” como es el Guadalorbe (el Ebro, claro es). En Orbeda los Solís sufren la asfixia de la sociedad provinciana, que les acaba ahogando hasta que el padre, al final, puede conseguir, tras “ganar unas oposiciones”, un traslado. En lo referente al trasunto de Magdalena, cabe decir que Mercedes es un ejemplo de abnegación y trabajo sacrificado. Y es que *Aves de paso*, pulcramente escrita y de notable factura narrativa por otra parte, no deja de ser un libro “de amena recreación”, edificante; una “buena lectura”, en suma, donde lo que importa es que brillen los valores de la familia, la honradez, el trabajo, la pulcritud y la moralidad.

LA EXTRAVAGANCIA NUCLEAR DE *SILVIO KOSTTI*.

LOS *EPIGRAMAS* COMO EMBLEMA DE UN MODERNISTA SOLITARIO

Solo superado, quizá, por José María Llanas Aguilaniedo, Manuel Bescós Almudévar fue quien mejor trazó la ecuación *escribir en modernista – vivir en modernista*. Como le había sucedido al joven Joaquín Costa, Manuel Bescós Almudévar (Escanilla, 1866 – Huesca, 1928)¹⁸ también fue tocado, en sus años mozos, por el “pecado del librepensamiento”, en manido sintagma que hubiera firmado cualquier chantre *neo* de nuestro siglo pasado. Si el de Monzón hubo de llegar a Huesca (1863) bajo el manto protector de su integrista tío José Salamero y el de su capataz Hilarión Rubio, y hubo de tratar a carlinos del círculo oscense como Serafin Casas y Abad, León Abadías o Francisco Bescós Lascorz, padre de nuestro escritor, Kossti, por su parte, habría de sufrir un círculo familiar todavía más ultramontano. Entre otros condicionantes, la cercanía *maléfica*, común a ambos, del ejemplo y pensamiento republicanos de los Montestruc significaría la entronización de la duda y el “mal del análisis” positivista decimonónicos en la vida de unos jóvenes separados por veinte años de edad. El médico, materialista y revolucionario, Rafael Montestruc (Huesca, 1825)

¹⁸ Transcribo aquí datos e interpretación escritos en mi prólogo al libro de Manuel Bescós *Epigramas* [sic]. Huesca, La Val de Onsera, 1999.



residía en la zona más emblemática de la Huesca *moderna* hacia los años sesenta del siglo pasado: la calle de Vega Armijo, nº 2. Vecino de su cuñado Hilarión —Montestruc había contraído matrimonio con Manuela Rubio (Barcelona, 1827)—, ejercería notable influencia sobre un Costa mantenido y explotado por el maestro de obras Rubio. De Bescós, otro tanto podemos decir. Su padre, Francisco Bescós Lascorz, carlista que arrostraría exilio por su apoyo a la causa tradicionalista, inocularía sus ideas a tres de sus hijos, Francisco, José María y María Pilar, pero no lo pudo conseguir, al cabo, con el vástago mayor, Manuel. Su madre, Francisca Almudévar y Vallés, de familia de terratenientes del Somontano de la capital, también simpatizaba con los que defendían la vuelta a un Estado clerical. El círculo se completaba con los familiares de su madre, los Almudévar de Siétamo y Loporzano —uno de cuyos hermanos es caricaturizado en los *Epigramas* en la regocijada e irreverente narración de un acontecido, el entierro de su tía, en Castilsabás, lugar próximo a Loporzano—, y con el hermano de su padre, Anselmo, uno de cuyos hijos, Félix Bescós y Mavilla, sacerdote, tentaría la literatura con un poema religioso titulado *A San José. Episodio bíblico titulado La duda. Poesía* (Barcelona, Tipografía de Redondo, 1887). Este era el ambiente en el que, tras los años transcurridos en el exilio francés, vivió Manuel Bescós Almudévar en una casa (“suntuosa”, según las crónicas) situada en la continuación de la supracitada de Vega Armijo, la calle de Zaragoza, nº 3. Cuando Manuel Bescós disfrutaba de las vacaciones de sus estudios de bachillerato cursados en los jesuitas —vivero de anticlericalismo durante generaciones—, y de los posteriores de derecho en Zaragoza y Madrid, vería desfilar, por los salones de su casa, a los Claver, los Casas, los Vilas y ese sacerdote *neo* que, de haber vivido la primera de las guerras civiles, hubiera trocado su nombre de pila, Cristino Gavín. De hecho, cuando se establece el segundo Liceo Artístico y Literario de Huesca en 1883, Manuel Bescós compartirá palco con el hijo de Serafín Casas y Abad, Mariano. No caló este ambiente en el joven Bescós, quien en Zaragoza y Huesca trabó amistad con tres de los hijos del viejo Montestruc, Luis —fundador en 1895 del *Heraldo de Aragón*—, Rafael y Joaquín Montestruc Rubio. A través de estos conocería al infatigable y bilioso luchador republicano Juan Pedro Barcelona, quien había residido en Huesca, con ocasión de fundar y dirigir el periódico *Aragón* (1887), una buena temporada. Probablemente por el respeto y admiración que profesó siempre hacia su padre, Manuel Bescós no se significó como republicano durante aquellos años, tal vez porque los asuntos del negocio familiar —de vinos— le mantenían también alejado en muchas ocasiones de Huesca, al mismo tiempo que acendrabán su espíritu cosmopolita. Con cierta distan-

cia observaría los acontecimientos políticos de su localidad, señaladamente los derivados del nacimiento de la Coalición Administrativa anticamista en 1887 (novelada por Pascual Queral en *La ley del embudo*), en la que se fundieron conservadores y liberales dinásticos, carlistas y republicanos federales y democrático-progresistas, agremiados en contra de Manuel Camo y Nogués, enemigo de Bescós padre, entonces, y de Bescós hijo, después. Curiosamente, esta circunstancia permitió el noviazgo de Bescós con la que sería su esposa, María Cruz Lasierra y Lasierra, pues el padre de esta, aún fusionista convencido, el acaudalado José Lasierra Azcón, era aliado circunstancial de los carlistas por la coyuntura señalada. En compañía de ultramontanos como Casas y Claver, y de fusionistas como Gasós —amigo íntimo de Lasierra—, se presentó Bescós Lascorz a las elecciones municipales de 1889, en las que no logró acta, y dos años después hubo de pelear, junto con los sagastinos, por la candidatura del carlista Manuel de Llanza y Pignatelli, duque de Solferino. En estas lides malgastó Francisco Bescós sus últimas fuerzas, pues fallecería en Huesca el 6 de abril de 1891. Un mes más tarde le acompañaría el republicano Rafael Montes-truc, muerto en Jaca el 9 de mayo de aquel año.

En esta sazón Manuel Bescós se instala en París, y retorna a Huesca fugazmente en 1893, para contraer matrimonio con María Cruz Lasierra y Lasierra. Entre tal fecha y la de 1895, los recién casados vivirán en París. A su vuelta encuentra la vida política de la capital notablemente transformada: los conservadores, de capa caída; los antiguos republicanos posibilistas de Camo, resellados en liberales; los sagastinos, sin lugar político; los republicanos federales y progresistas, divididos por centésima vez... Bescós, como el antiguo fusionista Queral, autor de *La ley del embudo* (1897), solo atisba una posibilidad de acción política en las primeras campañas de Joaquín Costa. Las trayectorias de ambos personajes se juntan, y fruto de ello resultó el rico epistolario cruzado entre ellos, editado eficientemente por G. J. G. Cheyne.¹⁹ Cumple Manuel Bescós, durante esos años férvidamente *kosstistas*, el perfil sociológico de “productor” y “neutro” regeneracionista que indicó José-Carlos Mainer en el estudio más acertado que se ha hecho sobre el altoaragonés.²⁰ Como factótum de la Cámara de Comercio oscense (1897) y como iniciador, junto con el anticamista Severino Bello, de la Socie-

¹⁹ G. J. G. CHEYNE, *Confidencias políticas y personales. Epistolario Joaquín Costa / Manuel Bescós*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979.

²⁰ Introducción a la edición de *Las tardes del sanatorio*, Zaragoza, Guara, 1981.

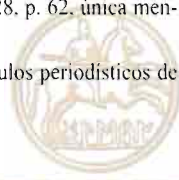


dad Hidro-Eléctrica Oscense (1900),²¹ Manuel Bescós absorbe y desarrolla el programa costista de la *Revista Nacional*. Por aquí hay que entender el definitivo salto hacia el republicanismo de Bescós, por el camino señalado por Costa en 1903 en su adhesión final a la recién constituida Unión Republicana. Y es que, si bien se mira, el republicanismo de Bescós se aparta un tanto de la tradición provincial, que arrancaba de Manuel Abad y continuó con Francisco García López, Antonio Torres-Solanot, Bernabé Morera, Pedro Laín Sorrosal, José Fernando González o Mariano Araus, entre otros. Fue, con Salillas, más afecto al nuevo republicanismo finisecular, anticlerical, plasmado en la mencionada Unión de 1903, a pesar de alejarse más tarde, por su costismo excluyente, de los planteamientos populistas de Lerroux. En 1904, sin embargo, colabora activamente en la fundación, junto con el secretario particular del *emperador del paralelo*, el oscense Ángel Aguirre Metaca —hermano a su vez de un buen amigo de Bescós, Vicente, ingeniero muerto prematuramente en 1901—, del semanario satírico republicano *El Iconoclasta* (1904-1905). Allí firmó artículos inflamados Bescós con un seudónimo de tufillo masónico, *Pico de Mirandola*,²² que en todo caso dejaba bien clara su afición *moderna* por el Renacimiento artístico.

En febrero de 1906 cae Bescós enfermo y ha de ser operado de una hernia a manos de Joaquín Montestruc y Ricardo Royo Villanova en Zaragoza. Del postoperatorio *real* nace ese primer libro tan ligado a la tradición y convención literaria modernista *convaleciente* como fue *Las tardes del sanatorio*. Esta obra, imprescindible para reconocer los determinantes intelectuales del fino e irónico naturalismo espiritual que rezuma la escritura de Kossti, y que fue imprimida en mayo de 1909 por la Tipografía Blasco, con pie editorial de la madrileña Fe, armó tal revuelo en determinadas mentes mojigatas de la ciudad que fue reprobada por el obispo de Huesca en decreto publicado en el *Boletín Eclesiástico del Obispado de Huesca* del 15 de junio de 1909. Los años que siguen a la publicación de *Las tardes del sanatorio* fueron los más prolíficos en la escritura de un Bescós casi cincuentón. Continuó la fértil labor de publicista político iniciada años antes, proyectó el conocido programa de la novela *El último tirano* (1910), seguramente con Camo como motivación real inmediata, y escribió varios

²¹ Vid. Luis MUR VENTURA, *Efemérides oscenses*. Huesca. Editorial V. Campo y C^a. 1928, p. 62, única mención de Bescós por parte del pio Mur.

²² Acerca de la labor periodística de Bescós, vid. Carmen NUENO CARRERA, "Los artículos periodísticos de M. Bescós (*Silvio Kossti*)", *Argensola*, 95 (1983), pp. 17-34.



cuentos, uno de ellos aparecido en la antología colectiva preparada José García Mercadal, *Cuentistas aragoneses (en prosa)* (Zaragoza, Cecilio Gasca, 1910). Sin embargo, son estos años más de Kossti que de Silvio, puesto que Bescós escribirá un buen puñado de artículos políticos en varias publicaciones, especialmente en *El Porvenir* (26-IX-1911, 6-IX-1923) y en *El Pueblo* (1912), este último periódico directamente controlado por Bescós y su ideario de republicano autónomo y costista. Muerto Camo, sus ataques se dirigieron contra el triunvirato sucesor del cacique liberal (Del Cacho, Mairal, Batalla) y los diputados cuneros de su órbita (especialmente Alvarado, con quien perdió en el embate electoral de 1914, cuando Bescós se presentó por el distrito de Sariñena en nombre del partido agrario-canalista). Ante el estallido de la primera guerra mundial, Bescós se alinea, a pesar de su republicanismo, con los germanófilos, y aprovechando varios artículos y manifiestos, amén de su polémica con el grausino y aliadófilo Ángel Samblancat, publica *La Gran Guerra. Contribución al glosario español* (impreso en los talleres zaragozanos de Tomás Blasco en 1917), libro dedicado al germanófilo Jacinto Benavente, quien años antes había dedicado una de sus insípidas chácharas *De Sobremesa* a elogiar *Las tardes del sanatorio*.

En los créditos de *La Gran Guerra* comparecían “en preparación” los *Epigramas*. Y es que, a juzgar por algunos de los textos del libro publicado en 1920 (el colofón indica que el libro se acabó de imprimir el 3 de noviembre, en la imprenta de la viuda de Leandro Pérez, y salió bajo los auspicios editoriales de la madrileña Pueyo), el inicio de la escritura puede fecharse en 1906, durante la misma convalecencia que daría lugar a *Las tardes del sanatorio*, obra con la que existen evidencias intertextuales, como la relación entre “La Abadía de Telemo” de *Las tardes* y la “Nueva Telemo” de los *Epigramas*, la reaparición de Cornelius Korner, o el anuncio de “un libro último, una especie de cancionero de la vida” en *Las tardes*, como bien supo ver José Luis Calvo Carilla.²³ Este hipotético término a quo lo marca la elegía “A la muerte de Juan Pedro Barcelona”, publicista republicano amigo de Bescós muerto en Zaragoza el 20 de octubre de 1906 por las heridas causadas días antes en el duelo mantenido con el también escritor republicano —luego furibundo alfonsino— Benigno Varela. La muga del término ad quem la constituye la charla dada por Bescós en el Ateneo de Madrid en febrero de 1920, que versaba, precisamente, sobre los epigramas. Entre

²³ José Luis CALVO CARILLA, *El modernismo literario en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989, p. 181.



1906 y 1920 se datan unos textos que, en ocasiones, ya habían visto la luz en determinados periódicos.²⁴

Si se nos permite la licencia, diremos que son los *Epigramas* —hasta en su original acentuación esdrújula— un libro debido más a Silvio que a Kossti, más al Bescós silvano, fáunico y epicúreo que al Bescós publicista y político inflamado de costismo. Al lector un tanto avezado en temas de historia literaria le habrá de parecer, además, el volumen como un tantico *extraviado*, pues si bien, por una parte, el canto a la belleza natural y hedonista y el desapego a la moral victoriana mojugata e *infra-hominida* condice con muchos de los principios del *modernism* occidental (especialmente el anglosajón), el empleo de un lenguaje deliberadamente arcaico y de determinados recursos rubenianos y valleinclanescos lo anclan en un modernismo hispano ya avejentado en las calendas de 1920. Allende estos asuntos de historia literaria debe buscarse el mérito indudable de un libro que más que *extraviado* habría de motejarse, al modo valleincliniano, de *peregrino* o *bizarro* —por mucho que le importunara al puntilloso Julio Casares—. Por de pronto, conviene examinar el hecho de que el libro responde a una especie de cuaderno de ejercicios estéticos personales datables, algunos, en la temprana fecha de 1906, según sabemos. En segundo lugar, pondérese en su justo término el valor de la invención de un Jardín de Epicuro personal, clásico y helénico, “Desde el rincón de la provincia” —utilizando el título de la serie de artículos de Bescós publicados en *El Imparcial* en 1913—. En este sentido podemos entender mejor que el nuevo *Diario íntimo* de Amiel, que en cierto modo puede considerarse el libro de 1920 —la apropiación de Amiel es explícita en la frase del epigrama CXXII: “Ya todo lo comprendo y todo lo perdono”—, se decantase, por afinidad personal, más hacia el modo “impulsivo”, “neurótico”, “decadente” y de “filósofo de la vida ascendente” —en palabras afectas al Llanas de *Alma contemporánea* (1899) citado por Bescós en *Las tardes del sanatorio*— que al simbolistamente apacible de un Machado, un Díez Canedo o, por citar un riguroso libro contemporáneo, del León Felipe de *Versos y oraciones de caminante*.

Por lo tanto, Bescós se decidió en 1920 a publicar su particular *Paz del sendero*, su cuaderno de jornadas emotivas de un simbolismo radical, simplemente con un propósito íntimo, sentimental, de manifiesto penúltimo de un bohemio que observa-

²⁴ Como bien indica Carmen NUÑO en su “Aproximación...”, art. cit., p. 66.



ba lejanas las *luces* de su juventud artística. No es casual la ubicación final del epigrama “Coro de peregrinos”, donde se encierra verdaderamente el sentido de este libro deliberadamente fragmentario. El poeta, el viejo Poeta Doctus del modernismo más reconocible, el “peregrino”, el “caminante”, se limita a indicar que es un viajero hacia “las regiones superiores” y que, por de pronto, “ha hecho surgir un encantado oasis que se llama jardín de Epicuro”. En este “oasis” de los epigramas, en esta Arcadia doméstica y literaria, solamente real en su *intérieur*, se instaló bonanciblemente nuestro artista. Y es que los *Epigramas* de Kossti son un libro “clásico” en el sentido modernista —incluso *noucentista*— de la palabra, y andan determinados su ideología y fundamentos de construcción últimos por la senda que iniciara Ernest Renan en sus *Diálogos filosóficos* de 1871. Más que Marcial, estos son los referentes en los que se apoyan la mayoría de los textos, que, de suyo, no son “epigramas” salvo en sentido laxo: los citados *Diálogos filosóficos*, de Renan; *La moral de Epicuro y sus relaciones con las doctrinas contemporáneas*, de Jean-Marie Guyau; los *Dialogues des amateurs sur les choses du temps*, de Rémy de Gourmont, y, sobre todo, *El jardín de Epicuro* del idolatrado por Bescós Anatole France. Y la liturgia laica, estética, de Bescós pasó por la utilización de unas *divinas palabras* consagradas (el latín, la mitología clásica...), y por la imitación —*pastichage*— de las fórmulas arcaicas y sonoras de Rubén Darío y, ante todo, de Valle-Inclán. Estas dos premisas denuncian el peculiar discurso de la prosa musical de Bescós en pos de una realidad simbolista, “más real que lo real”, en pos de la creación artificial de un “jardín de Epicuro” en medio de la realidad provinciana oscense.

Sabida es la veneración que sentía Bescós por la prosa y versos de Valle-Inclán, ya desde los tiempos de *Águila de blasón* y *Romance de lobos*, pero a tenor de los *Epigramas* no es difícil aventurar que Kossti gustó de toda la producción literaria del gallego. Y es que en el “jardín” de Bescós hay “claves” —musicalidad explícita e implícita; “noticia e idea por la cual se hace comprensible algo que era enigmático”²⁵—, “paz campesina”, detalles prerrafaelitas, “princesas”, “faunos”, “centauros”, alusiones incestuosas y perversas —en este caso Octave Mirbeau es mencionado explícitamente—, irreverencias demoniacas —a lo Barbey d’Aureville o Huysmans, pero también al estilo de su imitador Valle-Inclán—, wagnerianismo *bárbaro* y *superhominido*,

²⁵ Acepción recordada con acierto por José-Carlos Mainer al frente de su edición de las *Claves líricas* de Valle-Inclán, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.



arcaísmos,²⁶ latinismos, sintaxis a veces trotona y a veces salmódica, en ocasiones propia de parábola —en imitación de Nietzsche que hasta Baroja había adoptado en algún cuento del juvenil *Vidas sombrías*—, dísticos aconsonantados y alejandrinos... Sin embargo, más allá de los tópicos y pastiches, la lectura de determinados epigramas, y señaladamente del CXXVI, denuncia la lectura y consideración de breviario y vademécum por parte de Bescós del libro de 1916 *La lámpara maravillosa*. Incluso nos atrevemos a aventurar que no solo *La lámpara maravillosa* guió, a modo de prontuario, la escritura de muchos de los ejercicios estéticos contenidos en los *Epigramas*, sino que actuaría a modo de espoleta para que el fáunico Kossti se decidiese a dar a la luz su jardín de Epicuro oscense. Que en 1917 apareciese “en preparación” en los créditos de *La Gran Guerra* se nos antoja síntoma de esta hipótesis.

Hay dibujada en los *Epigramas*, por lo dicho, toda una senda de aprendizaje estético e ideológico que iría desde el librepensamiento aprendido en Renan y demás autores decididamente agnósticos, al epicureísmo y simbolismo manifestado en la madurez para *epatar*, no a un burgués como él, sino a las mezquinas y pacatas mentes de algunos de sus conterráneos. Fue el camino de un solitario, que a los ojos de los oscenses podría parecer de una extravagancia y locura similares a las padecidas en la agonía final de Llanas Aguilaniedo, quien pasaba en Huesca a la sazón de 1920 sus penúltimos días.

De lo hasta aquí expuesto no debe interpretarse la dedicatoria a Marcial y el propio título del libro de 1920 como un simple epifenómeno. Pero sí hay que matizar la advocación a Marcial desde el presupuesto de la creación de un jardín clásico —“encantado rincón”, según leemos en el prefacio— en el magín oscense de Bescós, desde su proverbial regionalismo o desde una tácita intención de dignificar un subgénero que en el siglo XIX pobló revistas satíricas e *Ilustraciones* de toda laya. En este último sentido, parece evidente que Bescós tuvo el propósito de redimir al epigrama “degenerado” en *humorada* mediante el empleo del *epígrama* —así, esdrújulo— con *humour* —a principios de siglo denominado castizamente *mostaza inglesa*—, que, como sabrá el lector, no es exactamente lo mismo. En puridad, esta actitud de reden-

²⁶ “También acaso padecí de la preocupación por la manera clásica, incurriendo en aquel defecto de arcaísmo, tan discretamente señalado por mi conterráneo don J. M^a Llanas Aguilaniedo en su libro *Alma contemporánea*, defecto en que solemos incurrir los que escribimos confinados en un rincón de la provincia”, *Las tardes del sanatorio*, cit., p. 208.



ción clásica del considerado vulgar siglo XIX hace de este aspecto de los *Epigramas* una auténtica manifestación de *novecentismo*.

La sotanofobia y paganismo del libro eran razones suficientes para revolver el ambiente de la ciudad de Huesca en 1920. Esta circunstancia ya la preveía Bescós; pero no había sido cauto en la publicación de un libro nuevamente antibelicista cuya fama, sin duda, podía perjudicar la carrera militar de dos de sus hijos. Al parecer, este fue el motivo que le decidió a retirar la tirada de *Epigramas*. Hasta en su aspecto más cercano a la transacción mercantil, el libro es un libro *extraviado*.

Nuevamente Kossti, apeado de *silvanismos*, Bescós, observó en el otoño de 1923 cómo parecía cumplirse uno de los sueños de Costa, la llegada de un dictador, en principio, liberal y civilizado. Kossti, una vez más, no pudo sustraerse a la eterna tentación del republicanismo español: el autoritarismo tutelar. Poco más de cuatro meses tardó en anidar el desengaño. En ese intervalo, Bescós se hizo con la alcaldía de Huesca (3-X-1923 – 27-I-1924), a la que hubo de renunciar, lógicamente, porque un hombre autonomista, pagano, de fachenda y trazas bohemias —barbas de chivo incluidas—, agnóstico y de historial republicano y antibelicista, mal podía dirigir, a la larga, píos *upetistas* rojigualdos. La excusa del momento fueron, al parecer, los sarcasmos vertidos contra la bandera en algunos de los epigramas.

Abandonada la política y la literatura, los últimos años de Bescós transcurren plácidos en compañía de familiares y amigos. Sabemos que desde Huesca firmó —junto con Acín, Banzo, López Allué, Del Arco...— el manifiesto por el indulto del artista condenado a muerte Juan Bautista Acher, que en el verano de 1928 comenzó a colaborar en *La Voz de Aragón*, o que se avino a tomar la musa festiva y de “volosco salvaje” para acompañar la agonía de Luis López Allué, a cuya muerte escribió una sentida necrológica. Poco más de cuatro meses le sobreviviría, puesto que Manuel Bescós Almudévar murió, a los 62 años, el sábado 1 de diciembre de 1928. Al día siguiente, *El Diario de Huesca* publicó las necrológicas de Ramón Acín y de Luis de Fuentes López, y a los dos días, las de Ricardo del Arco y J. Aranda Navarro. La prensa confesional, en concreto *Montearagón*, se limitó a felicitarle por la última conversión a la buena senda del finado.

EL CERTIFICADO DE DEFUNCIÓN DEL MODERNISMO OSCENSE: ABRIL

No andan desatinados quienes fijan el término del *floruit* del modernismo literario español en la salida al mercado del volumen de artículos de Manuel Machado,

La Guerra Literaria (1913); en el caso oscense, al caso nos viene un libro y un prólogo de la primavera de 1912: *Abril*, de José María Eyaralar y Antonino de Caso, y las palabras liminares de Luis María López Allué a dicho poemario.²⁷ Mauricio Antonino de Caso Suárez, quien como literato adoptó el más modernista de sus nombres de pila, había nacido en Aínsa en el año 1888. Los días de su infancia vivieron varios cambios de residencia originados por la profesión itinerante de su padre, contratista de obras, a quien se debía, entre otras, la gestión de la construcción de la carretera de El Grado a Boltaña en ese año 1888, circunstancia que propició que por entonces viniera al mundo Mauricio Antonino en la monumental villa del Sobrarbe. Antonino, padre, había nacido en Ribadesella (Asturias), como los abuelos paternos del poeta, Ramón de Caso y Ramona Coetara. Casó Antonino con Emilia Suárez, de Ayerbe, mujer cuyos padres eran Juan Suárez, asturiano, y Antonina Fontana, de Ayerbe. El primero de los hermanos de Antonino de Caso Suárez había sido Enrique Emilio, nacido circunstancialmente en Candás (Asturias) en 1886. Ya en Huesca vería la luz otro hermano, José Luis Isabelino de Caso Suárez (19-XI-1893), cuando los de Caso residían en el número 1 de la calle de los Santos Justo y Pastor. En el cambio de siglo, sin embargo, la familia vive en San Sebastián, para volver a Huesca mediado el año 1901. Tras un lapso cronológico de algunos meses de 1903, durante los que Antonino cursa el cuarto año de la enseñanza secundaria en Zaragoza, el futuro poeta regresa a Huesca para terminar dichos estudios, por cierto plagados de suspensos.

También la infancia y adolescencia del otro novel autor de *Abril* anduvo marcada por el signo de los destinos paternos. Miguel Eyaralar Elía, padre de José María Eyaralar Almazán, había nacido en Pamplona en el año 1840; doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid en 1875, alternó desde esta fecha su destino de alférez del Regimiento de Infantería nº 109 de Guadalajara con el de catedrático interino de Latín y Castellano del instituto de la capital alcarreña, hasta que en 1897 concursó por traslado y acabó ganando la cátedra vacante de esta asignatura en el instituto de Huesca, ciudad en la que fijó su residencia y domicilio (Coso Alto, 28). Se jubilaría el 11 de octubre de 1912. Todos los hijos del catedrático nacieron en Guadalajara; así, Vicente, en 1884, Enrique, en 1892, y el que nos ocupa, José María Eyaralar Almazán, en 1890. No sabemos si la presencia de su padre influyó en los estudios secundarios

²⁷ Vid. Juan Carlos ARA TORRALBA, "Antonino de Caso y José María Eyaralar, los veinteañeros poetas de *Abril* (1912), prologados por el antimodernista Luis López Allué", en *A escala...*, op. cit., pp. 175-182.

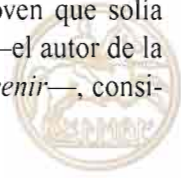


del joven José María, pero el caso es que, al contrario que su compañero de fatigas literarias, este Eyaralar consiguió nada menos que diecisiete matrículas de honor en su trayectoria dentro del instituto de la capital, amén de varios premios en determinadas asignaturas.

Antonino de Caso y José María Eyaralar habían sido, por lo tanto, colegas de instituto y casi contemporáneos rigurosos. A la altura de 1912 era Eyaralar, de largo, más conocido en los círculos culturales oscenses que su amigo Antonino, tal vez por sus colaboraciones en *El Porvenir* o por su sección “Chispazos” de *El Diario de Huesca*. Es por entonces cuando deciden publicar sus primerizos poemas en un abril que, por cierto, fue desapacible, tormentoso y en todo perjudicial para unos campos que iban granando a duras penas por los prematuros granizos primaverales. Sería Eyaralar quien cerraría el acuerdo con la zaragozana imprenta de Casañal para la edición, pues el 10 de abril de 1912 el corresponsal del *Heraldo de Aragón* (Ena) en Huesca daba la noticia de este desplazamiento del “cultísimo joven y excelente escritor”. Dos meses se demoraría la salida del libro, pues pudo verse en los escaparates oscenses el 2 de junio de 1912, según leemos en *El Diario de Huesca*.

Algunos acontecimientos habían sucedido desde que López Allué terminara de escribir el prólogo para *Abril*. En mayo (concretamente el día 2), había fallecido José Fatás Bailo, el profesor monegrino que se había significado (junto con Julio Pellicer) en la vida de la Escuela Normal de Maestros durante el último tercio del siglo XIX. El 7 de ese mes Luis López Allué había conseguido un ruidoso éxito con el estreno de su sainete cómico *El Buen Tempero* en el Principal oscense dentro de los actos que organizaba la sociedad recreativa La Bohemia (rival a la sazón de la Fraternidad Republicana), por lo que un fragmento de esta pieza costumbrista habría de merecer su publicación en la primera plana del *Heraldo de Aragón* del día 9. Precisamente el día 12 se daba cuenta por el diario zaragozano de la salida de *Jotas*, de Sixto Celorrio y Alberto Casañal, con impecables ilustraciones y dibujos de Félix Lafuente Tobeñas.

La temperatura literaria no era muy favorable, por lo tanto, a la salida de un poemario modernista como el de Eyaralar y de Caso. Lo que triunfaba en 1912, y en la periferia provinciana, era la llamada *literatura regional*, y bien lo podemos corroborar a la vista de los acontecimientos literarios aragoneses de la primavera de ese año. No se arredraron sin embargo nuestros poetas, y en compañía de otro joven que solía firmar por entonces sus dibujos como *Fray Acín*, esto es, Ramón Acín —el autor de la cubierta del libro y de la caricatura de los autores aparecida en *El Porvenir*—, consi-



guieron sacar adelante este libro que no desentona dentro del endeble y epigonal modernismo aragonés y que, como adelantamos en su día, podríamos denominar como de *modernismo castizo*.

Tras el prólogo de López Allué, Antonino de Caso abrió con sus poesías el volumen. Los alejandrinos de dos de sus “Sonetos” y los temas y estilos predilectos en varias de las poesías no dejan ningún resquicio a la duda de que Rubén Darío no pueda ser el inspirador inmediato de Antonino de Caso, aunque tamizado este modernismo imitativo por un exceso sentimental que no tienen, por contra, los poemas de José María Eyaralar. Más culto, libresco y sobrio en su escritura, las composiciones de Eyaralar son de mayor calidad que las de su compañero. No tanto Rubén, como Bécquer y el primer Villaespesa de *Luchas*, *La copa del Rey de Thule* y *El alto de los bohemios*, son sus determinantes poéticos; repárese, en este sentido, en el título de algunos de los poemas: “Rimas”, “La copa del Rey de Thule”, “Nirvana”... Hay lugar en estas poesías, por lo tanto, para el romanticismo crepuscular, el modernismo *luchador* de primera hornada, el amanerado y rubendariano, y aquel más sentimental y reposado que nace, entre otros, de la lectura de los *Cantos de vida y esperanza* del poeta nicaragüense y que suele iniciar sendas y caminos posmodernistas —léase la poesía “Por el hondo camino ha pasado el dolor”, escrita en tercetos alejandrinos monorrimos—; pero también tiene su sitio el género festivo y circunstancial, más atado a la vida cotidiana y alejado de pretensiones trascendentales. Y es que cierran la sección de poemas de Eyaralar una antología de las composiciones que habían aparecido en la sección “Pellizcos” de *El Diario de Huesca*. Aquí leemos epigramas, parodias, *pacotillas*, *pastiches* jocosos, algún poema patriótico —un soneto elegía al 27 de julio de 1909, día del desastre riffeño que ocasionaría, en breve plazo, la no menos desastrosa *Semana barcelonesa*—, y otros dedicados a cupletistas y toreros que habían pasado por Huesca.

El prólogo de López Allué, por su parte, está escrito desde la *orilla castiza* del modernismo, desde su lado *regional*. Imita López Allué el estilo socarrón de Mariano de Cavia y, de esta manera, consigue sepultar los aspectos más *irritantes* del modernismo que se batía en retirada. Las palabras de López Allué no pueden ser más explícitas a este respecto:

[Es el modernismo] literatura que aburre y desespera con sus languideces y desmayos de neurasténicas o con sus incongruentes, enrevesadas y desatinadas barbaridades. Hay muchos poetas modernistas que me corrompen las oraciones, no porque se llamen así, sino porque no los entiendo. En ellos parece que se han fundido quintaesenciadas y

llevadas al delirio, aquellas dos tendencias literarias. Esos poetas se hacen antipáticos desde los primeros versos. Empiezan diciéndonos quiénes fueron y dónde nacieron sus papás. Ella, la madre, era africana, de tez de ébano y ojos de fuego; y el padre, sajón, rubio y de ojos azules. Así tratan de justificar la enfermedad de paradojismo que padecen sus almas. Almas blancas y negras, enamoradas de Santa Teresa y de Verlaine, admiradoras de San Francisco de Asís y del Chato de Cuqueta, almas que sufren y lloran, que rezan y cantan, que se extasían bajo las bóvedas de las Catedrales góticas y ante la Chelito con sus garrotines, sedientas de sangre y ahítas de champagne... y a la postre resulta que esas almas de tan extremada y despampanante complejidad, son las de unos pobres chicos, que los domingos, después de comer el cocido de sus mayores, les dan sus papás dos pesetitas para los vicios de la semana.

Parece claro que a López Allué no le gustaban en exceso las paradojas y neurastenias de Llanas Aguilaniedo o el estilo de volutas clásicas a lo Silvio Kossti. Tras esta castiza acta de defunción (tan paternalista como poco amable con los jovenzanos autores de *Abril*), solo habría lugar para el epigonismo tardío y *snob* de Manuel Bescós y sus *Epigramas* (aunque escritos en su mayoría, según sabemos, dentro del tranco cronológico estudiado), el sentimentalismo de Manuel Banzo Echenique, o algunos frutos pasados de sazón de bohemios altoaragoneses como Enrique González Fiol o José Fondevila Vidal. El modernismo en Huesca —salvo en su fértil derivación *regional-castiza*— había pasado a formar parte de un sustrato arqueológico solo revisitable con la nostalgia.



FÉLIX LAFUENTE, ¿PINTOR MODERNISTA?

Fernando ALVIRA*

RESUMEN.— El artículo plantea la relación entre el pintor oscense Félix Lafuente y el movimiento que fue definido por los teóricos, desde mitad del siglo xx, como modernismo. Una relación que, como en el caso de algunos de sus contemporáneos, osciló entre el mantenimiento de un clasicismo ecléctico y los guiños a los nuevos modos. La formulación interrogante del título se contesta abriendo una nueva interrogación que tal vez pueda ser contestada cuando se estudie la obra zaragozana de Lafuente, capítulo de su biografía no suficientemente estudiado hasta el momento.

ABSTRACT.— The article poses the relationship between the painter from Huesca, Félix Lafuente, and the movement, which was defined by the theoreticians, from mid 20 th century, as Modernism. A relationship, which, as in the case of some of his contemporaries, varied between the maintenance of an eclectic classicism and a move towards the new modes. The questioning formulation of the title, is answered by opening a new interrogation, which may be answered when the Zaragoza work of Lafuente is studied, a chapter of his biography that had not been studied sufficiently until now.

Afirma Francesc Fontbona, en su artículo “¿Existió realmente el modernismo?”, uno de los que compusieron los dos tomos sobre esta corriente globalizadora de las artes, en el catálogo editado por la Olimpiada Cultural de Barcelona en 1992, que a los grandes artistas nunca les ha hecho falta buscar la modernidad sino que esta, sencillamente, se manifiesta de forma espontánea cada vez que producen una obra verdaderamente intensa...

* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación (Huesca). Universidad de Zaragoza.



(La intensidad fue equiparada al arte por Antonio Saura, en una conferencia que impartió en la Escuela de Magisterio de Huesca ese mismo año, cuando afirmó con rotundidad que *lo bello es lo intenso*. Un Saura que por cierto hubiera cumplido el próximo año su 75º aniversario, asunto que pienso no debe pasarnos por alto a los oscenses. En el Instituto de Estudios Altoaragoneses contamos ya con una propuesta que solo precisa de mayor concreción).

Sigue diciendo Fontbona que en Cataluña, y por extensión en el resto del Estado, el Modernismo, así con mayúsculas, quiere definir un movimiento cultural determinado, que se sitúa concretamente en los finales del siglo XIX y en los principios del XX.

Está claro que ese movimiento cultural determinado no se produce solo en nuestro país. Por todo el viejo continente aparecen simultáneamente movimientos culturales determinados que agitaron Europa, como escribiera Gabriel Sterner para el catálogo de la exposición “Art Nouveau, Modernismo, Jugendstil, Modern Style” en 1978:

Grupos de nombres diversos, pero que participan del mismo espíritu y ostentan iguales signos, trabajarán en diferentes países en la realización de un programa amplio y nuevo que habrá de establecer un vínculo entre el pasado y el futuro y aplicarse a todas las esferas del vivir. El movimiento que agitaba toda Europa se denominó Art Nouveau en Francia y en Bélgica, Modern Style o Arts and Crafts en Inglaterra y los Estados Unidos, Nieuwe Kunst en Holanda, Stile florale en Italia, Modernismo en España e Iberoamérica y Sezessionsstil en Austria.

Los nombres son diferentes pero idénticos el sentido y el espíritu. El afán de independencia y de renovación constituyen las comunes aspiraciones de todos, de manera que la denominación es intercambiable y que, en cualquier lengua que se exprese, posee valor de sinónimo. La novedad surge de los cambios materiales, culturales y sociales que se producen hacia 1900 y que presentan siempre rasgos comunes. Rasgos que a su vez se plasman de modo diferente en cada país.

No cabe duda de que los movimientos culturales no crecen de la nada. Deben coincidir una serie de voluntades determinadas a cambiar la natural apatía de las sociedades. No me refiero a la sociedad oscense, en la que la indolencia por casi todo sigue siendo una de las características definitorias de la idiosincrasia ciudadana, sino a las sociedades en general. En todas las mencionadas aquí se puede observar la existencia de un núcleo de entusiastas cuya pretensión no es otra que la “heroica tentativa de romper los corsés académicos sin destruir los museos, anhelo de integración de las artes bajo el amable cetro de la arquitectura, comparable en esa ansia de unidad en la varie-

dad, a grandes modelos de otros tiempos, como la catedral gótica o la abadía rococó”, en palabras de Julián Gállego.

Grupos de jóvenes artistas que encontraron con frecuencia el apoyo de mecenas y coleccionistas particulares, quienes no limitaron sus encargos a calmar sus apetencias, sino que abrigaban la esperanza de influir en el gusto de las multitudes. Estos últimos fueron en realidad los que permitieron a los jóvenes la realización de sus nuevas ideas.

Sin duda, cuando Camo plantea a sus amigos y partidarios la idea de crear un Círculo Oscense, y levantar más tarde un edificio que sirva para dar a conocer en su ciudad los nuevos aires que fluyen por los países europeos, piensa que cuenta con el caldo de cultivo adecuado para *modernizar* a sus conciudadanos; para aproximarlos a la libertad de pensamiento que es precisa si se pretende reestructurar la jerarquía de sus valores vitales, determinados por poderes ajenos a ellos mismos.

Al menos Camo, convertido en sentido lato en el mecenas de la cultura oscense del periodo entre siglos, debía de mantener una notable esperanza a pesar de que sin duda era uno de los oscenses que conocía a la perfección la tendencia natural al inmovilismo y la dejadez generalizada en la gran mayoría de los habitantes de la capital altoaragonesa, pese a la existencia, en ese momento, de un grupo de personas de extraordinaria valía, como pudimos advertir en la primera de las conferencias de este ciclo impartida por el profesor Juan Carlos Ara.

Si miramos hacia una sociedad más dinámica, como la de la Ciudad Condal, cuna del movimiento que a partir de los estudios de Rafols y Pellicer en los años cuarenta del pasado siglo será conocido como modernismo, nos encontramos con que

la sociedad barcelonesa establecía compromisos ideológicos con la religión, la moral y las costumbres sexuales establecidas o con la política sin demasiado esfuerzo. Flirteaba un poco con el erotismo, un poco con el anarquismo, pero no pasaba de aquí... ninguna mujer barcelonesa se dejaría retratar al estilo de Klimt. Las damas barcelonesas tienen confesor, van a las Cuarenta Horas y son del Ropero del Niño Jesús y de las Conferencias de San Vicente de Paúl.¹

¹ Joan Lluís MARENY. “Modernismo catalán y final del siglo europeo”, en *El Modernismo*, tomo I. Barcelona, Olimpiada Cultural. 1992.

Incluso podría añadir, desde mi investigación sobre el pintor jesuita oscense Martín Coronas, que junto a los murales cerámicos, los muebles, lámparas *art decó* y los suelos de sus salas, diseñados en ocasiones por los propios arquitectos modernistas, algunas familias de la alta burguesía barcelonesa entronizaban la imagen del Sagrado Corazón en sus casas. Imagen salida del estudio de Coronas en la casa de ejercicios de Manresa y reproducida y enmarcada en formatos considerables para una efigie religiosa en la época. El estudio de Coronas, en el tiempo del modernismo, estaba ubicado sobre uno de los espacios en el que el oscense dejaría plasmado el momento de mayor aproximación al concepto decorativo del movimiento, la antesala de la santa cueva.²

Se trata, pues, de una modernidad social con cortapisas que no se encuentran, al parecer, en otros países y ciudades europeas, como Viena, en la que es opinión generalizada que quiere verse reflejada la emprendedora sociedad de la Ciudad Condal.

Lo que nos lleva de modo natural a una sencilla reflexión: si la liberal y pujante Barcelona encuentra inconvenientes en su propia burguesía para modernizar definitivamente la cultura que lleva a un modo de entender la arquitectura interior y exterior, la pintura, las artes gráficas o las conocidas como artes industriales, ¿cómo pudo asimilar la sociedad oscense los vientos de la modernidad?

O, formulado de otro modo, ¿existió alguna posibilidad de que dichos vientos cantearan ni un ápice los fundamentos tradicionales de la sociedad oscense? El hecho de que, en los veinte años que abarca ese movimiento cultural más que artístico, se alcen tan escasas muestras de la nueva arquitectura en la ciudad (tan solo el edificio del Círculo Oscense podría ser denominado en su totalidad como modernista, y aun con reparos) es suficiente como para entender lo epitelial y limitado de la influencia de las corrientes europeas durante las dos décadas que abarca el movimiento modernista.

Pero no pretenden estas breves palabras analizar la influencia social de las corrientes que recorrieron los países europeos en el periodo entre siglos. Corrientes que beben de modos tan dispares como los de los prerrafaelitas y los simbolistas, empeñados en representar la realidad más allá del universo sensible, a través de los secesionistas de Múnich y de Berlín, cuya declarada intención consistía en combatir el academicismo y difundir la cultura artística contemporánea. Ellos y otros decididos a erradicar los histo-

² Fernando ALVIRA BANZO, *Martín Coronas. 75 aniversario*, Huesca, DPH, 2003.



ricismos en el arte dieron lugar a lo que los teóricos de las Bellas Artes acordaron denominar años más tarde con el genérico nombre de *art nouveau* en un intento de unificar la producción artística que existió en el Viejo Continente durante dos décadas.

Tampoco trato de ofrecer una visión general de los modernismos europeos. Ni siquiera pretendo analizar la influencia que los nuevos modos de pensar y hacer pudieron ejercer sobre el conjunto de Aragón, centrados en Zaragoza, enfrascada en la preparación del primer centenario de los Sitios —y centro de atracción, pese a sus carencias, para cualquiera que en Aragón quisiera dedicarse al arte—. Estas palabras tratan de comprobar en qué medida dichas corrientes fueron percibidas, asimiladas y trasladadas a sus lienzos y a sus papeles por parte de los pintores altoaragoneses. En concreto por parte del que puede ser considerado como el mejor de ellos, el oscense Félix Lafuente Tobeñas.

No fue Lafuente un pintor visceral ni de los que se comprometen hasta la médula con nuevas corrientes. Su educación primera contó con la severidad y el hermetismo de los muros y las mentes del Seminario de la Santa Cruz de su ciudad, lo que le dotó de un temperamento ordenado que se sumó a su natural apacible, alejado por sistema de modificaciones bruscas y de ambientes y personas conflictivas.

La formación en las artes la inicia con un fugaz paso por el instituto que ocupaba el actual museo, para matricularse solo en la asignatura de Dibujo durante unos meses y trazar las primeras cabezas al carbón bajo la atenta mirada de Manuel Ros durante el curso 1883-1884. No tengo constancia documental de que Lafuente asistiera a las clases que León Abadías impartía en su estudio, a las que sí acudió el niño Martín Coronas hasta que Abadías decidió enrolarse en las guerras carlistas.

Tras su traslado a la capital, su actividad se desarrolló a caballo entre la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y el taller de escenografía de quienes en ese momento se ocupaban de los decorados del teatro Real, los italianos Busato y Bonardi (el hecho de que Busato pintase los techos del teatro Principal, desaparecido como tantas otras cosas en nuestra ciudad, guarda sin duda relación con la decisión de Lafuente de convertirse en escenógrafo).

Con 19 años Lafuente se traslada a Madrid, como hacían la totalidad de los que querían convertirse en pintores. Desde los primeros momentos, algunos de sus ejercicios de la Escuela de Artes de la calle de los Estudios vienen firmados con el añadido de “pintor escenógrafo”, por lo que cabe suponer que iniciara su aprendizaje en el taller de los italianos, a la par que los estudios en las aulas oficiales de dibujo y pintura.

Se deduce, de los dibujos que he podido analizar, que su formación se centra en los modos más clásicos de las academias. Modos que Lafuente va a dominar a lo largo de toda su producción. Van a estar presentes en sus retratos, en sus paisajes y en muchos de sus diseños para la imprenta, pero también en las muchas escenografías para los teatros y las iglesias que salieron de su mano, como, por ejemplo, el monumento del Jueves Santo del convento de la Asunción, único que se conserva en la ciudad.

La capacidad para el análisis de los modelos que se le proponen y la transferencia de los yesos a las dos dimensiones del plano resulta espectacular desde el principio, con independencia del procedimiento que utiliza. Pero es evidente que durante estos años el oscense se mantuvo alejado de las tendencias que comenzaban a gestarse en Europa, dada la impermeabilidad de los centros de estudios de arte en relación con las nuevas tendencias. Y ello pese a que Madrid, como tantas otras ciudades españolas, iba a ver levantarse durante esos años una serie de edificios vinculados con el modernismo, como los palacios de exposiciones del parque del Retiro. Durante los sucesivos cursos los modelos que se le proponen para la copia e interpretación a la acuarela son por sistema elementos de estilos decorativos antiguos.

De los años de estudiante y aprendiz de escenógrafo en Madrid, entre 1885 y 1890, he catalogado muchos dibujos de yesos clásicos, de pintura de sistemas decorativos egipcios o griegos, románicos, renacentistas o góticos. Algunos de estos estilos están presentes en los nuevos modos que florecen en Europa. Al permanente influjo del Lejano Oriente se suman también en el modernismo los modos persas y egipcios. Los graciosos movimientos en oleaje, la predilección por el detalle decorativo se transmiten poco a poco al ámbito europeo.³

En los primeros años del modernismo, Lafuente es ya algo más que un aprendiz de escenógrafo: algunos de sus bocetos se convierten de hecho en escenografías del Real, a juzgar por los comentarios de la prensa especializada que he analizado en un artículo, con motivo del 75º aniversario de la muerte del pintor, en el 2002, en el número 7 de la revista *Flumen* de la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación.

Las descripciones de algunos de los escenarios de los estrenos coinciden, pese a los comentarios de la crítica, con los bocetos del oscense. “Amalio estuvo felicísimo, en la idea de partir la escena, dejando una celda muy verdadera, pequeña, baja de techo

³ Gabriele STERNER, *Art Nouveau/Modernismo/Jugendstil/Modern Style*, Múnich, Goethe Institut, 1978.



y un claustro amplio, con columnas pareadas y robusta arquería”, señala Arias de Cossío en su libro *Dos siglos de escenografía en Madrid*.

El comentario se refiere a unos decorados para el *Tenorio* en la década de los noventa en el Real y coinciden con las acuarelas, bocetos escenográficos, de Lafuente, quien junto con el resto de las referidas a la obra de Zorrilla tiene sumo cuidado en firmar y datar en 1886, cuando Amalio Fernández se encontraba en el estudio parisino de los escenógrafos Cammer y Carpezant.⁴

El nombre de Lafuente no apareció ni una sola vez en los resúmenes referidos al teatro Real junto con el de Amalio Fernández, con el que mantenía un taller de escenografía en Madrid desde 1890. Ambos jóvenes escenógrafos se habían desvinculado del taller de Busato y Bonardi para establecerse en un amplio estudio, pero dicha desvinculación se había llevado a cabo de manera bien diferente. El temperamento abroncado de Amalio hizo que su salida de los talleres de sus teóricos maestros, tanto en Madrid como en París, se realizara con cierto grado de espectáculo. Algo que debía de chocar frontalmente con el modo apacible del oscense. Podríamos añadir la añoranza de la tierra que se percibe en el permanente reflejo iconográfico de sus edificios y sus montañas, destacables espacialmente en los bocetos para escenografías.

Pero lo que sin duda condujo al oscense de nuevo a su tierra fue la posibilidad de hacerse cargo de la cátedra de Dibujo de su ciudad, aunque supiera que sería siempre de manera interina al no haber cursado estudios en la Escuela Superior de San Fernando, sino en la de artes aplicadas. Finalmente, el pintor altoaragonés decidió, en 1893, dejar la capital y el estudio de escenografía y poner tierra de por medio.

Once de los años centrales del modernismo, de 1893 a 1904, son los que Félix Lafuente pasa en su ciudad natal alternando la práctica del dibujo y la pintura con las clases en el instituto y la enseñanza de la pintura en su propio estudio. Un comentario de uno de los pocos interesados por el arte en la ciudad tras la guerra civil, el olvidado crítico de arte Félix Ferrer, afirmando que Lafuente, harto de Madrid, se había trasladado a Zaragoza con motivo de la Exposición Hispano-Francesa conmemorativa de los Sitios, provocó que sus escasos biógrafos, anteriores a la retrospectiva del pintor organizada por la Diputación de Huesca al final de la década de los ochenta, pasaran

⁴ Sobre el particular, consúltese Fernando ALVIRA BANZO, “Félix Lafuente, pintor escenógrafo. En el 75 aniversario de su muerte”, *Flumen*, 7 (2002), pp. 123-142. Huesca. Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación.

completamente por alto este periodo en las escasas publicaciones monográficas o periódicas en las que el pintor oscense había sido mencionado.⁵

Se trató sin duda del periodo profesional más largo del pintor en Huesca, si bien su condición de profesor de dibujo del instituto (el museo presenta actualmente en su sala octava un óleo del patio, enrejado en ese momento, debido a Lafuente) enmascaró su abundante obra al óleo y a la acuarela como autor de retratos y paisajes; al temple como autor de escenografías, tanto civiles como religiosas, y como decorador de espacios interiores. O la nada desdeñable actividad en la que desarrolló los procedimientos del dibujo a través de diseños para los más variados diplomas, tarjetas postales, ilustraciones de libros, revistas o periódicos. En este campo se produciría su máxima aproximación a los modos de los ilustradores modernistas.

Se hace preciso, antes de comentar esa aproximación, establecer unos criterios mínimos mediante los que nos sea lícito incluir o no a un pintor entre los hipotéticos “pintores modernistas”, si es que existieron en realidad como tales.

Existe un acuerdo claro respecto a que el estilo en lo arquitectónico se diferencia por el hecho de que, con independencia de sus lugares de trabajo en Europa, los arquitectos modernistas cumplen al menos la condición de intentar una superación de los estilos históricos desde posturas antiacadémicas. Posturas que implican tanto la revalorización de las artes y oficios tradicionales, paralela en ocasiones al desarrollo de las artes industriales, cuanto la influencia de la estética japonesa, impregnada de asimetrías y estilizaciones de las formas. A la que se suma el evidente afán de una profunda revisión de la naturaleza como fuente de inspiración para la creación de las formas de la arquitectura, tanto en el exterior cuanto en el interior de los edificios.

Si el edificio construido o proyectado contiene estas características, se incluye sin problemas en los catálogos oficiales del modernismo, por lo que el espacio que nos acoge, si bien no puede considerarse una obra estrictamente modernista en su exterior, en proyecto al menos sí cumplía las condiciones. La tradicional prudencia de quienes toman las decisiones que implican cambios en la ciudad hizo que desaparecieran, a la hora de su ejecución, muchos de los elementos más innovadores del proyecto.

Por consiguiente, el caso de los arquitectos no plantea mayores problemas. Pero ¿qué es un pintor modernista? Porque lo son Gustave Moreau y Odilon Redon, Gustav

⁵ Fernando ALVIRA BANZO (dir.), *Félix Lafuente (1865-1927) en las colecciones oscenses*. Huesca, DPH, 1989.

Klimt y Von Stuk, pero también Anglada Camarasa y Ramón Casas, e incluso Rusiñol, considerado el gran sacerdote del modernismo oficiador de liturgias en el templo del Cau Ferrat, en Sitges.

Cuando se habla de pintura cubista, todos pensamos en unos nombres muy concretos de artistas, pero sobre todo en unas formas determinadas. En el caso del modernismo no existe una pintura específica, sino la convivencia de una serie de tendencias en las que, pese al alejamiento ideológico de los artistas, no se da un gran distanciamiento en los aspectos formales de las obras.⁶

La mayor parte de los textos sobre el modernismo pasa de puntillas sobre la pintura, y la indefinición es la tónica, cuando no una posición frontalmente opuesta a la existencia del género pictórico en el movimiento que conocemos como modernismo en sus diversos apelativos. Quizá la posibilidad de hablar de pintura modernista aumenta si no se la confunde con toda la pintura que se realizó en esas dos décadas y se limita a la que aunaba el carácter simbólico con el decorativo, coincidentes en algunas de las creaciones de bastantes pintores europeos del momento.

Una mirada incluso cuidadosa a la pintura y las escenografías de Lafuente durante esos años es incapaz de encontrar momentos que nos permitan hablar del oscense como pintor modernista. Nos ocurriría lo mismo si considerásemos a su conciudadano Coronas, enfrascado en una producción de iconografía religiosa que lo alejó de los circuitos normales, si se me permite la expresión.

Los años de Lafuente en Huesca suponen, sin embargo, para el pintor una evidente aproximación a la estética del modernismo, al menos en su vertiente de diseñador de carteles, de publicidad, de libros y revistas, de pintura para salones, que incrementará su intensidad con el traslado a Zaragoza a partir de 1905.

Desde su regreso a Huesca, Lafuente recibe encargos para diseñar diplomas de todo tipo, pero es a partir de 1895 cuando hemos encontrado noticias de estos encargos en la prensa local y regional. A dicho año pertenece uno para el director general del Tesoro, Olegario de Andrade, encargado por los empleados de Hacienda, en el que, a juzgar por los comentarios de *El Diario de Huesca*, poco asomaba el modernismo: la obra mencionada constituye un hermoso trabajo de ornamentación, desarrollado en

⁶ Cristina MENDOZA, "La pintura del Modernismo", en *El Modernismo*, tomo I, Barcelona, Olimpiada Cultural, 1992.



artística y afligranada orla, pintada a la acuarela sobre amplia cartulina, donde resaltan el buen gusto, la artística composición y la combinación acertadísima del colorido: vamos, todo en orden.

Siguieron muchos más en los que poco a poco el grafismo va tomando en cuenta los modos que se imponen en Europa. Así, el que se entrega a Santiago Ramón y Cajal con ocasión de su nombramiento como hijo adoptivo de Zaragoza, en el cual, a juicio del *Diario de Zaragoza*, Lafuente había huido de serviles imitaciones y exageraciones modernistas para realizar un friso entre ramos de laurel, en el que se destacan las armas de Aragón. A la izquierda la Gloria, representada por una hermosa matrona, ofrece una corona y sostiene un medallón con el retrato del sabio aragonés, rodeado de unas palmas, símbolo de la inmortalidad.⁷ La colección familiar de Lafuente conserva fotografías del que la Diputación de Zaragoza entrega al gobernador civil, Lorenzo Montcada, además de otros encargados por la Diputación de la capital aragonesa. Todos ellos cuentan con comentarios extensos en la prensa diaria del momento.

También para la Exposición Hispano-Francesa conmemorativa de los Sitios realizó algunos diplomas en los que ya asoma de modo más decidido la estética modernista, dotada de un planteamiento compositivo en el que se combinan las líneas y la decoración floral, de evidente influencia oriental, que determinan la aparición de los nuevos modos gráficos. Pasaron el filtro del omnipresente Ricardo Magdalena.

Existe un boceto que me parece especialmente significativo en la aparición de esos modos modernistas en Lafuente. Se trata de un boceto que en su parte superior contiene el escudo de Zaragoza envuelto en líneas absolutamente clásicas, espirales a ambos lados de la corona, palmas en la parte central y matronas que se convierten progresivamente en dos figuras femeninas – vestidas, eso sí, faltaría más— que se estilizan progresivamente hacia abajo. Si analizamos la parte inferior del diploma por separado nos puede parecer que se trata de un nuevo y diferente trabajo. Si la parte superior pretende de modo evidente la tridimensionalidad de sus elementos, en la parte inferior aparece el contorno continuo, rasgo fundamental de la gráfica modernista, con el que los artistas compendian el volumen y lo resuelven de manera bidimensional. Estamos en una misma hoja de papel y en un mismo dibujo en el que aparecen dos maneras evidentemente diversas. Y la segunda se corresponde con el nuevo arte lineal y bidimensional, que pretendió oponerse frontalmente a la ausencia de contornos del arte impresionista (foto 1).

⁷ “De Arte. El título de Ramón y Cajal”. *Diario de Zaragoza*, siglo III, año CV, número 5, Zaragoza, 5-1-1901.

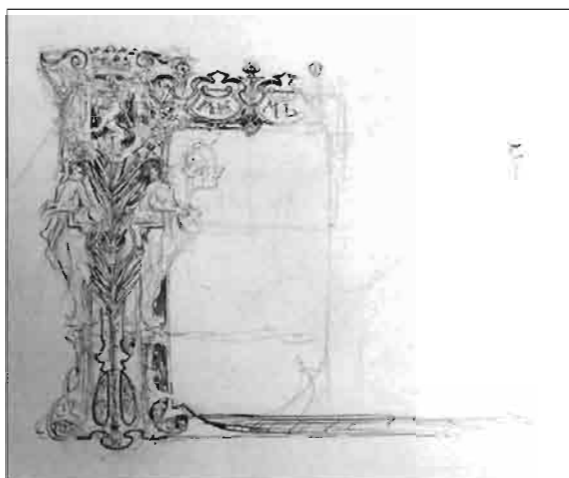


Foto 1. Boceto para diploma con el escudo de Zaragoza, y figuras clásicas rodeadas de grafismos modernistas.



Foto 2. Acuarela clásica envuelta en motivos modernistas.

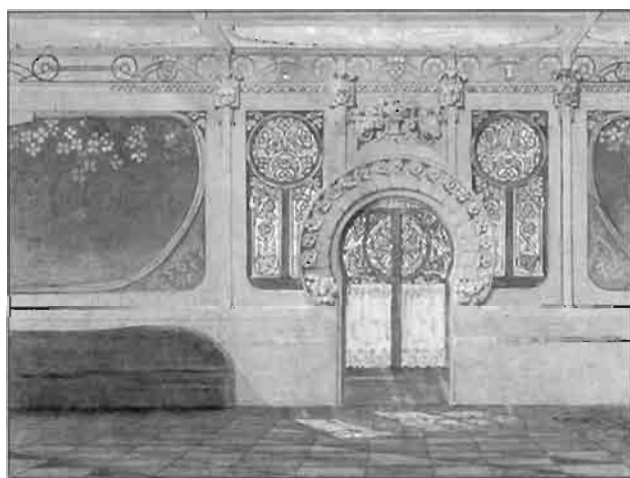


Foto 3. Diseño para un salón modernista.

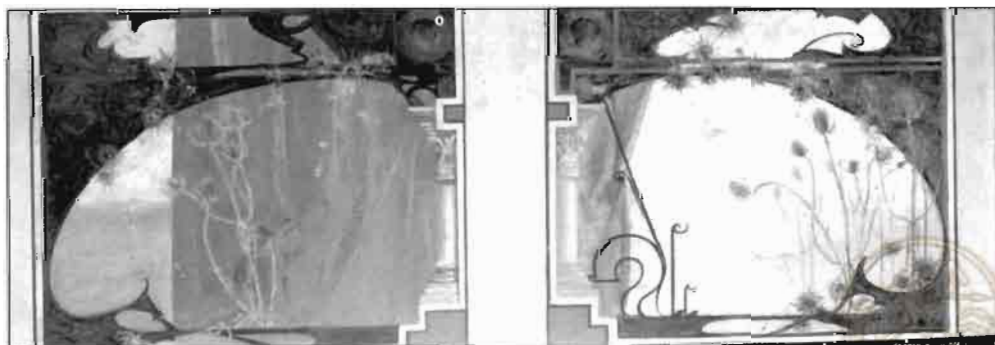


Foto 4. Paisaje enmarcado en geometrías de carácter modernista.

Característica del estilo es el estudio de la naturaleza y su geometrización, producto de nuevo de la influencia del arte japonés. Si los prerrafaelitas y los simbolistas usaron el lirio y el iris como motivo preferido y desde su estudio compusieron ritmos lineales en sus dibujos y en sus pinturas, el estudio de la flora más próxima constituyó, en el caso de Lafuente, una parte importante de su acervo icónico. Son abundantes las láminas que guarda la colección familiar en las que se realizan estudios y geometrizarciones florales que luego van a aparecer en los diplomas. La hoja y la flor de cardo son estudiadas en varias acuarelas que contiene la colección de la familia del pintor en Huesca, y trasladadas con posterioridad a los diseños. Unas veces como mero apunte del natural, pero en otras con el apoyo incluso de instrumental para el dibujo



Foto 5. Diseño para la marca de papel para tabaco Roca.



técnico. Sea como fuere, se aplica en ocasiones de modo repetitivo en algunos de sus esbozos, otra de las características de los grafistas del modernismo (fotos 2, 3 y 4).

Existe un cuaderno de bocetos en el que podemos encontrar uno de los filones más ricos del Lafuente modernista. Se trata del que bauticé como “cuaderno del ochenta por ciento” en el catálogo del pintor en las colecciones oscenses que acompañó a la retrospectiva organizada por la Diputación de Huesca en 1989. En él encontramos una serie de diseños para la marca de papel para tabaco Roca (foto 5). En estos dibujos, y en otros que se van acumulando en las páginas del cuaderno, aparecen algunas de las características soluciones de los perímetros gráficos tomadas por los diseñadores modernistas: composiciones circunscritas por una línea o por una banda dibujada, composiciones definidas regularmente pero con algunas figuras que rompen el contorno. Composición de formas y escrituras al mismo tiempo, adquiriendo estas últimas cierta corporeidad.

También se pueden observar en ellos algunos de los principios de la composición gráfica del *art nouveau* que han sido enunciados por Giovanni Fanelli: contrastes dimensionales (lo grande y lo pequeño aparecen a menudo juntos); reiteración de los elementos como consecuencia típica de la concepción general decorativa constructiva, el contrapunto, la asimetría, el interés por las composiciones bidimensionales y su duplicidad especular. Algunos de estos principios van calando en los trabajos de Lafuente, lo que se percibe en los dibujos del “cuaderno del ochenta por ciento”. Los bocetos para posibles portadas o anuncios de la revista *Blanco y Negro* son buena muestra de lo que afirmo.

Es cierto que los diseños para papeles de fumar Roca y para *Blanco y Negro* conviven con otros que nada tienen que ver con las nuevas formas de entender el arte. Como la colección de bocetos para el mausoleo de Joaquín Costa en el cementerio de Torrero, aunque en algunos de estos se perciba una notable ondulación de las formas, pero de los que no se derivaría finalmente la acuarela que ganó el concurso convocado por *Heraldo de Aragón* en 1911. Mausoleo sobradamente estudiado por el Dr. García Guatas en el segundo Coloquio de Arte Aragonés, celebrado en Huesca. O como una hermosa pluma que el autor denomina “escenografía de aldea”, similar a las muchas que se publicarán en el periódico regional los años en los que Lafuente mantiene un estudio en Zaragoza, en el número 4 de la calle de Santa Engracia, a partir de 1905.

Sí existen en el cuaderno algunos ejemplos de creación de tipos de letra característicos del modernismo (foto 6).



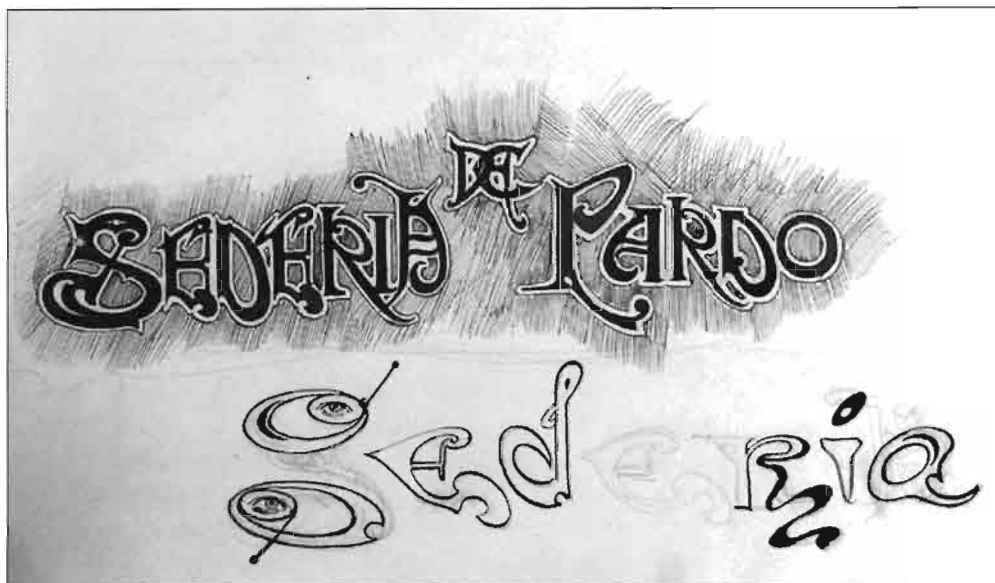


Foto 6. Boceto de letra para Sederias Pardo.

No puedo concluir estas palabras sin hacer una referencia al espacio que nos acoge. El edificio del Círculo Oscense. Los estudios realizados hasta el momento no demuestran ninguna relación entre Lafuente y el Casino (excepción hecha del gran cuadro que preside esta sala y de una vista del Casino fechada en 1913). Pese a que, desde el primer momento de su construcción, la carpintería del mismo iba a ser encargada a Francisco Arnal, con el que le unía una estrecha amistad y para el que realizó, sin duda, bocetos cuyas formas arrancarían a la madera el mazo y las gubias del extraordinario artesano artista.

Y, sobre todo, porque su traslado a Zaragoza fue pedido desde el *Heraldo* por Dionisio Lasuén, ya en agosto de 1901, con motivo de la polémica que se creó por el hecho de que tanto Lafuente, autor del cartel del Pilar de ese año, como Unceta, que había trazado el de los toros, no cobraron ni un duro.

En la carta, en la que se decían cosas como que “es verdad que seguimos teniendo arte aragonés, pero gratis”, Lasuén se dirigía a Lafuente en los siguientes términos:

Ahora réstame decirle que se venga usted a Zaragoza para pintar decoración. Hace falta un pintor de sus condiciones que luzca sus conocimientos en el arte decora-

tivo y deje su gusto exquisito impreso en las casas que se construyen. Ya sé que tiene usted una rara condición para abrirse camino. Es usted aragonés. Pero en fin, así y todo, yo creo que su talento se impondría.

Dionisio Lasuén fue el encargado, dentro de la segunda fase de las obras, de dar el actual formato a la terraza en 1905 y de diseñar los elementos decorativos que la componen, hasta los mínimos detalles. Ese es casualmente el año en que Lafuente se traslada a Zaragoza para involucrarse de forma importante en la decoración de los edificios que habrán de conformar la Exposición Hispano-Francesa conmemorativa del centenario de los Sitios. Sin duda, Lasuén conocía alguno de los bocetos de Lafuente para decoraciones modernistas que se conservan en las colecciones de Huesca.

Como en casos anteriores, los temas o los posibles clientes pueden hacer que Lafuente pierda entre sus lápices y pinceles mucho de lo asimilado de los nuevos sistemas. Tal ocurre con las grandes sargas que pinta para el palacio de Pedrola con ocasión del tercer centenario del Quijote. En ellas el freno de lo clásico no impide que se cuelen en las composiciones y en los marcos que las cierran algunas de las características del nuevo estilo. Las musas que inspiran a Cervantes, por ejemplo, en la primera de dichas sargas.

En el caso del cartel de fiestas de Pamplona, diseñado para las de 1905 pero impreso por el zaragozano Portabella en 1906, no aparece ni la más mínima concesión. Luego de tantos diseños buscando lo nuevo, se vuelve a lo más relamido de lo clásico.

Pero habría que comenzar a contestar a la pregunta que plantea esta charla: Félix Lafuente, ¿pintor modernista? Me gustaría poder ser tan tajante como el profesor García Guatas en la presentación de estas jornadas, pero prefiero que sean las imágenes las que decidan. En ellas vemos cómo incluso en sus bocetos más acordes con el arte nuevo se cuela la figuración que tan bien aprendiera en su época de estudiante.

Pienso, incluso después de analizar estas imágenes, que la pregunta solo podrá ser respondida en el momento en el que se investigue el periodo de diez años en que Félix Lafuente trabaja en Zaragoza, como decorador de los nuevos edificios, como retratista y paisajista de reconocido prestigio, como profesor del aula de acuarela con modelo del Ateneo y como reportero gráfico de *Heraldo de Aragón*.





INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES

Ministerio de Cultura

EL CÍRCULO OSCENSE Y EL MODERNISMO. LA HISTORIA DE UN SIGLO

M^a José CALVO SALILLAS*

RESUMEN.— La tradición liberal de la provincia de Huesca, en este momento de su historia, nos ha legado el edificio modernista del Círculo Oscense (marzo de 1901) y *El Diario de Huesca* (1875-1936), que junto al desarrollo de las artes aplicadas definen bien el afán de ruptura, europeísmo y empuje de la burguesía de principios de siglo. El tratado de estética modernista de Llanas Aguilaniedo (1899), con su teoría del emotivismo, enlaza en el desarrollo de la teoría del arte a Valentín Carderera con Antonio Saura, y este a su vez con Ramón Acín: el artista total. El edificio del Círculo Oscense, adscrito al modernismo racionalista próximo a la secesión vienesa, se convierte en el núcleo de la configuración morfológica de la plaza de Navarra y en el embrión del futuro desarrollo urbanístico de la ciudad, además de estar destinado a ser el contenedor de la historia y de la cultura de la ciudad.

ABSTRACT.— Within its history, the liberal tradition of the province of Huesca has left us with the modernist building of the Círculo Oscense (March 1901) and *El Diario de Huesca* (1875-1936), which together with the development of applied arts, perfectly defines the thirst for a break, Europeanism and the determination of the bourgeoisie of the start of the century. The modernist aesthetic treatise of Llanas Aguilaniedo (1899), with his theory of emotionalism, links, in the development of the theory

* Historiadora del Arte. Colaboradora del Instituto de Estudios Altoaragoneses.



of art, Valentín Carderera to Antonio Saura, and the latter, in turn to Ramon Acín: the total artist. The Círculo Oscense building, which belongs to rationalist modernism similar to the Viennese Secession, becomes the core of morphological configuration of the Navarre square and the embryo of the future town development, as well as being destined to become the container of history and culture of the city.

La ciudad es nuestra casa pública, la que compartimos con todos los ciudadanos, el organismo que de forma más importante habla del acervo cultural de sus ciudadanos, en donde se encuentran la mayor parte de nuestras referencias culturales. A veces son referencias muy fuertes, porque no van a alterarse ni desaparecer, léase la más emblemática: nuestra sierra, donde reposamos miradas, una caja fuerte de ansias, de esperanzas, alegrías. La plaza de la catedral es también el caso del Coso, sugestivo aunque solo sea por la idea del *cursus*, otro curso el del Flumen, son referencias naturales unas, y otras las construidas por el hombre, todas en relación. Son calles y plazas que responden a unos criterios ambientales y urbanísticos, rincones pegados a nuestra memoria, hitos urbanísticos que forman parte de los ciudadanos.

Son los edificios, tal como señala una de las figuras más representativas del romanticismo español, Valentín Carderera, cuando dice que son los que de una forma “más precisa caracterizan el momento en el que fueron construidos, los que presentan la idea más exacta de la grandeza, la fuerza, la energía y el gusto de las naciones”. También es el personaje más representativo de la cultura de la ciudad, además de un estudioso del arte según las pautas medievalistas del Ochocientos, que despierta el gusto por la Edad Media, gusto que retomará el modernismo, en especial por el siglo xv, época gloriosa del artesanado y de la figuración, también de los hallazgos espaciales, y el siglo que Carderera describe como una secuencia prorrenacentista y hasta racionalista que ordena la síntesis medieval.

Referencias construidas, testigos de una época, como es el caso del edificio del Círculo Oscense, expresivo de la voluntad mediatizadora en la creación del espacio, tanto en relación con la ciudad como con la propia funcionalidad de sus espacios interiores, voluntad apoyada en el lenguaje visual y simbólico de un movimiento que amaba lo ostentoso, lo vital, lo bello, el movimiento, la curva, la emoción: el modernismo.

Su desarrollo horizontal y su escala humana, la disposición escultórica de sus volúmenes, las resonancias mediterráneas de sus muros revocados en blanco y recortados por un cielo azul intenso, su circularidad, sus fachadas reticuladas, las cubiertas





Foto 1. Vista general del edificio del Casino (Círculo Oscense) en la actualidad.

en pendiente, el atractivo programa iconográfico y decorativo, todo ello le confiere una apariencia acogedora, atractiva y lúdica. Cosmopolita por su traza palacial, como un castillo a orillas del Loira (foto 1).

También son referencias los solares, que nos dan una idea bastante aproximada de lo que pudo ser y en lo que ha devenido, y quiénes han sido los agentes que favorecieron o no la idea de la ciudad como la casa de todos. El Círculo Oscense es uno de esos edificios que nos habla de una sociedad que tenía un sentido social y representativo en la creación del espacio urbano.

El emplazamiento en terreno de huertas, sus características de arquitectura aislada, el desarrollo en extensión más que en altura, que se retranquea 13 metros respecto a la línea de edificación, y que se abre ligeramente hacia el oeste para embocar con la calle de Alcoraz, todo ello hace que el edificio del Círculo Oscense se convierta en el núcleo de la configuración morfológica y espacial de la plaza de Navarra y en

el embrión del futuro desarrollo urbanístico del parque. En ello también interviene el que se conservara el terreno de huertas, con proyecto en 1920 de convertirlas en jardín, motivando este hecho el que escasamente fueran afectadas por la expropiación realizada para la construcción del parque en 1928, además de cederse para vía pública la extensión de su fachada en el arranque de la calle del Parque. De esta forma, el parque de Miguel Servet, en composición axial con el edificio del Círculo Oscense, como el palacio que marca los ejes del trazado de su propio jardín, viene a completar una secuencia espacial de elevada calidad urbana.

Hasta 1924 no se inicia la venta de solares, uno de los primeros el que se corresponde con el pasaje Avellanas. Más tarde, en 1932, el solar que urbaniza la unión con la calle de Alcoraz. En el mes de febrero de 1936, se aprueba el proyecto de parcelación del resto de las huertas, realizado por el arquitecto José Beltrán y que configura la calle de San José de Calasanz y la calle particular de siete metros de ancho que dejaba exento el edificio. Las parcelas contiguas a su fachada trasera, las destinadas a jardín, que cambian de propiedad en 1940, están sujetas a las ordenanzas que rigieron en la urbanización de la calle del Parque: baja edificabilidad y jardín. Solución que solo adopta el edificio destinado a maternidad y que actualmente ocupa la Delegación de Defensa. En la parcela contigua, respecto al proyecto original de 1942 con un edificio de 20 metros de altura, solo llega a levantarse la estación de autobuses. Hoy se está construyendo un edificio en altura.

Los nombres de las plazas y calles están a veces anclados en la memoria ciudadana tanto como para pervivir sobre otros más actualizados, o por razones no definidas como es el extraño caso de la plaza de Navarra, que es de Zaragoza, a pesar de que nació con el nombre de San Francisco, pasó a Zaragoza ya urbanizada, a Manuel Camo durante años, menos de la República, también plaza del Casino, y de Navarra en 1942, a iniciativa esta de un personaje de nuestra historia, Juan Tormo, con el fin de que en el plano que incluye en su “cartilla turística”, ya finalizada en 1935, apareciera el callejero actualizado. Así, la calle de 14 de Abril pasa a denominarse de Rioja, y la de La Libertad, General Franco, hoy calle del Parque. Los porches de San Francisco, más tarde de Vega Armijo (marqués de y senador por Huesca, que impulsa la llegada del ferrocarril), pasan a denominarse de Galicia.

Una de las cláusulas de la cesión del edificio en 1951 al Ayuntamiento fue que siempre se denominara Círculo Oscense; Casino se le llama, curiosamente, cuando el juego estaba prohibido. Como en 1926, cuando se lee en la memoria del Parque: “El



Casino que aunque nacido al calor de un hombre y de un partido político, ha perdido su carácter primitivo y llegado a ser el casino de la ciudad entera". El hombre es

MANUEL CAMO NOGUÈS (HUESCA, 1841-1911) Y EL PARTIDO, EL LIBERAL

Camo es ante todo un político del siglo XIX que se forja en la gloriosa Revolución de 1868, que crece en la esfera del romanticismo y lo que representó de reivindicación y recuperación del pasado de Aragón, que participa del espíritu liberal de la época, evolucionando hacia la posición ideológica más moderada del Partido Republicano Posibilista de Emilio Castelar, para, fallecido este, integrarse con todo su disciplinado engranaje político en el Partido Liberal Demócrata de Sagasta, entrando a formar parte del sistema turnista de la Restauración, convertido ya en el cacique casi mítico y los distritos oscenses en un "feudo" liberal hasta el final de la Restauración.

Un político cualificado, con habilidad para estar siempre en contacto con los elementos progresistas de la capital a los que consigue su acta de diputado: Emilio Castelar, Miguel Moya, Aura Boronat, Juan Alvarado, Domingo Gascón, Celestino Armiñán, y tantos otros; concentrado en conseguir el poder político en su entorno y en sacar adelante proyectos como el Canfranc, el pantano de Belsué, el canal de Aragón y Cataluña, los riegos del Alto Aragón, o la cárcel en su gestión como alcalde de la ciudad en 1880, también la calificación de monumento nacional para el castillo de Loarre en 1906.

Siempre rehusó todo cargo político de representación nacional, dejando libre el camino a sus compañeros, que en 1906 le procuran el "merecido" cargo de senador vitalicio. A los dos años de su muerte, en 1913, su recuerdo raya la santidad. La bondad y la honradez pasan por sus mejores cualidades. Son ilustrativas de ellas, la dedicatoria autógrafa de José María Llanas Aguilaniedo en su novela modernista *Navegar pintoresco* de 1903: "A D. Manuel Camo, humilde homenaje que a su mucha bondad le dedica con el afecto más sincero y respetuoso". También de 1903, la dedicatoria de Wenceslao Retana, curioso escritor, político liberal y colaborador de *El Diario de Huesca*, en su novela *La tristeza errante*: "Al insigne demócrata D. Manuel Camo, diputado a Cortés modelo de políticos honrados. Prenda de admiración y de sincera amistad".

Generoso en contraste con la figura de lo que hoy representa el poder; "no tan malo como otros de la provincia", según Joaquín Costa. Objeto de las iras de derechas e izquierdas, denostado por la historia como ejemplo de gran cacique, linchada su efigie y ultrajada su tumba, fue respetado y recordado por los suyos como "inolvida-

ble patricio”, cuando tras su muerte, “con la idea de perpetuar su memoria con algo tangible que perdure sobre la vida de los que fuimos honrados con su amistad”, se designa una comisión de íntimos amigos para “que se encargue de dar forma a la idea y llevarla a la práctica con la base de una suscripción popular”.

La comisión, formada por Agustín Viñuales, Máximo Escuer, Ignacio Zamora, José Arizón, Santos Coarasa, Nicolás Lacasa, Juan Atarés y Juan Tello, decide con las 28.348 pesetas recaudadas levantar un monumento que se encarga en enero de 1913 al artista madrileño Julio Antonio, consistente en una estatua sedente, en bronce, que se ubicó en la preciosa plaza de la Constitución, hoy de la Inmaculada. Obra de un artista inmortal, que supo enlazar, según el escultor Javier Sauras, el mejor clasicismo de Donatello con el noble realismo de la escultura española.

Inaugurada a fines de 1916, ya en 1917 la verja es destrozada, más tarde, en 1931, la estatua es agredida, para en 1936, mediante una nota de la Alcaldía, ordenarse su derribo. En *El Diario de Huesca* del 15 de mayo se lee lo siguiente:

Habrà satisfecho dicha nota a quienes se congratulan del atropello. No ha convencido por los equilibrios y habilidades que contiene, a quienes aman como merece la figura patriarcal del llorado político liberal, acompañada de las más limpias ejecutorias de honradez y elevados y prácticos sentimientos hacia su pueblo. La memoria de Camo se ha agigantado todavía con el atentado de que ha sido víctima, porque está muy por encima de toda pasión baja, personal y rencorosa.

El derribo se llevó a efecto a pesar de las protestas, haciéndose cargo la familia del monumento y permaneciendo en el antiguo parque de bomberos durante años, para recuperarse en 1968 el busto de Manuel Camo, colocado sobre pedestal de madera que, aún con buena intención, desmerece la calidad artística de la obra de Julio Antonio. Hoy, si bien la figura de Manuel Camo como hombre público se encuentra diluida, la vigencia del autor de la escultura permite sugerir la idea de que el monumento completo, si es que existe todavía, vuelva a enriquecer el ambiente urbano de la ciudad.

A día de hoy, la figura de Camo responde más al prototipo de mecenas de su tiempo, que funda *El Diario de Huesca* (1875-1936) y que promueve la construcción del edificio del Círculo Oscense, sus dos órganos de representación política, y sus dos legados a la ciudad, además de dos fuentes de información de indudable valor, sin los que la historia de la provincia de Huesca apenas se conocería y el espacio de la plaza de Navarra y del parque distintos, seguramente no tan entrañable. También hay que

mentonar como fuente, el fondo documental del Círculo Oscense: el libro de cuentas justificadas (1902-1923), el Diario de Operaciones por las Obras del nuevo edificio (junio de 1901 – diciembre de 1904), además de los libros de actas que se conservan que abarcan desde 1893 hasta la actualidad, con la salvedad del libro de actas que recogía desde 1920 hasta enero de 1936. Documentación que permite adjudicar la autoría o procedencia de las piezas del Casino, seguir la evolución de la Sociedad, de sus fundadores, y del edificio hasta 1923. También se conservan los legajos de la política del Partido Liberal Demócrata desde 1911, en que muere Manuel Camo, hasta la dictadura de Primo de Rivera en 1923. Legajos pendientes de organizar y de sistematizar y de donde procede la mayoría de los datos apuntados. Se ha huido de las referencias, remitiendo al libro de quien suscribe estas páginas: *Arte y sociedad. Actuaciones urbanísticas en Huesca, 1833-1936*, de la colección “Crónica” del Ayuntamiento de Huesca, 1990. Las referencias posteriores se incluyen en el texto.

EL DIARIO DE HUESCA

Constituye una fuente de información de una riqueza increíble y valiosísima para conocer el contexto social, político, cultural y económico de la provincia y, por supuesto, seguir de cerca la actividad del Círculo Oscense, cuya sala de lecturas es la continuación de la Redacción de *El Diario* y que bien pudo ocupar alguna de sus salas en algún momento de su historia. Tuvo directores de la talla, entre otros, de Nicolás Lacasa, Luis López Allué, Mariano Martínez Jarabo, Alejandro de Ber, Anselmo Gascón de Gotor y Manuel Casanova. De todos se podría dar razón, especialmente de López Allué (Huesca, 1860-1928), uno de los personajes clave para comprender el ambiente social y cultural de la ciudad de principios de siglo; “abogado, juez municipal, periodista y publicista”, según reza su esquelita; además de “psicólogo y algo socarrón”, “un escritor costumbrista, saturado de espíritu modernista”, según explica W. Retana en febrero de 1903. Afecto al Partido Liberal, entre copla y copla da información valiosa, además de ser un escritor entretenido, de prosa y verso ágil, que merece más lecturas de su obra y de su aportación periodística.

El Diario de Huesca se editó en los talleres de la imprenta de Leandro Pérez Esperanza hasta la ruptura política con Camo en 1911; como una traición se consideró el que este socio fundador de origen, accionista del Casino y amigo personal de Camo, pasara a editar el diario conservador *El Porvenir* (1911-1921). Librero y editor

de prestigio, de su taller salió el tratado de estética modernista que es *Alma contemporánea*, de Llanas Aguilaniedo, con cubierta de inspiración prerrafaelita en 1899. A Leandro Pérez, hombre culto, le debemos la primera representación gráfica de la pajarrita, sobre columna, cobijando a sus pies la silueta de unos niños; un detalle floral modernista con dragón infantil y un recuadro publicitario de *El Diario de Huesca*, completan la preciosa composición de agosto de 1904. Ya en marzo de 1902 anuncia la edición de una nueva colección de tarjetas postales “modernistas”; en agosto aparece la primera orla floral propiamente modernista. En octubre de 1904, *El Diario* se hace eco de la portada del programa de una velada literaria “confeccionada según se hacía en el siglo xv, con caracteres góticos en colores, letra llamada tortis, ajustándose en un todo al gusto de aquella época”. También de su taller salieron las distintas letras y números de diseño lineal, de ritmo curvo y prolongación vegetal, que desde 1891 componían las palabras “Círculo Oscense” y a partir de 1908 todas las orlas y viñetas publicitarias de *El Diario de Huesca*, apareciendo las primeras fotografías casi en su mayoría relacionadas con el comercio oscense.

El abandono de Leandro Pérez lo resuelve Camo proponiendo a Justo Martínez y aceptando este hacerse cargo de la edición de *El Diario*. Este oscense domiciliado en Madrid, con negocio de objetos de escritorio, librería e imprenta en la Puerta del Sol, número 1, decide abrir, además de los talleres tipográficos, una imprenta-papelería en el Coso Bajo, 4, “la más elegante y surtida” de Huesca, de la que se conserva una fotografía con mobiliario que realiza Francisco Arnal, de línea secesionista, con pequeños plafones de latón con cuatro cerezas modernistas, que permiten identificar otros muebles de este gran artesano.

El Diario de Huesca, con nueva maquinaria y nueva organización, inicia otra etapa, más competitiva y moderna, bajo la dirección de Luis López Allué, momento en el que se da más peso a la imagen y en el que Ramón Acín inicia una estrecha colaboración con *El Diario*, justo cuando atraviesa su etapa modernista, unida casi en su totalidad a la ilustración gráfica, que desarrolla hasta 1914. Desde sus primeras caricaturas y dibujos para la sección “Notas Humorísticas”, de trazo ágil, curvo y abierto, o desde la ilustración de la cubierta del libro de poesía *Abril* de 1912, Ramón Acín demuestra conocer a fondo el modernismo, y en especial el modernismo alemán, visible en la mayoría de sus carteles, como el boceto del cartel de las fiestas de San Lorenzo de 1911, también el de 1913, o el que se le encarga a propósito de la celebración de la festividad de los Reyes Magos en el Casino el 6 enero de 1917, que por el tipo de firma que utiliza debe,

según Miguel Bandrés, fecharse en torno a 1914. Realizado a tres tintas, negro y blanco sobre fondo decorativo de color azul, con la silueta de la ciudad y atravesando la escena, una fantástica caravana cargada de juguetes de la que tira un diablillo que ayuda a imprimir movimiento. Precioso cartel que entronca con los principios del cartelismo europeo, en concreto el del grupo “Die Scholle” de Múnich de fines de siglo.

Justo Martínez funda con Rafael Salillas, entre otros, la Casa de Aragón en Madrid en 1906, y se ocupa no solo de la edición y de salvar el negocio, sino también de “enviar fielmente trabajos desde Madrid”, según se deduce de la carta que remite al Directorio Liberal, o de las cartas y telegramas que remite, como uno de marzo de 1914 en el que se lee: “En contestación al artículo programa de Bescós en el Porvenir, se informe otro extenso que les mando”. Propietario y director en la sombra desde la muerte de Camo, en marzo de 1914 comunica al Directorio:

El Director del periódico me tiene algo contrariado pues por cosas sin importancia y quizás por vanidades mal entendidas ha obligado al señor Collado, como verán por la adjunta, a que cese en el periodismo y esto es doblemente censurable porque al salir de allí Martín, seguiremos con las deficiencias de costumbre.

La imprenta Martínez, editora de *El Diario* desde 1912 hasta 1936, en algún momento tuvo dificultades económicas como cuando en 1914 se lee en una carta del Directorio Liberal dirigida a los diputados a Cortes, senadores y militantes del partido:

Como ya hemos indicado en algunas ocasiones a los amigos íntimos, el editor del *Diario de Huesca* pierde dinero con la publicación del periódico, [...]. Los gastos de una publicación diaria y el estado de miseria de esta provincia reducen de tal modo el importe de la suscripción, que en el mes actual habrá necesidad de dar de baja a unas doscientas personas.

Reconocerá vd. con nosotros, la necesidad y conveniencia para la política provincial, de que el periódico continúe publicándose [...]. No siendo posible esperar más proponemos que cada uno de nosotros contribuya mensualmente, a partir del mes de julio, y mientras subsistan las actuales circunstancias, con la cantidad de quince pesetas.

También en 1914 es necesario acudir a los representantes en Cortes y senadores para sanear las finanzas del Círculo Oscense, cuando la intolerancia del representante gubernamental hacia el juego se hace insostenible, proponiendo compensaciones para el mantenimiento de la beneficencia y argumentando la importancia del edificio como sede del partido:

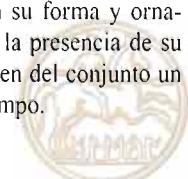
Sabe usted perfectamente que por iniciativa del inolvidable Camo se fundó el Círculo Oscense, centro de reunión donde a diario hay cambio de impresiones entre los correligionarios políticos de la capital y pueblos de la provincia.

Aquí se les dispensa a nuestras amistades la más cordial acogida. Nuestras democráticas costumbres se exteriorizan en esta Sociedad como en ningún otro sitio y este convivir popular, créanos Vd. es uno de los más poderosos medios que mantienen en la provincia nuestros entusiasmos políticos.

Solo por razones de orden práctico me referiré al Círculo Oscense como casino, además de que con este nombre lo conocí cuando esperando el autobús en la década de los setenta, observaba el edificio y de lejos me llamaba la atención el relieve, la presencia de su portón de entrada y de sus dos dragones. No se conocía su arquitecto ni su fecha de construcción, se desconocía todo, era un fantasma. Su silueta amistosa, acastillada, como salida de un cuento, su luminosidad blanca, el sospechar que el espacio que había generado a su alrededor no era ninguna casualidad, me llevó a averiguar algo más y de esta forma entré en 1983 en un caserón en donde yo era la única mujer. Justo en el momento en el que el Casino comenzaba a ser centro de interés, iniciándose por parte del Ayuntamiento y de la mano del concejal José María Escriche, la rehabilitación del edificio y la recuperación de sus artesanías. El primer día, ante las actas del Círculo Oscense, averigüé lo suficiente para confirmar su importancia como edificio, su riqueza documental y su aportación al desarrollo espacial de la plaza de Zaragoza y del parque de Miguel Servet. Importancia que resume de forma espléndida José Laborda Yneva, en *Huesca. Guía de arquitectura*, editada por la CAI en 1997:

En el edificio del Círculo Oscense confluyen diferentes aspectos urbanos y arquitectónicos que lo convierten en una pieza singular dentro del panorama edificado de la ciudad. Por un lado su implantación como germen del futuro ensanche hacia el oeste y su vinculación axial con el trazado del parque Miguel Servet, hacen de él un elemento urbano primordial. Además, su escala, plenamente integrada en el espacio de la plaza, contribuye a fijar su imagen, como respuesta a la relación interior-exterior definida por el filtro de su amplia terraza, del todo acorde con su destino funcional y lúdico.

Por lo que respecta a la arquitectura, la decidida y precursora adscripción del edificio a las pautas modernistas supone un entronque con su tiempo que lamentablemente no tuvo continuidad en la ciudad. Una pieza que tanto en su composición exterior como en el tratamiento de sus espacios interiores, ofrece rasgos indudables del empuje de la burguesía de su tiempo. Su traza, enmarcada entre cuatro torreones octogonales, resulta comparable con la tipología palacial, asimilada en su forma y ornamento con la estética secesionista. La composición de sus huecos, la presencia de su cuerpo central adelantado y la esmerada labor de sus artesanías hacen del conjunto un elemento relevante de la arquitectura aragonesa y española de su tiempo.



LA VITALIDAD DEL CAMBIO DE SIGLO

A pesar de la situación de penuria y desamparo de la ciudad tras los acontecimientos del siglo XIX y de que su economía se mantenga vinculada a la agricultura y de que quedara al margen del movimiento comercial que generan las comunicaciones; el hecho de pasar a ser la capital de la provincia, la creación de la red de carreteras y el ferrocarril, y la llegada de la electricidad a partir de 1890 —fuerza energética y alumbrado—, todo ello preludia una mejora del nivel de vida. Es el progreso. Se aprecia un impulso de la pequeña industria y comercio, creciendo una burguesía, optimista y esperanzada, integrada por pequeños industriales y comerciantes, artesanos, funcionarios, profesionales liberales y agricultores medios, que levanta el edificio del Círculo Oscense como una alegoría del vitalismo del momento, provocador y mundano, expresado a través del nuevo lenguaje del modernismo con el que esta burguesía acomodada y progresista, laica y pacifista, se siente identificada.

A principios de siglo, tras décadas renovadoras, se vive la edad de oro de la ciencia y de las letras aragonesas, en este caso oscenses, con nombres, entre los que tuvieron proyección nacional, como Santiago Ramón y Cajal, Lucas Mallada, Joaquín Costa, Rafael Salillas, José Llanas Aguilaniedo y Luis Fatás Montes, ligados todos ellos al movimiento intelectual regeneracionista de final de siglo. En un ámbito más local, pero no por eso menos interesante, hay que apuntar la obra literaria y periodística de López Allué, Manuel Bescós (*Silvio Kossti*), Pascual Queral y Gregorio Gota, bien conocidos por Juan Carlos Ara Torralba.

De todos ellos, nos vamos a acercar a la figura del oscense José Llanas Aguilaniedo (Huesca, 1875-1921), que en 1899 es autor de un fascinante tratado de estética modernista: *Alma contemporánea. Estudio de Estética*, obra recuperada para la historiografía aragonesa y nacional por Justo Broto Salanova, en su estudio y reedición de esta obra realizada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses, en su colección “Larumbe”, en 1991. Un tratado de estética que “ha quedado como la definición de las aspiraciones de una época en la que se estaban poniendo las bases de la creación contemporánea”, tal como acredita José Luis Calvo Carilla, en su edición comentada de la novela de Llanas *Del jardín del amor*, también de la colección “Larumbe”, del 2002.

A su biografía y en relación con la ciudad, se puede añadir que a partir de 1899 figura como crítico literario de *El Diario de Huesca*, en la sección de crítica literaria “Notas bibliográficas”, desde donde informa de las novedades editoriales merecedoras de su interés, además de participar con sus trabajos en las veladas científico-literarias

que se celebran en el paraninfo de la antigua universidad, ya instituto, cuando el 14 de agosto de 1899 *El Diario* se hace eco de los notables trabajos de Llanas, aún estudiante de farmacia en la Universidad de Barcelona: “un literato de gran renombre y filósofo de profundidad poco común a sus años”. También sabemos que sus vacaciones las disfrutaba en Huesca durante el mes de octubre, como en 1904 que aprovecharía para visitar el nuevo edificio modernista recién inaugurado. De todos sus pasos y de todas sus publicaciones da buena cuenta *El Diario de Huesca*, también de su primera novela modernista *Del jardín del amor* en agosto de 1902:

es un estudio psicológico detallista, en el que campea un ambiente de intimidad que cautiva y una culta y elegante dicción que aumentan el interés, haciendo agradable en sumo grado la lectura.

Su muerte prematura truncó una trayectoria brillante, cayendo en el más ignominioso silencio.

Fue sucesor de Valentín Carderera (Huesca, 1796-1880) como teórico y crítico de arte, cuando este desde la impronta del genio, del artista, define como objetivo del arte “la iluminación de la realidad sensible”, para ello parte de la consideración de que el arte “ha creado en este mundo otro nuevo”: el del dominio de las ilusiones, de los sueños. Solo hacía falta que la psicología revolucionara la idea del sujeto, para que Llanas Aguilaniedo, a partir de su teoría del emotivismo, sentara las bases de una de las tendencias más innovadoras de la teoría del arte: la bidireccionalidad de la obra artística, como expresión y como comprensión. El artista expresa lo que siente y así comprende, o se comprende (com-prende y aprehende). El espectador comprende y así siente, reflexiona y experimenta un inmenso bienestar, el *maximun* de placer que dice Llanas.

Una teoría actual que Llanas enuncia ya en 1899:

La sencillez de los conceptos, por sí sola, no hace soñar; mas, si ella viene a ser la envolvente externa de una vasta síntesis obtenida por un talento muy culto y muy artista, parece que despierta en la mente del lector todo el cúmulo de nociones e ideas accesorias que fueron necesarias para obtenerla, y el cerebro de éste si está equiparado en cultura al del artista vibra al unísono con él y experimenta el máximun del placer en la comprensión de la obra.

Teoría con la que enlaza Antonio Saura Atarés (Huesca, 1930 – Cuenca, 1998) cuando, cerrando el círculo, teoriza sobre la relación emotiva, sentimental y concepti-

va que siente por *El perro de Goya*, desarrollada en su magnífica obra teórica y plástica, editada por el Gobierno de Aragón en 1992.

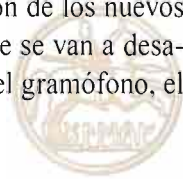
Relación afectiva que también siente por la escultura *Las pajaritas*, de Ramón Acín, “una de las más bellas esculturas creadas para un jardín”, convertida para Saura

en fetiche infantil, símbolo del perdido jardín de las delicias; icono fijado para siempre en la fervorosa nostalgia, resumidor, incluso, del sensual vuelco de la mirada. Desde mi infancia, este monumento ha permanecido en la memoria como un símbolo de mi ciudad natal, como un espacio feliz y central cuyo recuerdo se impregnó más tarde, en el conocimiento de la historia, de un contenido trágico. (Catálogo de la exposición dedicada a Ramón Acín, 1988).

Escultura convertida en símbolo para todo oscense que desde el conocimiento, ha volcado su mirada y comprendido, porque mirar es crear, es sentir de nuevo y ahí está el poder de su imagen, en que seguirá hablando al corazón de los hombres, la imagen que nos permite mirar el horror del pasado para integrarlo, vivirlo, explicarlo y reflexionarlo.

Alma contemporánea, que además de ser un compendio de la literatura y cultura europea del momento, de retratar de forma brillante el mundo intelectual de la Barcelona de fin de siglo, es sobre todo un exponente de las relaciones entre arte y ciencia, que intuye la importancia del símbolo en la figuración, que teoriza sobre la relación del hombre con una naturaleza animada por las emociones: una forma desprejuiciada de captar, de “sentir y describir con un espíritu verdaderamente moderno, lo mismo ese que otro cualquiera de los aspectos de la vida universal, viéndolos siempre a través del prisma de una personalidad refinada por la cultura y por la acumulación de nociones de arte de categoría superior, eso es el modernismo”, aclara Llanas.

Pocas veces como en la última década del siglo XIX se utilizó con tanta reiteración un vocablo como el de nuevo. Por todas partes se habla de nueva edad, nuevos estilos, nueva ciudad, nuevos materiales. Desde 1890 se habla, además, y por toda Europa de *art nouveau*, tal es el nombre con el que se denomina al modernismo en Francia. Durante este periodo los intercambios culturales son numerosos, favorecidos por el espíritu europeísta que late a principios de siglo. Cada foco artístico cuenta con sus revistas, prestando una colaboración fundamental en la divulgación de los nuevos planteamientos. En este momento aparecen todas las innovaciones que se van a desarrollar durante el siglo XX: el teléfono, la lavadora, el cinematógrafo, el gramófono, el



automóvil y la fotografía, entre otras; novedades que van a acelerar el creativo fin de siglo de forma poderosa, propiciando, además, una de las actividades que surge con el siglo: el excursionismo y, poco más tarde, el turismo como “una manifestación en que florece la inquietud espiritual de nuestra época”, creándose la sociedad “Turismo del Alto Aragón” en 1912 bajo la presidencia de Máximo Escuer.

Se respira un ambiente romántico e ilusionado, vinculado con la naturaleza y el deseo de reforma. La burguesía demuestra unos gustos cosmopolitas, viaja, se interesa por el arte y su renovación utilizándolo como patente de su adscripción a la modernidad, como Manuel Bescós Almudévar, que en carta a Joaquín Costa le explica:

Es interesante la visita que realicé a los altos hornos pero yo que podía establecer comparaciones con las grandes acerías de Francia, Suiza y de Westfalia, quedé medianamente impresionado. [...] Los mismos damasquinados y taraceas del Zuloaga de hace veinticinco años. Cuando las artes decorativas y del mueble y de la orfebrería, han evolucionado y se han transformado hondamente.

Las exposiciones internacionales, que tienen una importante relación con la arquitectura, actúan a partir de 1851 como mecanismo propagandístico de los logros de cada momento, como las de 1888 de Barcelona y de Bruselas, a las que acude Leopoldo Navarro comisionado por el Ayuntamiento, o la de 1900 en París, adonde parten entre otros, con sus productos, Enrique Abad, Emilio Ara, Francisco y Manuel Bescós, Sebastián Bescós y Juan Atarés con sus afamados chocolates, “elaborados con la finura y delicado gusto de los más afamados de Suiza” y “premiados en las exposiciones de Barcelona, Bordeaux, Bruselles, Paris y Zaragoza”, que en 1906 ante la creciente demanda decide cambiar sus antiguas máquinas, por otras importadas de Alemania movidas con electricidad. Su fábrica era una de las siete que estaban establecidas en Huesca, además de seis pastelerías. Una muestra de la tradición laminera de la ciudad, desarrollada como para que un oscense, Vicente Hijos, fundara en Madrid a fines de siglo la famosa confitería La Pajarita en la Puerta del Sol.

También el contacto con Francia y sobre todo con Cataluña es un factor esencial, pero son las revistas y los catálogos de venta los que prestan una colaboración fundamental a la divulgación de los nuevos planteamientos del movimiento modernista, como las que se recibían en el Círculo Oscense, entre las que se pueden nombrar *La Ilustración Artística*, *Nuevo Mundo*, *Nuestro Tiempo*, *Alrededor del Mundo*, *Blanco y Negro*, *El Carro*, *La Ilustración Francesa*, *Revista de Aragón* mientras se publicó, *Museum*, revistas

deportivas y técnicas, y como signo de los tiempos *Le Journal*, además de los periódicos más representativos de talante liberal que se editaban en Madrid, Barcelona y Zaragoza.

En su biblioteca se conservan casi en exclusiva los volúmenes adquiridos con anterioridad a 1900, a ella viene a sumarse la biblioteca de Camo y algún otro fondo. En la actualidad catalogada, entre sus autores se hallan, además de la obra completa de Emilio Castelar, obras de Pi y Margall, conde de Chambrun, Platón, Quevedo, Julio Verne, Goethe, Víctor Hugo, Ibsen, Galdós, Campoamor, o las obras de un escolástico batallador: Valero Palacín y Campo (Huesca, 1827-1895), editadas algunas de ellas en Huesca por la imprenta de José Iglesias, en torno a 1880. Procedentes de Barcelona, de 1886, se encuentra una serie de tratados con abundantes grabados, relacionados con las artes decorativas: carpintería, ebanistería, cerrajería, tornería, lampistería y tapicería.

Fueron años dinámicos en los que también la cultura popular, con sus espacios y tiempos para el encuentro y el ocio, crece al compás de las transformaciones políticas. Creció el asociacionismo civil, proliferando en la ciudad las sociedades recreativas vinculadas al sustrato político de sus socios, o al poder adquisitivo, a la edad, o al gremio al que se perteneciera. También asociadas a una determinada preferencia cultural, literaria y, sobre todo, musical y de baile: la Lira, la Galante, el Delirio, la Mascarita, la Bohemia, la Serpentina, el Kake Walk, o la Peña, a la que se considera a principios de siglo la regeneradora del carnaval. El baile es otro de los aspectos liberadores que experimenta la sociedad del último cuarto del siglo XIX.

Vemos cómo Huesca tampoco es ajena a la institución del café y por extensión a la tertulia. La edad dorada de la tertulia se inicia en 1875 con la Restauración borbónica, cuando la rebotica de la farmacia de Camo se queda pequeña, decidiendo en 1877 constituirse como Sociedad Recreativa y Social y buscar local en donde reunirse. O como dice Gaspar Mairal, “la necesidad que sus amigos y admiradores sentían de reunirse a diario en torno del jefe respetado y querido, fue la que determinó la fundación del Círculo Oscense”. Unos años más tarde, en 1895, marcando preferencias, se trasladan a los salones del café Suizo de la plaza de Zaragoza, en donde comienzan a alimentar la idea de construir un edificio propio. En 1899, con 107 socios y un activo de 65.000 pesetas, se inician las gestiones de compra de las huertas localizadas en el lado oeste de la plaza de Zaragoza, las denominadas de Gavín y de Otal en el plano que levanta Dionisio Casañal en 1891 (fotos 2 y 3).

En estos momentos, el espacio de la plaza se ha convertido en el centro de la ciudad, formando parte del nuevo eje urbano que desde la plaza del Mercado se dirige a la



estación de ferrocarril, y con unos usos ya consolidados. Como gran espacio público, la plaza acoge la quema de fuegos artificiales, los conciertos públicos compartidos con los porches, y toda actividad que implicara movimiento. Es un espacio vinculado sobre todo a la historia del cine en Huesca, en donde se instalaban los “bonitos cinematógrafos”, pabellones de madera que proyectaban en su interior los “cuadros disolventes”, más tarde películas, cuando evoluciona la técnica y se eliminan “las molestas oscilaciones”. Estas películas, primero a modo de documentales y más tarde con pequeños guiones, tenían una duración de cinco a veinte minutos, acompañadas al piano en directo o por la música del gramófono, y amenizados los intermedios con la música de alguna banda local, en especial la de Joaquín Roig, y más tarde en 1920 la de Daniel Montorio. Se proyectaban sugestivos títulos que *El Diario de Huesca* publica puntualmente.

Hasta tres y cuatro pabellones se llegaban a instalar durante la feria de San Andrés: el “Palacio de la luz o Luminoso” de Minuesa, el más antiguo, o el “Palacio de Proyecciones” de Ángel Pardo, el que más se prolongó en el tiempo, hasta coincidir en torno a 1915 con la proyección al aire libre de películas sobre pantalla colocada en la hoy fachada de Hacienda, a cargo y beneficio de los veladores que instalaban los hosteleros de la zona. El primer cinematógrafo permanente de la ciudad es inaugurado en 1897 a iniciativa del fotógrafo Félix Preciado, el segundo en 1903 por Adolfo Motta, ambos en el Coso Alto, números 28 y 40. La primera película muda sobre Huesca data de agosto de 1904, sobre las fiestas de San Lorenzo, grabada por el cinematógrafo Actualidades de Zaragoza y revelada en Lyon.

Más tarde, en 1919, el teatro Odeón en la calle de San Victorián fue el primer cine moderno de la ciudad, trasladando la programación cuando actuaba alguna compañía de teatro a una mágica pantalla que se instalaba en la plaza de toros levantada en 1925 a espaldas del Casino. El mismo casino llegó a comprar en 1912 un proyector modelo 1911 con objetivo, a “Cinématographes Pathé Freres” de Barcelona, siendo el representante para el alquiler de películas Manuel Reverter de Zaragoza. En la actualidad el edificio acoge desde hace doce años, la sede del Festival de Filmes Cortos Ciudad de Huesca.

Espacios todos vinculados a la historia del cine, en donde debutó Daniel Montorio a los 10 años (Huesca, 1904 – Madrid, 1982), acompañando al piano las películas mudas de la época y convirtiéndose a partir de los años treinta en uno de los primeros especialistas de música para la pantalla, con la composición de más de un centenar de bandas sonoras, la primera sobre Fermín Galán que se rueda en Huesca en 1931. Son salas en donde también se dejaría seducir por la magia del cine Julio Alejandro de Cas-

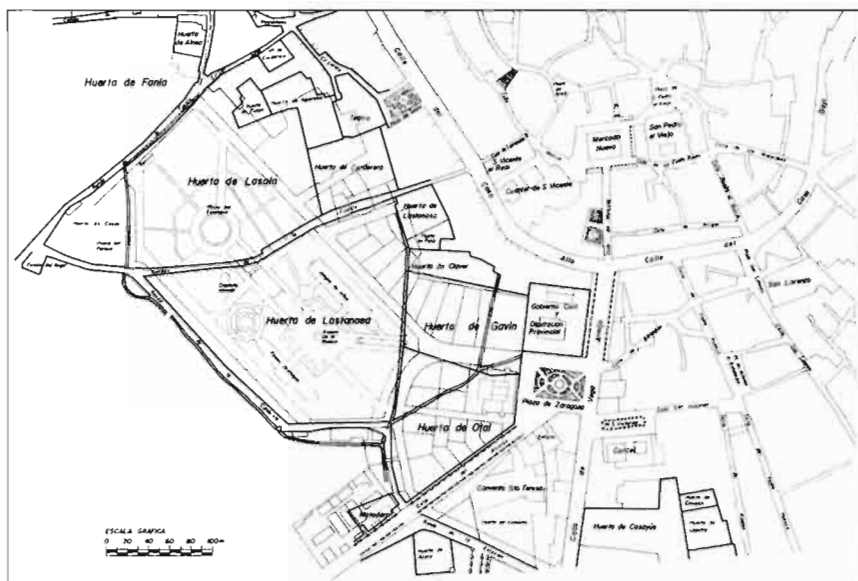


Foto 2. Parcelación de las huertas del Circulo Oscense (Gavin y Otal), nuevas calles y parque Miguel Servet, proyectadas sobre el plano de Dionisio Casañal, de 1891.



Foto 3. Vista desde el quiosco del parque, hacia 1930-1935.
Al fondo, a la derecha, el edificio del Círculo Oscense con el espacio destinado a jardín vallado.

tro (Huesca, 1906), marino, poeta, dramaturgo y el guionista más celebre de la historia del cine aragonés, autor de los guiones de las películas más creativas de Luis Buñuel: *Nazarín*, *Viridiana*, *Simón del desierto* y *Tristana*. Figuras todas ellas esenciales, junto con Carlos Saura, del cine español del siglo xx.

La primera construcción de importancia de la plaza de Zaragoza fue el hotel La Unión en 1877 de Manuel Chaure, en el chaflán con la calle de Zaragoza acogiendo en sus bajos el afamado restaurante Chaure y el café Suizo de Florencio Elarre. Junto al hotel, en la plaza, la fonda de Joaquín Fajarnés con restaurante y su famoso arroz con leche. A estos establecimientos hosteleros se unen la Fonda y restaurante de España de Francisco Pastor en la plaza de San Victorián, el café de Fuyola en los porches de Vega Armijo y la fonda de San Francisco en la calle Berenguer. Frente al hotel La Unión se encontraba la imprenta-librería de Francisco Delgado, más tarde Aguarón, y frente al Casino, el precioso comercio de tejidos de Mariano Pérez Lacruz del que se conserva una fotografía. De estos espacios partían los carruajes que desde 1840 cubrían el servicio diario a distintas poblaciones de la provincia.

Unos pocos años más tarde, en torno a 1910, se instalan el café Universal y el bar Doré, más tarde Flor, en los porches, y en el chaflán del Coso Bajo con la calle de Villahermosa, el bar de Pascualito, en donde solía tocar la banda del violinista Joaquín Roig y que Luis López Allué en lenguaje castizo nos narra así:

Salgo a la esquina del Coso y en el otro bar veo un rebulicio de gente que escuchaban como lelos como tañían operas tres mesaches de lo güeno. Uno de ellos era Roig, que me daba gusto velo porque paice, cuando rasca, que chemeca el estrumento.

De este bar también podría existir otro recuerdo, un precioso óleo de Ramón Acín, *Calle con veladores*, fechado en torno a 1910, en el que con una pincelada suelta y expresivas manchas de color de ritmos contrastados representa la imagen de las Cuatro Esquinas, con un lenguaje que recuerda al modernismo catalán pero sobre todo al expresionismo alemán de aquellos años.

Los empresarios de estos establecimientos son accionistas del Casino y comparten como tantos otros el gusto por la estética modernista que aplican a los interiores de sus comercios o viviendas. Con una población que no alcanza los 13.000 habitantes, en Huesca, como en otras ciudades, se vive un importante desarrollo de las artes aplicadas y decorativas, contando a principio de siglo con siete pintores decoradores y diecisiete ebanisterías, además de doradores, escayolistas, cerrajeros, herreros,

lampistas, tapiceros, bronceistas por nombrar los gremios oscenses que de una forma más contundente contribuyeron a construir y decorar el Casino.

Como Valentín Bergua, que se encarga de la estructura de hierro del edificio, además de los tiradores de las cancelas y verja del jardín, y su hermano José Bergua que lo hace del mobiliario de hierro “elegante y cómodo” de la terraza; Pascual Aventín de las pinturas decorativas y Francisco Arnal de la madera del edificio. Estos elementos, más las baldosas hidráulicas y los vidrios de color, van a decorar los interiores de la burguesía de principio de siglo, conservándose alguna pieza además de las fotografías de los comercios que evidencian el desarrollo de estas artes aplicadas.

Nunca dependieron tanto las artes aplicadas y decorativas de la arquitectura como en este momento, con un bagaje estético y social que hay que buscar en los movimientos artísticos que se desarrollan en Europa, en especial en Inglaterra durante el siglo XIX, encaminados a propiciar el embellecimiento de todas las artes, con especial énfasis en la arquitectura y las artes decorativas. El modernismo recoge toda esta trayectoria, es como el broche de oro del fin de siglo y el embrión de buena parte de los manifiestos artísticos del siglo XX. El portón de entrada ilustra bien la explosión creativa de las artes aplicadas en este momento.

Siendo presidente del Círculo Oscense Joaquín Lalaguna Sanz, se acuerda en 1900 construir un edificio de estilo modernista que signifique su ideología liberal, en contraste con el historicismo academicista al uso. Se delega en José Sans Soler, profesional de gran prestigio, jefe de Obras Públicas y socio de origen del Casino, para que marque el emplazamiento y elija al arquitecto que será Ildefonso Bonells Recharx, catalán que obtiene el título en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona en 1891, generación considerada como la más comprometida en la búsqueda del nuevo estilo. En esta necesidad de ruptura se advierte una de las variantes comunes a todas las corrientes del modernismo europeo, y una de las bases para entender lo que significó el movimiento, un tránsito hacia la modernidad:

En lo decorativo la ventaja del estilo modernista es los vuelos grandes que el artista puede tener, dando siempre cabida a su originalidad, [...] pues por esto encuentro ventajas en el modernismo, sin que por esto me declare cultivador de él en absoluto,

explica Ramón Acín hacia 1910-1911 (*Ramón Acín. La línea sentida*, otoño del 2004, editado por el Gobierno de Aragón y la Diputación de Huesca). El modernismo fue eso, una posibilidad de romper con el pasado, una liberación.



En enero de 1901, se elige la junta directiva que actuará durante el periodo de construcción: Manuel Camo, Nicolás Lacasa, Leopoldo Navarro, Julio Sopena, Domingo del Cacho y Mariano Arbós. Aquí están algunos de los hombres claves de Camo, su éxito como líder estaba asegurado al contar con una generación de políticos de talla, entre los que se encontraban, además, Máximo Escuer, Gaspar Mairal, Manuel Batalla, Agustín Viñuales, Santos Coarasa, Luis Fatás Montes y tantos otros; generación de políticos, los más mayores, forjados en la Revolución de 1868, que dominan la escena política oscense durante décadas y que a pesar de los acontecimientos conservaron su talante liberal, viéndolos de nuevo en el recambio político tras la dictadura de Primo de Rivera, o recordando en 1933 a la derecha republicana mayoritaria en el Concejo, la deuda moral contraída con el artista Ramón Acín en 1931 cuando se le encarga el Monumento a los Mártires por la Libertad y la República: los capitanes Fermín Galán y García Hernández, cuya maqueta expone en el Casino en 1932 y adonde acude el Concejo dejando el encargo en firme.

De hecho ensayaron la democracia preparando el camino a la brillante generación que les sucedió. Como Santos Acín Mulier (1844-1917), agrimensor y agente de negocios, que participa en la construcción del Círculo Oscense, padre del genial Ramón Acín Aquilué, que allí comparte muchas tertulias con sus conciudadanos, también la última antes de su fusilamiento el 6 de agosto de 1936. Ramón fue un gran creador, pedagogo y libertario, que dona a los oscenses el monumento a las pajaritas, escultura racionalista que se adelanta al minimalismo y que se convierte en metáfora silenciosa del pasado, para pasar con el tiempo a ser el símbolo de la ciudad. También Manuel Sánchez Montestruc, abogado, diputado provincial y secretario del Ayuntamiento, padre de María Sánchez Arbós, la maestra aragonesa que más cerca estuvo de la Institución Libre de Enseñanza.

Agustín Viñuales Val, comerciante, diputado provincial, padre de Agustín Viñuales Pardo, ministro de Hacienda del gabinete de Azaña en 1933. Luis de Fuentes Mallafre, liberal de abolengo, letrado asesor del Ayuntamiento y de la junta directiva del Círculo Oscense, padre de Valentín de Fuentes López, contralmirante de navío, geógrafo y traductor del inglés, de obras como la que consta en la biblioteca del Casino: *Importancia del dominio marítimo en las campañas terrestres desde Waterloo*, de C. E. Calwell en 1901; apoyó a la II República. Ambos mueren en el exilio.

Ramón Mayor Biel, profesor y director de ciencias del Colegio de San José de primera y segunda enseñanza, concejal y bibliotecario del Casino, que apadrina al celebre músico y compositor Daniel Montorio. Juan Atarés Mendoza, comerciante y

concejal, abuelo de Antonio Saura Atarés, el pintor universal que más ha influido en la reciente historia del arte, y también de Carlos Saura Atarés, uno de los directores más reconocidos del cine español. Y tantos otros personajes de nuestra historia, como Fermín Rayón, entrañable personaje del siglo XIX oscense, farmacéutico y alcalde de la ciudad, que considera “un solemne compromiso” el participar en la construcción del Círculo Oscense, abuelo de Raimundo Lalaguna Rayón, a quien se debe la excelente organización del Archivo Municipal en los años treinta.

Pascual Sauras Encontra, promotor del homenaje a Concepción Arenal que se celebra el 20 de enero de 1920 y de dar su nombre a la plaza de San Victorián o de la Cárcel, experto penalista que junto con su amigo Rafael Salillas, participó en la renovación del sistema penitenciario español, director entre otras prisiones de la de Huesca, cuando este cargo lo ocupaba un funcionario del Cuerpo Superior de Prisiones, con una orientación, más social y educativa, que se suprime como cuerpo especializado tras la guerra civil; abuelo también de Javier Sauras Viñuales, el artista más significativo de la escultura actual aragonesa. También Juan Mairal Beired, maestro albañil y contratista, abuelo de Gaspar Mairal Buil, profesor de antropología social de la Universidad de Zaragoza, estudioso de las señas de identidad del pueblo aragonés, de la cultura del agua y del impacto de los grandes embalses en la montaña.

Esta burguesía, siguiendo fórmulas de regulación económica de la época que hoy resultan impensables, para financiar la construcción del Casino recurre a una operación de préstamo, aprobándose las bases de emisión de 900 acciones con un valor nominal de 250 ptas. En total se venden 693 acciones, el número de accionistas y socios fundadores asciende a 171. A ellos hay que sumar a algunos de los Socios Fundadores de Origen que no figuran entre los socios accionistas, pero que gozan de los mismos derechos, como Luis de Fuentes Mallafré, Pío Gil Martínez, Joaquín Fajarnés Herrera, o Florentín Vidosa Tarazona, y a todo aquel que aportara una cuota mensual de 3 pesetas y fuera presentado por un socio fundador.

Estos accionistas, liberales o allegados y también algún republicano, en su amplia mayoría son oscenses, con una participación que oscila entre 1 y 20 acciones, a excepción de Francisco Martínez Rodas, senador por Huesca en 1898, que con 100 acciones se convierte en el mayor accionista del Casino, delegando en Luis de Fuentes cualquier decisión relativa a su inversión. Fue un representante de la oligarquía que denunciaba Joaquín Costa; “el opulento capitalista” del que *El Diario de Huesca*, en 1901, se hace eco al habersele concedido el título nobiliario de conde de Rodas, por su iniciativa y

participación en el desarrollo de la banca vasca y por el impulso del comercio y de la industria naviera y minera de Vizcaya. Todo por el vínculo matrimonial con la familia Arana, cuya fortuna triplica. Título que hoy ostenta José María de Areilza.

También la banca oscense con 10 acciones está representada por Juan Antonio Pie Rivasés que funda la Banca Pie en 1879 y trece años más tarde la sociedad JA Pie e hijos: Antonio y Mario; al morir este en 1911, queda Antonio Pie Lacruz como gerente de los negocios de la Banca Pie y como representante de la Compañía Arrendataria de Tabacos y Cerillas. Es también un personaje que se funde con la cultura oscense cuando en 1904 realiza una de las primeras excursiones a pie por el Pirineo y funda entre otras la sociedad Turismo del Alto Aragón en 1912, para en 1925 levantar el teatro Olimpia.

No obstante, la mayoría de los accionistas participan con una o dos acciones, con posibilidad de pago en cuatro plazos, como Gregorio Barrio Crespo, oficial de secretaría del Ayuntamiento, padre de cinco hijos a los que procura sus estudios, y compañero de aventuras de Mariano Catalán, constructor del primer velocípedo según croquis que envía Joaquín Costa desde la exposición de París de 1867, con quien el 20 de marzo de 1868, a las cuatro de la madrugada, parten hacia Zaragoza en la primera excursión en velocípedo registrada, siendo despedidos por su amigo y futuro cuñado Domingo del Cacho. Los excursionistas llegan hasta la plaza de Santa Engracia, regresando a las cinco de la tarde. Otro accionista que nos remite a 1868 es Luis Riva Satué, cuya armería del Coso Bajo, 97, proporciona las escopetas a los vecinos de Huesca que participaron en la noche del alzamiento (29 de septiembre) de la Gloriosa.

También José Fatás Bailo, un profesor de letras de la Escuela Normal de Maestros de Huesca, orgulloso de sus hijos, como es el caso de Luis Fatás Montes, médico de la beneficencia de Madrid y autor de numerosas publicaciones como la galardonada: *La mortalidad de niños en Madrid (causas y remedios)*, de 1903, estudio estadístico sobre la mortalidad en España en relación con Europa, además de uno de los primeros tratados preventivistas de utilidad pública, localizable en la biblioteca del Casino. Orencio Pacareo Lasauca, otro accionista y “un ilustrado y prestigioso maestro” que ejerce en la Escuela Normal de Maestros de Zaragoza, que viaja de vacaciones a Huesca junto con su compañero y amigo Guillermo Fatás.

El 3 de marzo de 1901 es aprobado el proyecto del Círculo Oscense por unanimidad, obteniéndose la licencia municipal en el mes de abril. Esta fecha es interesante porque sitúa el modernismo aragonés en el momento de pleno auge creador del movimiento, cuando todavía estaban por construir los más relevantes edificios del moder-

nismo, cuando se estaba gestando el salto evolutivo desde el neogótico o premodernismo que se desarrolla en Cataluña desde 1882, hacia el pleno modernismo expresionista de Antonio Gaudí que alcanza el cenit en torno a 1904 con la Casa Milá o Pedrera, y de forma paralela, hacia ese otro modernismo tendente al racionalismo y al orden espacial que desarrolla otro de los pocos arquitectos innovadores del modernismo, el vienés Otto Wagner y en menor escala Luis Domènech, los tres referentes de Bonells.

En la dialéctica proyectual, el cliente tiene las ideas claras sobre el estilo y el significado sociopolítico que debe de tener el nuevo edificio como centro de la vida colectiva del grupo, con el valor añadido de incidencia urbanística al ir destinado a ser el núcleo de la configuración morfológica y espacial de la plaza. El arquitecto intentará dar al edificio un papel comunicativo de valor inmediato de acuerdo con el estilo y con su función, a medio camino entre un club decimonónico y el concepto de casa de la cultura en que se convierte, destinado como lugar de encuentro a satisfacer las necesidades sociales y lúdicas de sus socios y a convertirse en el centro político y cultural de la ciudad, y en la continuación del Ayuntamiento y Diputación a efectos de representación. El edificio ocupará 1.115 de los 16.255 m² adquiridos, quedando el resto para campo de deportes y jardín. El contratista de Zaragoza Joaquín González Lecha asociado con Antonio Lacarte, se compromete a realizar las obras por 174.000 pesetas Manuel Eltoro es nombrado maestro de obras y Bonells director técnico.

EL PROYECTO ORIGINAL

No se conserva en el Archivo Municipal. El único documento gráfico del proyecto, que encarga Manuel Camo a Gráficas Abadía y Canapé de Zaragoza, es el fotograbado divulgativo que incluye el plano de la fachada principal y los planos de la planta baja y principal. El proyecto no difiere mucho del edificio que se levantó. En la fachada del grabado, si se la compara con la actual, se observarán algunos cambios. El más fácil de advertir es la ausencia de los plafones cerámicos que decoraban todas sus fachadas, más en los torreones, con todo un repertorio iconográfico modernista de carga simbólica. Los 28 plafones que estuvieron en Huesca, procedentes de la Casa Tarrés de Barcelona, encargados por Bonells, en definitiva, no gustaron. Los recuadros quedaron vacíos formando parte del diseño lineal secesionista del conjunto. La rejería de los huecos es sustituida por pretils de piedra calada. También la escalera, de ritmo curvo en el proyecto, se construye barroca, con estructura de hierro de la fundición Juan Torras, como la de todo el edificio. Por último, el cuerpo más avanzado de la

del neoclasicismo iluminista francés del siglo XVIII, aparece por primera vez en un proyecto de Ledoux destinado a casino; composición que se adopta en numerosos edificios de arquitectos modernistas, y con una limpieza precursora, casi racionalista, en los edificios trazados por Otto Wagner, de donde la toma Bonells para adaptarla a su proyecto, como fuente de iluminación del salón de actos. De hecho, uno de los atractivos del edificio es la variedad en la composición de las ventanas y balcones, con siete diferentes tratamientos según el cuerpo constructivo de que se trate.

En mayo de 1901 comienzan las obras, en abril de 1902 el edificio está prácticamente terminado en estructura y fachada, como se lee en *El Diario de Huesca*:

Ayer quedó completamente cubierto el magnífico edificio destinado a Círculo Oscense. El inteligente contratista dispuso la colocación de gallardetes como satisfactoria manifestación de haberse realizado los trabajos hasta el día sin haber ocurrido desgracia alguna, según es costumbre. Los obreros auxiliares en la colocación de los materiales de hierro, formando grupo en cuyo centro figura el referido contratista, se han retratado. Los trabajos, pues, de la importante obra, que tanto han de contribuir al ornato de la plaza de Zaragoza, entran ahora en una nueva y progresiva fase que pondrá al edificio en breve tiempo en estado de comenzar el decorado interior y exterior del edificio.

No obstante, en mayo de 1902 surgen los problemas: la liquidación del detalle e importe de lo construido no se ajusta a los presupuestos y se responsabiliza al arquitecto. En junio, el contratista rescinde su contrata. Bonells dimite, también de la plaza de arquitecto municipal que ocupaba desde 1900. Manuel Camo, ante este contra-tiempo continúa, como presidente del Círculo Oscense. Se hipotecan las huertas y se paralizan las obras durante un año. En mayo de 1903, con Domingo del Cacho como presidente, se aprueba el proyecto y presupuesto presentado por un joven Ignacio Cano Ventura —hijo de socio fundador y arquitecto provincial—, de la habilitación de algunas de las dependencias del nuevo edificio. El día 1 de enero de 1904, con una gran afluencia de socios, se celebra la inauguración de forma “interina”, al no poder prorrogarse por más tiempo el arriendo de los salones del café Suizo, que pasan a ocupar desde el 31 de diciembre los socios del Casino del reorganizado Partido Republicano Federal de Lerroux, presidido por Mariano Arbós, también socio del Círculo Oscense.

En abril de 1904, continuando la misma junta directiva a iniciativa de Camo, se escuchan las observaciones del arquitecto Ignacio Cano respecto a la inseguridad del cuerpo central de la fachada, además de considerarlo poco estético y de no participar del espacio público de la plaza, por lo que se decide derribarlo y encargarle el proyec-

to y presupuesto de la nueva fachada y de una gran terraza. Pascual Asín consta como maestro albañil y contratista. El nuevo tramo de fachada, más manierista, se ajusta a la línea de los cuerpos laterales y se ciñe al gusto bidimensional y decorativo del resto de las fachadas. El coronamiento es un frontón curvo central que encierra una gran palmeta, motivo decorativo de larga tradición, también local, que reinterpretada abunda en el mismo Casino. De la talla de la decoración de piedra se ocupa Mariano García y de la cantería Mariano Escartín, que sufre un accidente al romperse una maroma cuando subía encima de una piedra labrada a lo alto del edificio, peligro que asumían con el fin de que no chocara la piedra en la fachada. Los gastos de la asistencia sanitaria así como la indemnización de 500 pesetas, corre a cargo del Círculo Oscense.

La terraza no va a estar finalizada para las fiestas de San Lorenzo, ni pavimentado el tramo de acera que se cede al espacio público en 1903. *El Diario de Huesca* dedica el 15 de octubre de 1904 un largo espacio al nuevo edificio del Círculo Oscense: “Resulta hermoso, exterior e interiormente, [...] su éxito es completo, no tan solo en cuanto a la estética, como por lo bien estudiada y perfecta distribución de sus locales”. La decoración del edificio causa admiración, mereciendo una mención especial los trabajos de Aventín como pintor decorador y de Arnal como maestro carpintero, del que se lee: “Artista por sentimiento y por hábito”, genial “por tareas de su original dibujo y de su primoroso cincel”. “La puerta de la entrada principal, colocada ayer, es una verdadera preciosidad en estilo y en ejecución. Su talla cautivará a cuantas personas inteligentes y de buen gusto la examinen”.

Manuel Camo expone sus ideas para un gran balcón con sus columnas para formar el pórtico de entrada, la parte más representativa del edificio; balcón fijado a la memoria ciudadana, en donde vemos en 1912, gorra en mano, al gran Vedrines, ganador de la “raid París-Madrid”, ante los aplausos de unos oscenses admirados por su exhibición en el aeródromo de Loreto. También por la tradición de celebrarse la festividad de los Reyes Magos en sus salones, unido a la acción de beneficencia de concentrar a los niños más pobres en una gran fiesta, que alberga hasta 3.000 personas.

Este pórtico —columnas y balcón— se encarga a la casa Butsens y Fradera, de Barcelona, como todas las molduras y ornamentos historicistas de piedra artificial, de temática vegetal y floral, dotadas de movimiento e insertadas en el plano, que encargara Bonells en 1901.

A propósito de la terraza, significativa por la función social de relación que permite, la decisión es acertada, ya que además de dar presencia al edificio y de integrar-



lo en el espacio de la plaza, se construye en hormigón armado en 1905 por Dionisio Lasuén, de Zaragoza, con quien se contacta a través de Basilio Paraíso; a Lasuén, contratista de obras y escultor, se le encarga también el diseño de las seis columnas de iluminación, de hierro colado dulce que se funden en los talleres de Ramón Mercier de Zaragoza y que merecen las felicitaciones de todos los socios por su “aire modernista”. La terraza fue inaugurada y puesta en servicio por Manuel Chaure en mayo de 1906, “que será, sin duda, el punto de reunión de la sociedad oscense”.

Es en esta magnífica terraza en donde se recibe y agasaja a todo personaje famoso que visita la ciudad. En 1908, con un calor sofocante, en la terraza están todas las autoridades para recibir a la infanta Isabel de Borbón, *la Chata*, hermana de Alfonso XII, la cual llega en automóvil y manda que se retire el cordón de números de la benemérita, hostil como es “a toda manifestación y alarde de fuerza pública”. Tras un refresco se dirige a las habitaciones del hotel La Unión, vistiendo “blusa blanca calada, falda corta a cuadros y sombrero de paja modernista”. Por la noche, hubo baile en el casino. También en esta terraza Basilio Paraíso, antes de entrar en la redacción de *El Diario de Huesca*, se funde en un abrazo con Camo. O en 1917 el capitán general Valeriano Weyler, jefe de Estado Mayor y ministro de la Guerra en los gobiernos de Sagasta, se dirige

a la hermosa terraza del Círculo Oscense, donde la Junta con su proverbial galantería, improvisó, más que preparó, un champaña de honor. El señor Weyler mostró deseos de visitar el casino, examinando los hermosos salones y haciendo elogios del soberbio edificio. En el salón de la secretaria recibió una grata impresión al contemplar el retrato del que llamó su querido amigo don Manuel Camo.

El Casino también participa de la afición por el deporte, que nace a principios de siglo, cuando en abril de 1904, aprovechando la explanación de los terrenos de huertas, se permite a los socios que forman la colonia francesa de San Luis y al resto de los que suscriben la petición —Francisco Bescós, Vicente Cajal y Santos Acín Aquilué—, construir una pista para el “recreativo juego de pelota de Lawn-tennis”. Un deporte que aún elitista, creó afición, no tanto ni tan popular como la que se inicia en la ciudad por el velocípedo, más tarde bicicleta, creándose la Sociedad Velocipedista de Huesca, en 1899. Señalemos también que el deporte supuso para la mujer una liberación en muchos aspectos, de hecho es la actividad que permite que se las nombre por su condición de tenistas, cuando en 1917 las integrantes de la Sociedad de Tenistas del Casino se encargan de organizar parte de la fiesta de los Reyes Magos. La música y el magisterio son otros ámbitos en que se desarrollan profesionalmente.



EL MODERNISMO Y SU PREOCUPACIÓN POR LA LUZ Y EL ESPACIO

Una de las constantes del modernismo es su preocupación por el espacio y su funcionalidad, y más en una arquitectura tan concreta. Bonells resuelve estas cuestiones diseñando una planta simétrica, correcta académicamente y con unos espacios que responden bien a la función social destinada. Desde el punto de vista constructivo, no es innovadora pero domina bien las estructuras metálicas y el cristal, en especial los sistemas constructivos roblonados, con cerchas de gran luz de acero roblonado en cubiertas, con forjado de viguetas metálicas de acero de perfil en I que aporta flexión a la estructura y pilares de hierro fundido a la vista.

Se sigue empleando el muro de carga que, al hacerlo coincidir con la tabiquería interior, crea un pasillo perimetral en torno a los huecos de los lucernarios en el centro de la composición, que aporta esa circularidad sorpresiva y dinámica de los espacios y que todavía se conserva en la planta principal. La planta baja, más alterada por los usos que se le ha ido dando a lo largo de los años, ha perdido esa fluidez y limpieza espacial, además de haberse alterado las proporciones del vestíbulo de entrada.

No es novedosa, pero consigue el elemento esencial de la arquitectura modernista: la transparencia y luminosidad de sus espacios, potenciadas por las penetraciones verticales de los lucernarios y del salón de actos, que ya ensayó Gaudí en la Casa Vicens de 1878. También intervienen las amplias ventanas, que inundan de luz hasta el último rincón, con carpintería acristalada y montante fijo acristalado en los huecos interiores; también los espejos intervienen con su efecto multiplicador del espacio, consiguiendo el conjunto ese carácter luminoso, fluido y dinámico del nuevo estilo. Estos espejos proceden en su mayoría de la fábrica de Basilio Paraíso La Veneciana de Zaragoza.

Sabemos que las proporciones del gran salón de actos fueron una realidad por los planos que levanta e incluye la casa alemana Preckler de Barcelona en los presupuestos que envía en 1917 para la ampliación de la calefacción, y por las aportaciones orales que realizó Ángel Boned, hijo del socio fundador Ángel Boned Belenguer. El encuentro del espacio con la planta principal lo resuelve Bonells con la creación de una mampara columnaria de nueve huecos —podemos suponer que con una barandilla o pretil—, desde donde se veía jugar al bacarrá y a la ruleta en la planta baja; mampara que corre paralela a los nueve ventanales rasgados de la fachada trasera, dejando pasar su luz y consiguiendo unos efectos lumínicos y ambientales que todavía hoy se pueden apreciar. Bonells pudo apreciar esta mampara columnaria en los abundantes ensayos que de ella realizó el arquitecto vienés Otto Wagner en sus edificios anterior-

res a 1899, y también en el edificio del Hotel Restaurante (1888) que Luis Doménech proyecta en el contexto de la Exposición Universal de Barcelona.

También sabemos que los nueve grandes ventanales estaban acristalados con vidrios esmerilados de color verde y toldos con el nombre del Círculo Oscense. Su mobiliario consistía en 73 sillas estilo Viena con asiento de rejilla, 16 taburetes, 25 veladores de distintos tamaños, una mesa de juego con 10 pies y otra de ocho, todo ello de madera de nogal. Pascual Aventín describe su trabajo,

primero bañado con cola para que la decoración resalte; pintura del friso al aceite con buen gusto decorada, lo mismo va pintada encima del friso una greca moderna, como igualmente va en la media caña, techo, faja con sus ángulos y centros; debajo de la media caña otra greca, los fondos plata o perla. Las ventanas cristalerías al barniz adecuadas a fondos.

Un espacio, como decía Gaspar Mairal en 1920, que “se encuentra en comunicación directa con la planta baja y principal del Círculo y con la doble condición de poderse utilizar como teatro”. Pero, en realidad, en este espacio se jugaba a los “juegos prohibidos”, lo que no era obstáculo para ser utilizado como restaurante en toda fiesta, banquete, homenaje, despedida o bienvenida que se celebrara. De todos ellos destaca el homenaje póstumo, en octubre de 1920, a Miguel Moya, senador o diputado a Cortés por Huesca desde 1896, propietario y director del influyente diario madrileño *El Liberal*, y fundador y primer presidente de la Asociación de la Prensa, al que se le nombra hijo adoptivo de la ciudad con la colocación de una placa conmemorativa en la calle a la que se le da su nombre; terminada la ceremonia se sirve una comida a la que asisten, además de la plana mayor del Partido Liberal oscense, Gregorio Marañón, Antonio Sacristán y Antonio Pie, amigo íntimo de la familia. Por entrañables destacan los homenajes de despedida en 1923 a Manuel Casanova, director de *El Diario de Huesca*, y el de Mariano Sazatornil, escribiente del Casino desde 1904, cuando por su destino oficial traslada su residencia a Barcelona.

También en este espacio se daban clases de esgrima y en 1915 se accede a que sea utilizado como *skating* —sala de patinaje—, ante la solicitud de algunos de sus socios, entre los que aparece la firma de Mariano Carderera, fusilado en 1936 siendo alcalde de la ciudad.

En él también se celebraban las juntas generales, se seguía el desarrollo de las elecciones o se debatía cualquier tema político de importancia, como el 28 de diciembre de 1911 cuando, muerto Camo, reunidos todos los liberales de la provincia, se

plantea su sucesión recayendo la dirección del partido en un directorio compuesto por Domingo del Cacho, Manuel Batalla, Gaspar Mairal y Julio Sopena Casayús. El jefe de los liberales del país, José Canalejas, contesta el 2 de enero de 1912 que está de acuerdo con la fórmula de sucesión. En diciembre de 1912 fallece Julio Sopena, senador por Huesca, a los 53 años, quedando constituido el directorio liberal por los otros tres políticos. Dos meses antes, Canalejas había sido asesinado por un anarquista; un duro golpe para los liberales que marca el comienzo de la desintegración del sistema turnista de la Restauración.

LA TENDENCIA VEGETAL

Esta es una de las características esenciales del modernismo, heredada del romanticismo medievalista y de los movimientos artísticos desarrollados en Europa durante el XIX, pero en especial por el movimiento de las *arts and crafts*, caracterizado por una vuelta a la naturaleza y a sus formas onduladas e irregulares, con predominio de las líneas, acentuación de las curvas y la utilización de formas tomadas de la naturaleza, como las plantas, las flores y los animales que se aprecian en el Casino, pero aquí dotadas de movimiento, de trazo curvo dinámico, animadas, inundando todo material susceptible de recibir decoración. Se potencia la fuerza expresiva con la elección de plantas simbolistas, como flores del lirio y de la cala, nenúfares, orquídeas, girasoles o inventadas, y también la maravillosa dureza de la hoja de cardo con distintos desarrollos curvos, y animada, con guiños, que utiliza Arnal como único elemento vegetal en su portón de entrada. Los animales representados —dragones, pájaros y abejas— se concentran en el portón de entrada. También los pararrayos del oscense Pedro Balduz acogen la rosa de los vientos, y una simbólica veleta de ritmo curvo.

EL COLOR

En estos momentos aparece el color ligado a la arquitectura y a todas las esferas de la vida. En la fachada encontramos el blanco y en su interior una gama de tonos pálidos con la intención de crear una atmósfera tendente a suscitar emociones, sentimientos y estados de ánimo. El modernismo no se entiende sin el papel importantísimo del color que pasa a ser un instrumento estilístico. Como los vidrios prensados, que llaman ingleses, de toda la carpintería del edificio, de color verde, rosa, morado,

amarillo y blanco hielo de las puertas acristaladas, o biselados y grabados al ácido con decoración naturalista como las lunas de la cancela de entrada al vestíbulo, todos procedentes de la prestigiosa fábrica de Felio Pereantón de Madrid con la que contacta Vicente Zaidín y que se eligen del catálogo de “Iemal de Raquet” de París. O como el pavimento, con mosaicos hidráulicos que encarga Bonells en 1901 a la galar-donada fábrica de Escofet Tejera de Barcelona, siendo el modelo distinto para cada ambiente, con el impacto cromático que correspondiese conservándose los originales en los despachos y sala de lectura del piso principal, y un tramo del que existía en el vestíbulo de entrada.

También los imperceptibles matices de sus pinturas decorativas, de tonos suaves y neutros, rosas, naranjas, grises, perlas, marfileños, azules y verdes pálidos, en armonía cromática y formando parte de un todo. Utilizadas para conseguir una cualificación espacial de los distintos ambientes, como las del espacio de la escalera con sensibilidad lineal y ritmo curvo, que potencian la verticalidad del espacio para difuminar con unos zarcillos envolventes el encuentro de los muros, con resonancias de la escuela de Glasgow, o las cenefas de intención erótica como las que decoran los espacios más íntimos de los torreones o las esplendorosas cornucopias de la alegre sala de lecturas. En realidad, toda la decoración participa pero en el Casino son las pinturas murales decorativas, que inundaban todos los muros, las que provocan esa sensación de intimidad y escala doméstica propia del modernismo.

LAS PINTURAS DECORATIVAS

Fueron realizadas por Pascual Aventín en 1904, por las que recibe 9.900 pesetas. En octubre de 1904, *El Diario de Huesca*, además de considerar sus pinturas, por su colorido y composición, propias de un artista, informa de que está pendiente de recibir su decoración el salón de actos de la planta baja. Aventín, también socio fundador, con taller en la calle Lanuza, se compromete a pintar todas las dependencias del edificio, incluidas las escaleras interiores y excusados, para lo que preparará

de blanco al aceite todos los paseos de los departamentos expresados para que los fondos, o sea las tintas, resulten con más fineza y dar después dos capas de pintura al óleo con el colorido que convenga y con la decoración de un término medio. Después se les dará barniz para que puedan lavarse y queden en buen estado. La decoración tendrá algo de modernista y un tanto estilo Luis XV modernizado. Frisos y zócalos imitando mármol en diferentes tonos imitando lo natural. También irán en el techo unos rosetones de

cartón piedra tocados con tintas y oro. En algunos gabinetes se aplicarán unas molduras de media caña para recortar alguna tinta de otra.

También pudo intervenir Francisco Arnal, por esos elementos animados que también aparecen en las pinturas, generalmente en los soportes de la decoración floral o por la nota que envía a Manuel Camo:

le dejo dos dibujos, el uno es de una de las paredes del salón grande y el otro del techo. El estilo es modernista, si no gustara haría los que fueran necesarios hasta llenar por completo sus deseos. Ya bajaré a verle esta noche o mañana al casino.

Las pinturas han corrido diversa suerte, conservándose las suficientes para comprobar su papel fundamental en la decoración. La sensibilidad hacia ellas y el coste de su mantenimiento son los factores que han determinado su suerte. La última restauración antes de 1936, la realiza Aventín en 1917. Algunas, como las más bellas de la escalera, han tenido la suerte de ser restauradas siempre por artistas. En 1954 las restaura Jesús Bueno y en la década de los ochenta, Enrique Cortijo (foto 5).



Foto 5. Vista parcial de la escalera.

EL SENTIDO ORGÁNICO DEL MODERNISMO

Cuida de la decoración hasta el último detalle, convirtiendo todo elemento funcional en una creación, como el portón de entrada o el tirador de la cancela del vestíbulo de latón fundido. Asimismo, los balcones forjados, la piedra labrada de las fachadas, los pararrayos, los pilares de hierro de su estructura, los radiadores, las lámparas, la vajilla, el mobiliario, la barandilla, el pasamanos, la carpintería, el pavimento, todo en armonía y con decoración vegetal, producto de la mano o de la máquina.

LA PUERTA DE ACCESO AL EDIFICIO

Es obra de Francisco Arnal Morlán (Huesca, 1872-1944), representante de la segunda generación de una saga de maestros ebanistas, que siendo oficial de 1ª cuando el aprendizaje del oficio todavía se realizaba en los talleres según el sistema gremial, es enviado a Francia para perfeccionar la técnica y tomar contacto con las nuevas corrientes. De allí se traería la suscripción a la revista *L'Architecture Usuelle* con abundantes referencias al *art nouveau* tanto en lo relativo a la arquitectura como a las artes aplicadas y decorativas. Buen dibujante tanto de dibujo artístico y como técnico, con 32 años es el responsable de toda la carpintería del edificio, tanto la constructiva como la funcional, recibiendo 1.746 pesetas en enero de 1905, a cuenta del portón de entrada (foto 6).

La puerta está formada por el propio portón y la puerta normal de acceso o porticón, ambas con bastidor de pino en donde se alojan los plafones tallados de nogal. Con el fin de dar plasticidad, relieve y movimiento a todo el conjunto, vemos cómo Arnal juega continuamente con la construcción para conseguir mediante la simulación unos efectos determinados. Como el efecto visual de que el portón es fijo, potenciado por el mainel continuo que se abre formando el arco de herradura y por la propia construcción del porticón en bajorrelieve, simulando que es una única puerta de acceso, cuando en realidad son dos puertas con cuatro hojas. De las molduras de todos los plafones, la de los inferiores que cobijan también un dragón, por su tamaño y sus curvas tan cerradas es la más difícil y arriesgada de ejecución.

Entre los elementos vegetales, casi en exclusiva aparece la hoja de cardo reinterpretada y tallada según el elemento que potencian: la que a modo de cinta asciende formando el arco de herradura. O ritmo curvo, también de movimiento ascendente en los plafones laterales. O tratada como un ser animado, como con vida, quizá la



Foto 6. Vista de la puerta de acceso, obra de Francisco Arnal.

más bella y original y que se encuentra en los plafones del porticón. O como prolongación de esos dragones con sus cuerpos arqueados, con derivaciones en latiguillo o en doble curva.

Este portón es uno de los elementos en donde, de forma más pura y ajustada al momento histórico, se encuentra la impronta modernista en su momento más exuberante y refinado. Con un programa iconográfico de influencia y sensibilidad *art nouveau*, determinada entre otras expresiones por la erótica y subversiva vinculación del dragón y el símbolo femenino, unión que en los capiteles de los edificios religiosos medievales de la ciudad simboliza las bajas pasiones y que aquí son ensalzadas como resumen de la función lúdica y laica de unos espacios a los que se accede con solo atravesar esta puerta.

LA HABILITACIÓN DEL EDIFICIO

Como signo de los tiempos, la iluminación eléctrica es uno de los aspectos más cuidados y admirados del Casino. A ella se dedica con esmero Leopoldo Navarro, eligiendo la mayor parte de la lampistería en el establecimiento madrileño del oscense Ángel Armisen, sobrino de Domingo del Cacho, con diseños ideados y fabricados por él, como las que se conservan que iluminan la escalera. Lo vemos en Barcelona eligiendo las lámparas de bola que iluminan el patio y el vestíbulo de la planta baja, de la casa Bertrán. O buscando al artista que supiera interpretar su idea para las cuatro figuras femeninas con pedestal, que consigue en el establecimiento de Francisco Comas de Barcelona y que causan admiración cuando se instalan en el vestíbulo. También lo encontramos supervisando “la habilísima instalación eléctrica del edificio” de Enrique Salanova Bercero.

Admiración que es extensiva a todo el edificio, como cuando escribe Juan Cañardo Alterach, en su *Historia antigua de Huesca*, de 1908, que el Círculo Oscense es

de estilo modernísimo, de sorprendente aspecto en sus cuatro fachadas, con altos y esbeltos ventanajes y destacándose en sus cuatro ángulos otras tantas torres octogonales siguiendo el mismo estilo en sus rasgadas ventanas. Más sorprendente aún si cabe es su interior, por su lujo y cubicación modernísima.

Durante el año 1904, además de instalar la calefacción y habilitar los sótanos, vemos a los socios más involucrados dedicarse a amueblar los distintos salones. Como ejemplo de los hábitos de clientelismo de estos momentos, si exceptuamos la actuación directa de los encargos de Manuel Camo y Leopoldo Navarro, en la mayoría de los casos actúa un mediador de prestigio. Así, Julián Giner con la fábrica de Luis Inglada de Barcelona de donde proceden la vajilla, la porcelana, el cristal y el metal con la inscripción del Círculo Oscense con forma curva. Los balcones de forja de la fachada principal de Martí y Mingrat de Barcelona, que encarga Camo al oscense Juan Ferrer, dibujante en Barcelona. Como Luis de Fuentes que contacta con José Monforte de Teruel y este con el mueblista Vicente Herrero a quien se le compran 66 sillas de nogal, y cuatro mesas de tresillo. Nicolás Lacasa que media con el mueblista Sebastián Miarnau de Barcelona, de donde procede la mayor parte de los muebles del edificio, todos de madera de nogal, de los que se conservan algunas sillas, sillones y canapés como único mobiliario de este momento, además de una de las mesas de billar que encarga Leopoldo Navarro a la casa Amorós de Barcelona. Mobiliario que se

podría detallar y que casi en su totalidad se extravió durante los diecisiete largos años que sirvió el edificio de hospital militar.

La habilitación del Casino se considera finalizada en febrero de 1905; el primer acto social se desarrolla en 1906, acogiendo a la excursión universitaria de Zaragoza compuesta por ochenta alumnos y sus catedráticos, a los que acompaña el alcalde Gaspar Mairal y la plana mayor de la enseñanza oscense. Manuel Chaure se encarga de servir el banquete.

Cancelados los préstamos hipotecarios y con un saldo positivo de 130.000 pesetas, se decide en 1910 habilitar los salones norte y sur del piso principal, cambiar la coronación de los torreones e instalar una central eléctrica para alumbrado autónomo. El arquitecto en este momento es José Benedicto, siendo el contratista José Mairal y los maestros herrero y ebanista, Valentín Bergua y Francisco Arnal. La decoración de los techos abovedados en yeso estopado con molduras de tarraja, la realiza el reputado artista Mariano García, el mismo que labró las molduras de la fachada principal y al que se le encarga el mausoleo de Manuel Camo, entre otros. A la decoración de estos techos se suma la iluminación de los salones con decenas de bombillas alojadas en las molduras. Pascual Aventín se encarga de pintar sus muros en blancos esmaltados imitando el estuco en blanco brillante y mate. El pavimento de parqué de roble y caoba así como la carpintería también de madera de roble es obra de Francisco Arnal. Las balconeras, correderas, con saetinos vidriados y decoración secesionista, son las más originales del edificio.

Precisamente es en 1910 cuando comienzan los problemas económicos por la persecución de los juegos de azar, la fuente de financiación del Casino, además y en menor medida, de los ingresos del billar (el juego permitido que más aporta y el tresillo el más popular), del arriendo del servicio de café y restaurante, y de las cuotas de 3 pesetas de los socios. Este déficit origina que la habilitación de los dos salones no finalice hasta 1915 y que la decoración de la carpintería del salón norte sea más pobre y la madera del pavimento de pino. Con la existencia de dos nuevos salones, y ante la petición de los socios de mayor espacio para la biblioteca, se puede especular con que se ubicara en el salón de billares o en el salón rojo de la planta baja, sabiendo que el mobiliario de este salón se traslada al piso principal.

Para la nueva biblioteca se compra nuevo mobiliario que se suma al existente y que consiste en seis escritorios individuales, dos mesas y tres estanterías, todo de madera de nogal. También se adjudican 5.000 pesetas del presupuesto para la adquisición de nuevos volúmenes. En relación con esto, es interesante señalar que en 1906 la

junta directiva del Casino cede una sala para que “el reputado profesor y literato Mr. Piérre Cesariny, dé clases prácticas de lengua francesa con arreglo al sistema Berlitz”, clases que continúan a lo largo de los años, con distintos profesores.

Más tarde, con relación al éxito del II Congreso de Historia de la Corona de Aragón, cuyas actividades sociales se celebran en los salones del Casino, y con los actos que se celebran para la entrega de la bandera de la ciudad al regimiento de Infantería Valladolid —ambos actos en 1920—, se inician una serie de reformas que afectan a las instalaciones de calefacción, alumbrado, ventilación y elevación de aguas para satisfacer las necesidades de los nuevos baños públicos que se construyen en el sótano.

Dentro de estas reformas, las proporciones del salón de actos se alteran cuando se divide con el fin de habilitar el restaurante en la planta baja y ganar un espacio en la principal. En la planta baja aparece otra estructura, la más historicista del edificio, y se abren las ventanas que hoy se aprecian, con proyecto del ingeniero de Infantería Ricardo de la Fuente y decoración de los hermanos Horno de Zaragoza. También de ellos procede la balaustrada de la nueva terraza, más grande que la anterior que se derriba, y los pretilos de los torreones de la fachada trasera. Del movimiento modernista no queda ni rastro.

Esta estructura se destina a sostener el forjado del espacio que surge en la planta principal, con pavimento de madera de encina y cuya única decoración consiste en los nueve alargados ventanales. Como acceso a este nuevo salón, se derriban tres de los huecos de la mampara columnaria, los centrales, y se elimina parte de las pinturas decorativas de los pasillos del vestíbulo, con el fin de integrarlo en el nuevo zócalo que se diseña. Las vidrieras que hoy lucen los seis huecos que quedan de la mampara, se colocaron en la reforma de 1954, lo mismo que las vidrieras de las cancelas de la planta baja y el piso de cerramiento del patio de luces, surgiendo un nuevo espacio destinado a bar.

LA MÚSICA Y EL BAILE

Eran las actividades más vinculadas al Casino y por extensión a otros espacios de la ciudad. Es de justicia mencionar el teatro Principal, “el coqueto, espacioso y acogedor coliseo de la ciudad”, y el auténtico centro de cultura de Huesca desde 1845.

En la ciudad existían seis bandas de música a principios de siglo: las de los maestros Coronas, Vicente Arbizu, Mariano Castanera, León Coral, la más polivalen-

te de todas, la del violinista Joaquín Roig, y entre ellas la banda municipal dirigida por Eusebio Coronas. Hay que añadir al Orfeón Oscense y a la rondalla La Montañesa, dirigidos ambos grupos musicales por José Bitrián. También destaca la primera generación de pianistas de renombre; así se lee en *El Diario de Huesca* del 9 de agosto de 1902, la programación de una velada musical, en la que se interpreta, entre otras, una pieza de Ferdinand Hérold, para dos pianos y ocho manos, por Paciencia Sánchez, Tula Sans, Vicenta Coronas y Alejandro Coronas.

Coincidiendo con el cierre del Casino Sertoriano tras cuarenta años de existencia, es en el carnaval de 1908 cuando el Casino se abre a la ciudad, como se expresa en *El Diario de Huesca*: “Ayer recibió bautismo de casual apertura los salones del Círculo Oscense, que jamás pensó imponer ridícula severidad”. Es el primer baile abierto a la ciudad que se celebra y que va a marcar la pauta de los que se celebren hasta 1936:

A las 11 era un ascua de oro —valga la metáfora vulgar—, una lluvia torrenciosa de luz inundaba los amplios salones, el vestíbulo, los pasillos, el salón rojo y el de billares, cada uno con su orquesta independiente dirigidas por los maestros Enrique y Alejandro Coronas. Y se bailó de todo, el rigodón distinguido, el vals voluptuoso, la cadenciosa mazurca y el schotis de ritmo suave y embriagador. El ambigü se estableció en el salón grande y en el hall del piso superior, servido admirablemente por los señores Menferré y Pastor. Pero como anoche era pequeño con ser tan grande el círculo oscense, muchos comensales tuvieron que esperar su turno.

El Carnaval, la noche de uvas, San Lorenzo, la feria de San Andrés, toda ocasión era buena para organizar un baile, ya partiera la iniciativa del propio Casino, o de otras sociedades o grupos a los que se les cedían los salones. Como en 1911 en honor de los excursionistas del Centro Aragonés de Barcelona, o el 6 de agosto de 1932, cuando los alumnos extranjeros de la Universidad de Jaca, con su director Domingo Miral, acompañados de Paco Quintilla, poeta y director de *El Pirineo Aragonés*, del alcalde de Jaca señor Turrau y del concejal señor Rodríguez, “el popular relojero, uno de los héroes de la revolución”, de Francisco Dumas, presidente del Casino y de Ricardo del Arco, profesor de la Residencia de Jaca, realizan una excursión cultural a la ciudad, cumplimentados por Agustín Delplán, por parte de la Diputación, y por el alcalde de la ciudad Manuel Sender y el concejal Mariano Santamaría; estremece encontrar en este grupo de personajes a los que cuatro años más tarde actuarán de represores en el acontecimiento más sangriento de nuestra historia reciente, y con ellos, escuchando cantar las jotas de Camila Gracia y Gregoria Ciprés, los hombres objeto del exterminio.

nio que supuso el golpe militar de julio de 1936. Tras la visita cultural y la comida en el restaurante Flor, un baile en el Casino. Y tantos otros bailes, celebraciones y homenajes que motivan que uno de los gastos fijos fuera para el fardero, en un acarreo continuo de los dos pianos, billares, sillas y mesas de todo tipo.

Desde su constitución en 1877, la sociedad del Círculo Oscense participó y fomentó la afición musical que se desarrolla en la ciudad durante el último cuarto del siglo XIX. Patrocina conciertos públicos en la plaza de Zaragoza desde 1890, que traslada a la terraza cuando dispone de casa. El pianista Enrique Coronas constaba en nómina en 1900; a partir de 1908 lo vemos dirigiendo la Rondalla Oscense, interpretando conciertos al piano o dirigiendo quintetos o cuartetos compuestos por músicos de su banda, o amenizando los bailes junto con la banda de sus hermanos Eusebio o de Alejandro. Los hermanos Coronas, socios del Casino, son los maestros, junto con Enriqueta Coronas, que van a formar a la brillante generación de músicos de los años veinte.

Sonarán también durante años los acordes de los conciertos de piano de los hermanos Enrique y Alejandro Coronas, o de este con Eusebio. Conciertos de violín y piano por los maestros Joaquín Roig y Alejandro Coronas, o de guitarra por De la Peña. También actuaron figuras que se encontraban de gira, como el célebre barítono Marino Aineto, el guitarrista Pantaleón Minguella, o el niño Pepe Porta, discípulo de Sarasate y pensionado por la Diputación, todos ellos artistas altoaragoneses. Destacan los conciertos del “mejor pianista de Zaragoza”, Braulio Laynez, o el concierto de guitarra de Jerónimo Fuster, discípulo de Tárrega, o el concierto de violín de un jovencísimo Ángel Blanco en 1909, que relata Luis de Fuentes en *El Diario de Huesca*:

En los salones del casino, todo confort, respírase un ambiente de distinción, de encanto insuperable; la semioscuridad que reina en el salón rojo, convida a cerrar los ojos a la realidad y saborear las delicias del supremo arte de Paganini y Sarasate, cuando por los amplios ventanajes todavía se introduce algún rayo de sol, envidioso de nuestra suerte. En el otro extremo del salón, se yergue la figura de un hombre joven, que entornando los ojos extiende el arco sobre el violín y lenta y pausadamente, va arrancándole sus secretos de modo estupendo, con supremo dominio del arte.

La actividad musical se incrementa a partir de 1914, cuando se funda la Sociedad Musical Oscense, presidida por Pedro Montaner, curioso personaje, de una gran cultura, ingeniero y accionista del *Iconoclasta*, y crítico musical que en 1915 presenta esta Sociedad en el teatro Principal con una conferencia; traerá a la ciudad a músicos

de la talla de Andrés Segovia o de Celso Díaz, famoso violinista que permanece en Huesca durante un tiempo integrado en la Musical, y ofreciendo conciertos acompañado de otros músicos, como Carmen Conde al piano. A ella hay que añadir la segunda generación de pianistas, como Fermina Atarés, Enriqueta Pardo, Pilar Cirujeda, Apolonia Galindo y Teresa Bigas, todas ellas formaban parte de la Sociedad Musical. En estos momentos el Orfeón Oscense estaba dirigido por José M^a Llorens.

La Sociedad Musical, dirigida por Manuel Sariñena e integrada por los maestros de música de la provincia, va a reemplazar a los hermanos Coronas. A partir de este momento a los antiguos bailes de salón se van a incorporar nuevos ritmos americanos: el *fox-trop* y el *quick-step* (*fox* rápido) que, popularizados en Huesca en 1916, van a hacer furor en la juventud. También las veladas que llaman “supertangos” interpretados a piano y violín. Otro tipo de velada de media tarde era el *The Dansant*, y de noche los dobles cuartetos y quintetos formados entre otros por los jóvenes maestros Luis Roig, Joaquín Celma, Mariano Coronas, Santos Coral, Enrique Capella, Dámaso Ger, Rosendo Martínez, Mariano Ferrer, dirigidos por el maestro Sariñena, director también de la banda de música municipal formada por 30 músicos, contratada por el Casino para las veladas musicales en la terraza. A partir de 1920, tras la llegada a la ciudad del regimiento de Infantería Valladolid, se incorpora su banda de música, presente a partir de este momento en todas las fiestas del Casino.

También destacan las bandas de Mariano Coronas, de Santos Coral o de Basilio Laliena, director de la orquesta del teatro Principal y del teatro Odeón. Es en los felices años veinte, cuando vemos a un Daniel Montorio de 16 años dirigir al piano a un cuarteto de músicos de la Musical, leyéndose el 14 de octubre de 1920 en *El Diario de Huesca*:

Para mañana, distinguidos jóvenes y bellas señoritas, han organizado un baile que se celebrará en uno de los salones del Círculo Oscense, amablemente cedido por la junta directiva. Los organizadores que han demostrado saber hacer bien las cosas, han contratado a un cuarteto de profesores dirigidos por el joven y notable músico señor Montorio, que interpretará los bailables más modernos. Existe por el baile un gran entusiasmo y es de esperar que deje gratos recuerdos. Debe ser así cuando tantos elementos hay actualmente en Huesca para que estas fiestas se prodiguen.

Daniel Montorio es un notable músico y compositor, nacido en Huesca en enero de 1904, que comparte la celebración de su centenario con la del edificio del Círculo Oscense.

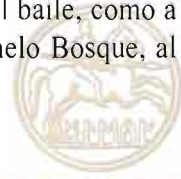
A fines de los años veinte aparece la orquesta de Melchor Sastre y la orquesta local Mickey Jazz, “orgullo de Huesca”, dirigida por el pianista Pepe Artiaga, que “con sus uniformes flamantes, interpretará lo último en bailables, reforzada por el gran saxofonista Benedicto y seleccionados los fox americanos que tan bien ejecuta”. Más jóvenes, la banda Columbia Jazz, los Pirus Band y los Merry Boys, dan una idea del éxito de la música americana. El 25 de febrero de 1936 se celebra el último baile de Carnaval, menos concurrido que otros años.

EL CÍRCULO OSCENSE, UN LUGAR ESPECIAL PARA LA CELEBRACIÓN DE LAS BODAS OSCENSES

En un primer momento solo hay acceso para los socios y más tarde para todo aquel que deseara celebrar el banquete en el salón de actos y un animado baile en el salón rojo; espacios apropiados para matizar sentimientos, compromisos de amor y de amistad, tal como sucedería durante la primera boda que se celebra en 1906, la de Pilar Aventín Galindo, hija de nuestro pintor decorador, cuando tras la ceremonia religiosa el reputado repostero Antonio Potoc sirve un desayuno para noventa comensales. Como padrinos actúan Agapito Ponzán y Agustín Delplán, republicanos y padre el primero de Francisco Ponzán, organizador de la “red de evacuación Ponzán” que salvará a más de 1500 personas de caer en manos de la Gestapo, siendo finalmente fusilado e incinerado en 1943 por los nazis.

Esta fue la primera de cuantas bodas se celebran en sus salones y de las que da noticia *El Diario de Huesca* con relación incluso de invitados y del menú, como la última de las que allí se celebraron, el 11 de septiembre de 1935: la de Maruja Sender, “hermana del culto abogado y ex alcalde de la ciudad”, fusilado tras el golpe militar de 1936; también asisten sus otros hermanos, como Ramón José Sender, actuando como testigos Miguel Ángel Sender y Joaquín Monrás Casas, hermano este de Conchita Monrás, vejada y fusilada igualmente en 1936. Tras el banquete servido por Leandro Lorenz, se organizó un “animadísimo baile”.

Hoy, ya en otro siglo, el Casino sigue siendo el lugar más especial de la ciudad para este tipo de celebraciones, con los mismos espacios: la terraza para el aperitivo, el antiguo salón de actos como comedor y el salón rojo para el baile, como a principios del siglo xx, pero ahora los banquetes servidos por Carmelo Bosque, al mando del afamado restaurante Lillas Pastia.



EL CÍRCULO OSCENSE, LA PRIMERA SALA DE EXPOSICIONES DE LA CIUDAD

Esto es así si se descartan los escaparates de los comercios de tejidos de Ramón Duch, después Innovación, y el de los hermanos Allué en el Coso Alto, en donde se expone a principios de siglo cualquier obra que merezca el interés de los ciudadanos, y en especial las obras fotográficas de Agustín Motta y de Félix Preciado, considerado este el mejor fotógrafo de la historia de la fotografía oscense, por su técnica y por su habilidad en captar el momento, como cuando expone dos “simpáticas” colecciones de retratos realizadas a los niños que asisten a la fiesta de carnaval en el Casino Sertoriano en mayo de 1902: “las fotografías en colores resultan de una factura acabada y revelan que el Sr. Preciado cultiva con inteligencia su arte cuyos progresos le son familiares”.

La primera exposición que pudo acoger el Casino de forma casual, dada la cantidad de obras que se presentan y por el detalle de los gastos, es la que se organiza en el contexto de la celebración en Huesca del II Congreso de Historia de la Corona de Aragón en 1920, con fotografías, planos y dibujos de monumentos y objetos arqueológicos del Alto Aragón del siglo XII. Entre los fotógrafos exponen sus obras Miguel Supervía, Agustín Viñuales, Rodolfo Albasini, Fidel Oltra, Enrique Capella, Francisco de las Heras, Ricardo Compairé y Francisco Samperio. En la sección de dibujos presentan sus obras Anselmo Gascón de Gotor y Ramón Acín. En el apartado de planos se presentan Severino Bello (monasterio de Sijena) y Francisco Lamolla (San Miguel de Foces, San Pedro el Viejo, San Pedro de Siresa), curioso personaje, arquitecto siempre activo, que restaura el monasterio de San Juan de la Peña, además de ser el autor de los proyectos de los escasos edificios con intención modernista que se construyen en la ciudad, como el desaparecido molino de Pascualito y el edificio que proyecta para Sixto Coll en la calle de Zaragoza en 1912.

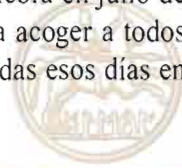
No obstante, es en 1923, como reacción a la dictadura de Primo de Rivera, suprimidos los partidos políticos y prohibido el juego, cuando el Círculo Oscense se enfrenta a uno de los momentos más críticos y accidentados de su existencia, intentando reconducir la actividad cultural y acudiendo a otros recursos para mantenerse a flote económicamente, como la venta de una parcela en la línea de la calle de Alcoraz o el arriendo de parte de sus huertas para la construcción de una plaza de toros de madera, extremando el celo en el cobro de las cuotas de los socios o mejorando los servicios de café y restaurante. Se aumentan las suscripciones de periódicos y revistas, y se adquieren nuevos volúmenes para la biblioteca. También se alquilan sus

locales, por ejemplo a la activa Asociación de Dependientes, en concreto los bajos y hasta febrero de 1933, en donde se ofrecían con frecuencia conferencias, algunas de ellas de Ramón Acín.

De ello se tiene constancia por la memoria de la gestión de la junta directiva del Casino que actúa durante 1924, constando como presidente de dicha junta Pedro Sopeña Claver y observándose el reemplazo generacional de sus socios fundadores de origen; únicamente Leopoldo Navarro queda de aquella generación, el personaje más entusiasta y cosmopolita de principios de siglo, el “hércules de nuestro tiempo” se le llamó por la rehabilitación que realizó en 1900 de casi todos los edificios de la plaza de Zaragoza y de los Porches, incluido el nº 3, en donde se encontraba su vivienda y que decora de acuerdo con el gusto modernista, quedando el precioso portón de entrada, obra también de Francisco Arnal.

En estos momentos la oferta de la actividad cultural ha evolucionado, siendo el cinematógrafo y las carteleras de los teatros Odeón y Olimpia, lo más atractivo para la sociedad oscense; el cine americano de la mano de la Metro Goldwyn Mayer hace su aparición, las películas mudas ya son un recuerdo. El teatro Odeón es propiedad de José María Aventín, hijo de socio fundador, en donde en 1927 Pedro Arce, representante técnico de la casa Kodac, da una culta conferencia sobre la “Cinematografía en el Hogar”, con la proyección de *Un viaje al país de la película*, y de *Charlot inmigrante*, el personaje más entrañable de la historia del cine. También Aventín es el empresario del teatro Principal, en donde días más tarde Ramón Acín presenta la conferencia de Ramón Gómez de la Serna titulada “Goya y el Manzanares”. Por fin, el teatro Olimpia, que inaugura el tenor Miguel Fleta en 1925 y por donde pasan las figuras más sobresalientes del panorama cultural y artístico del país, como Margarita Xirgú en 1932. A estos espacios se suma en 1933 el complejo deportivo construido por Jorge Almazán, en donde además del deporte, en especial la natación con su piscina olímpica, se proyectaban películas al aire libre y se realizaban bailes y conciertos.

La utilidad de los salones del Casino como salas de exposiciones es evidente, apreciándose el activismo cultural de Ramón Acín detrás de casi todas las que allí se inauguran, como la exposición de caricaturas de Manuel del Arco en 1930 o la también de caricaturas del IV Salón de Humoristas aragoneses que se celebra en julio de 1932, organizándose el día de la inauguración un animado baile para acoger a todos los humoristas que se desplazan a Huesca, y cuyas obras son publicadas esos días en



El Diario. También se hace eco este de la exposición del escultor oscense José María Aventín en 1932.

No obstante, de todas las que se organizan en sus salones, dos de ellas son las más entrañables para la ciudad: la exposición de pinturas de Félix Lafuente (Huesca, 1865-1927) en 1925 y la de Ramón Acín (Huesca, 1888-1936) en mayo de 1932. Maestro y alumno y los dos representantes del modernismo en las artes plásticas. Félix Lafuente fue un personaje muy querido, con una ingente obra, entre la que destaca la de tendencia modernista que desarrolló en Zaragoza, ligada a la ilustración gráfica y a la escenografía, con alguna pieza de claras resonancias *art nouveau*; en 1925, enfermo y con recursos limitados, sus amigos organizan una exposición de sus obras con el fin de sufragar algún gasto para ayudarle.

Un pequeño óleo de rico colorido que allí se exponía, representando al casino, hoy se encuentra en una de sus salas. Estudiada y recopilada su obra por Fernando Alvira Banzo, destacaría por lo que significa de superación del posimpresionismo que tan bien ejecutaba y del que nos legó deliciosos paisajes naturales y urbanos, son óleos y acuarelas en las que introduce elementos decorativos o escenográficos, como la acuarela fechada por Alvira en 1886-1893, en la que a través de un primer plano que representa una forma grutesca imaginaria, en fríos tonos grises de pincelada envolvente y circular, se observa en tonos pastel muy contrastados, unos mallos de Riglos en movimiento, casi manchas de color.

En mayo de 1932 por fin, Ramón Acín expone sus obras en su ciudad, en el famoso salón blanco del Casino, que no es otro que el reformado salón de actos de la planta baja. Son pinturas y esculturas ya expuestas en sus anteriores exposiciones de Barcelona, Zaragoza y Madrid, entre ellas sus pajaritas y también piezas nuevas como sus esculturas en yeso la *Venus rubia y morena* y la *Alegoría de la Paz* que según Concha Lomba no llegaron a exhibirse en su última exposición de Madrid.

Hoy podemos afirmar que está recuperada la memoria de ambos artistas, en concreto la de Ramón Acín a través, por ejemplo, del catálogo y de la exposición de su obra organizada por el Gobierno de Aragón, en el 2003; en él, a propósito de la incomprensión de la obra de Ramón Acín y de la escasa información que transmitían las numerosas críticas que se publican en *El Diario de Huesca*, a excepción de la de Herminio Almendros y en especial la de Arturo Martínez Velilla, a estas se añadiría otra aparecida el 5 de junio, que a día de hoy es certera y aporta información, pero

escrita en verso por un abogado y poeta local que exponía sus trabajos en 1899 con Llanas Aguilaniedo, en el Paraninfo de la Universidad, Cristino Gasós:

*Por fin Acín, mi convecino,
ha expuesto en esta población.
Ayer estuve en el casino
a visitar su exposición.*

*Ramón Acín es un artista
completamente original:
va tras lo bello y lo conquista
con el objeto más trivial.*

*Con un pedazo de madera,
con una tira de cartón,
se las arregla de manera
que nos produce una emoción.*

*Con tres o cuatro garabatos
sobre un pedazo de papel,
hace magníficos retratos,
lo mismo al óleo que al pastel.*

*Con un alambre retorcido
sobre una rueda que hay debajo,
produce el eco dolorido
de un accidente de trabajo.*

*Y con un trozo de hojalata
y una tijera de podar,
hace una Eva que recata
cuanto se debe recatar.*

*¡Hacer la imagen del Pudor
con un latón y una tijera
y hacer un grito de dolor
con un pedazo de alambreira!*

*Pero es Acín muy popular
cuando hace cosas tan bonitas
como la que han dado en llamar
"la fuente de las pajaritas";
que es un altar hecho al candor
de aquellos juegos infantiles
a que se juega en rededor
de los primeros diez abriles,
y un homenaje al tiempo aquel
en que nos daban ilusión
las pajaritas de papel
y los soldados de cartón.*

*Con su paleta y su cincel
ganó el artista en buena lid
fragantes ramos de laurel
en Zaragoza y en Madrid;*

*Y yo creyendo interpretar
de nuestro pueblo los acentos,
hoy le he querido dedicar
estos rimados pensamientos.*

Herminio Almendros es un personaje que nos permite hablar de la renovación de la enseñanza que se desarrolla durante este periodo, cuando en 1932 siendo inspector de Primera Enseñanza de Huesca, recorre los distritos de la provincia visitando las escuelas y divulgando los nuevos métodos de orientación pedagógica, como el de Graus el 21 de mayo en torno a una Jornada Pedagógica que reúne a 43 maestros de la zona; en Huesca organizó junto con Ramón Acín un Congreso de Maestros, en el que se decide aplicar la técnica de la imprenta en la escuela, según informa Félix Carrasquer en el catálogo dedicado a Ramón Acín que fue publicado por las diputaciones de Huesca y Zaragoza en 1988.

No se ha podido averiguar dónde se desarrolló este Congreso, lo que nos permite especular con la idea de que se celebrara en el Casino, por ejemplo en el salón de



la Sociedad de Dependientes, en donde se reuniría la brillante y diezmada generación de maestros, alumnos de Acín, como Simeón Omella, Evaristo Viñuales o Francisco Ponzán. Todos ellos con experiencia cuando en 1935 se celebra en el salón de actos del nuevo edificio de la Escuela Normal de Magisterio, el II Congreso Nacional de la Imprenta Freinet. De hecho, según nos informa Mariano Añoto en el libro de Sonya Torres, *Ramón Acín, una estética anarquista y de vanguardia*, de 1998, la academia de dibujo de Acín, que en un principio estaba ubicada en su domicilio, pasó más tarde a “uno de los recintos del casino oscense”. En estos momentos, puede afirmarse que el Círculo Oscense es la Casa de Cultura de la ciudad.

El 26 de julio de 1936, por incomprensible mudanza, la autoridad militar ordena el desalojo del Casino para albergar a los 300 requetés navarros que habían llegado a la ciudad para apoyar el levantamiento militar contra el Gobierno democrático de la II República. Los bienes muebles que se diezman se trasladan a los bajos del nº 2 de la calle Alcoraz. Su estructura funcional sugiere el ocupar el edificio para hospital de campaña, y finalizada la guerra y hasta 1953, como hospital militar.

El 2 de diciembre de 1951, con una “situación cada día más crítica y difícil para la sociedad por la prolongada ocupación del edificio por el Ramo de Guerra”, y por las obligaciones hipotecarias que se arrastran desde 1920, no llegando lo que paga el “Ramo de la Guerra” para atender las necesidades del inmueble, se reúne la junta directiva del Círculo Oscense, compuesta por los mismos cargos que en julio de 1936 y presidida por Pedro Sopena Claver, el nieto de Pedro Sopena Lambea, propietario y colaborador, junto con su hermano Anselmo, Manuel Camo y Joaquín Costa, entre otros, del *Periódico del Alto Aragón*, base de la revolución de 1868; e hijo de Julio Sopena Casayús, senador por Huesca y miembro activo del Partido Liberal durante la Restauración. En un acta cargada de sentimiento, se expresa de la siguiente manera:

Esta Sociedad que nunca tuvo miras de ganancias ni afanes de lucro, ni siquiera ha querido intentar la venta del edificio para especular con el precio que pudiera alcanzarse, con el riesgo de que el edificio fuera a parar a manos dominadas por un espíritu mercantil, que pudiera lastimar nuestro edificio que amorosamente se levantó en nuestra ciudad por nuestros mayores por un impulso de amor a Huesca que nosotros queremos respetar. Que se resumía concretamente en su deseo fundamental de que Huesca tuviese un casino digno de su grandeza, finalidad que es nuestro propósito respetar y cumplir con todo cariño.

En este sentido, recogiendo la opinión de antiguos socios, o de los hijos de éstos, entiende que la mejor solución es ceder el edificio al Ayuntamiento para que como



representante nato de la ciudad, logre que Huesca tenga lo antes posible su casino y que el Círculo Oscense sea una realidad perenne, y cumplir de esta forma la voluntad de nuestros antecesores y contribuir al engrandecimiento de nuestra ciudad.

En este respeto y en la cláusula de que el edificio “obligatoriamente se destine a círculo recreativo sin perjuicio de que en él puedan celebrarse actos culturales o artísticos”, se encuentra la clave de que haya llegado hasta nuestros días y sea uno de los pocos testigos del modernismo en Aragón. El 6 diciembre de 1951, el Ayuntamiento en Pleno asume las cláusulas de la cesión del inmueble.

Por otra parte, el 23 de febrero de 1953, el alcalde de la ciudad Vicente Campo Palacio envía un escrito a Regiones Devastadas en el que da cuenta de cómo el edificio fue ocupado por “fuerzas de nuestro Ejército y destinado a Hospital Militar” ya en julio de 1936, “sufriendo desperfectos como consecuencia de los bombardeos”, y a pesar de que todavía es hospital, “teniendo noticias oficiales de que va a ser desalojado en plazo brevísimo”, prosigue Vicente Campo, “Suplico a V. I., en atención a lo expuesto y a que Huesca fue ADOPTADA por nuestro invicto Caudillo, se digne disponer la reconstrucción de este inmueble municipal ordenando la confección del oportuno proyecto”.

En julio de 1954 hay andamios en la fachada del Casino. El periódico *Nueva España* anuncia que se espera inaugurar el remozado inmueble en las fiestas de San Lorenzo. En junio de 1955 se crea la personalidad jurídica que se hará cargo de la gestión del Círculo Oscense y el ministro de Educación firma el acuerdo de contrato del edificio como biblioteca pública, que se ubica en el famoso salón rojo de la planta baja, el mismo que hoy ocupa el restaurante Lillas Pastia, y en la que muchos oscenses descubrieron la magia de los libros.

Ya en democracia, en 1977, se arrienda el antiguo salón de billares para ubicar en él un bingo, iniciándose un proceso de recuperación del edificio que se concreta en un proyecto integral de rehabilitación a partir de 1982, con sucesivas intervenciones que llegan hasta nuestros días, unas más acertadas que otras, pero que en definitiva han puesto en valor el inmueble para que en el 2004 hayamos podido celebrar con satisfacción su centenario.





INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES

Departament de Història

SECCIÓN ABIERTA



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES
Diputación de Huesca



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES

Departament de Recerca

EL RETABLO DE LA INMACULADA DE LA CAPILLA DE LA ANTIGUA UNIVERSIDAD SERTORIANA (MUSEO DE HUESCA)

María de la Paz CANTERO PAÑOS*

RESUMEN.— El retablo de la Inmaculada de la capilla de la Universidad Sertoriana, actual sede del Museo de Huesca, es una obra artística de estilo barroco, documentada en el primer tercio del siglo XVIII. Concebido y erigido por y para la capilla de dicho centro, se trata de una pieza escultórica realizada en madera dorada, con aplicaciones pictóricas al óleo y técnica del estofado (proceso por el cual una estatua de madera se dora y se pinta; la superficie final se raspa para descubrir la lámina de oro de debajo y crear la impresión de una superficie ricamente decorada).

En el transcurso de su realización, así como otros trabajos llevados a cabo en fechas posteriores en él o en su entorno espacial, se mencionan los artistas participantes en el marco artístico oscense del siglo XVIII y los elementos formales, ornamentales e iconográficos que lo relacionan con otras obras de la escultura española del barroco churrigüesco o del barroco pleno (1690-1750).

ABSTRACT.— The altarpiece of the Inmaculada in the chapel of the Sertorian University, the current seat of the Huesca Museum, is a Baroque-style work of art, documented during the first third of the 18th century. Designed and erected by and for the chapel of this centre, it is a sculptural piece made of gilded wood, with picturesque oil applications and the “estofado” technique. (A process in which a wooden statue

* Museo de Huesca.



is gilded and then covered with coloured paint; the final surface is incised to reveal the gold leaf below and to create the impression of a richly patterned surface)

During its execution, as well as other works carried out at a later date on it or in its spatial environment, mention is made of the artists that took part in the artistic framework of Huesca in the 18th century and the formal, ornamental and iconographic elements relate it to other works of Spanish sculpture from the Churrigueresque Baroque or full-Baroque period (1690-1750).

INTRODUCCIÓN

Interés del tema

Mis inquietudes artísticas, la contemplación una y otra vez del retablo ya que desde hace varios años desarrollo mi vida profesional en el Museo de Huesca, la carencia de datos referentes a autor y cronología, y el inicio de su proceso de restauración me llevaron a emprender la labor de investigación de esta obra escultórica para su estudio, análisis y documentación, obra por la que siento una admiración muy especial.¹

Precedentes bibliográficos

En la bibliografía artística dedicada a los edificios en los que se ubica el Museo de Huesca, encontramos mencionada la capilla o iglesia de la Universidad, siendo pocas las referencias bibliográficas que citen expresamente el retablo.

Serafín Casas y Abad en su obra *Huesca, su topografía médica o reseña demográfico-sanitaria seguida de un resumen histórico-descriptivo de sus principales monumentos artísticos*, al hablarnos del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza (antigua Universidad Sertoriana) lo describe así:

Sigue la Capilla dedicada al misterio de la Inmaculada Concepción, destacándose la efigie de la Virgen, en medio de un retablo de tan buen dorado como recargada talla, fiel trasunto del estilo churrigueresco.²

¹ Las fotografías que ilustran el presente trabajo son propiedad del Museo de Huesca; agradezco a dicho centro su cesión, en especial a su director, Vicente Baldellou. Asimismo, expreso mi gratitud a Marisa Arguís, conservadora del mismo, por ser la autora de la mayor parte de ellas.

² Serafín CASAS Y ABAD, *Huesca, su topografía médica o reseña demográfico-sanitaria seguida de un resumen histórico-descriptivo de sus principales monumentos artísticos*, Huesca, Imp. y Lib. de José Iglesias, 1883, p. 124.

Pocos años después, en 1886, el mismo autor volverá a citarlo en su *Guía de Huesca. Civil, Judicial, Militar y Eclesiástica*.³

En *Huesca. La ciudad Alto-aragonesa*, de Juan Tormo Cervino, al referirse al Instituto de Segunda Enseñanza (antigua Universidad Sertoriana), leemos:

Hacia el fondo la antigua Capilla de gusto barroco, con interesante y monumental retablo de época (s. XVII) y bella imagen –graciosa en su ropaje, expresión y talla de la Inmaculada, patrona de la vieja Universidad.⁴

En la guía artística *Huesca y su provincia*, Antonio Durán Gudiol, en su reseña del edificio de la “Universidad Literaria”, nos dice:

Es interesante el retablo del altar mayor de la capilla, barroco, y, también, del siglo XVII.⁵

Antonio y Joaquín Naval Mas, en el *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, en su descripción sobre la Universidad citan:

El edificio, destinado hoy a museo, donde están instalados los fondos del Museo Provincial de Bellas Artes, conserva la capilla de la Universidad, donde hay un retablo muy barroco, de concepción churrigueresca, dedicado a la Inmaculada.⁶

Asimismo, Carlos Garcés en la *Guía turística de la ciudad de Huesca y su entorno*, al comentar el cuerpo principal del Palacio de los Reyes de Aragón, hace referencia a dos dependencias de la Universidad, una de ellas

la Capilla, conserva todavía un gran retablo barroco dedicado a la Inmaculada.⁷

³ Serafín CASAS Y ABAD, *Guía de Huesca. Civil, Judicial, Militar y Eclesiástica*, Huesca, La Val de Onsera, 1996, p. 56 [reproducción de la edición original: Huesca, Librería y Encuadernación oscense, 1886].

⁴ Juan TORMO CERVINO, *Huesca. La ciudad Alto-aragonesa*, Huesca, Talleres Tipográficos Aguarón, 1942, p. 135.

⁵ Antonio DURÁN GUDIOL, *Huesca y su provincia*, Barcelona, Aries, 1957, p. 60.

⁶ Antonio y Joaquín NAVAL MAS, *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, tomo I, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1980, p. 209.

⁷ Carlos GARCÉS, *Guía turística de la ciudad de Huesca y su entorno*, Zaragoza, Ediciones Prames, 1996, p. 46.



En la guía del Museo de Huesca, redactada por Vicente Baldellou, Isidro Aguilera y María Paz Cantero se aportan datos más específicos y una somera descripción, que serán ampliados en el presente estudio.⁸

ESTUDIO DEL RETABLO DE LA INMACULADA

Localización

El retablo de la Inmaculada, objeto de este estudio, se encuentra en la capilla de la antigua Universidad Sertoriana, hoy Museo de Huesca. El Palacio de los Reyes de Aragón (fines del siglo XII) y la Universidad Sertoriana (1690 – finales de la segunda década del siglo XVIII) constituyen la sede de dicho Museo. La capilla de la Universidad forma parte también de las salas de exposición permanente de este Museo, a la que se accede desde el interior de la Sertoriana en el recorrido lineal de la visita a nuestro centro museístico.

La capilla consta de una sola nave y cabecera recta al interior y exterior; se cubre con bóveda de medio cañón, reforzada con cinco arcos fajones, presentando cuatro lunetos a cada lado, los del brazo del Evangelio con vanos de iluminación en arco rebajado. La nave queda dividida en cuatro tramos separados por pilastras que sostienen un entablamento corrido a lo largo de la misma. En ella se muestran, casi en su totalidad, pinturas de estilo gótico y renacentista ocupando su cabecera el retablo barroco dedicado a la Inmaculada Concepción (foto 1).

Estructura del retablo

El retablo mide 8,50 m de altura y 5,40 m de anchura. En planta, se articula de forma lineal, adaptándose a la cabecera de la capilla. En alzado, sus elementos horizontales se estructuran de la siguiente manera: sotabanco, banco, cuerpo y ático. En vertical, presenta una sola calle, dando unidad al conjunto al enlazar el cuerpo con el ático.

⁸ Vicente BALDELOU, Isidro AGUILERA y María Paz CANTERO, *Museo de Huesca*. Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1999, pp. 49-50.





Foto 1. Retablo de la Inmaculada Concepción. Capilla de la Universidad Sertoriana. Museo de Huesca (foto Fernando Alvira).

En el sotabanco, dos resaltes sostienen los dos plintos sobre los que descansan las columnas salomónicas de capitel corintio y sobre las que apoyan los resaltes del entablamento interrumpido en la parte central para desarrollo de la decoración, terminado en frontón curvo oculto bajo la ornamentación.

El ático consta de una pieza cuadrada entre columnas similares a las del cuerpo que sostienen un frontón curvo partido.





Foto 2. Frontal del altar.

Tipología e iconografía

Es un retablo de grandes proporciones, con gran desarrollo del cuerpo, situándose el entablamento del retablo a la altura del entablamento de la iglesia con lo que adquiere un aspecto más monumental, a la vez que se resalta la parte central donde se halla la imagen de la titular, la Inmaculada Concepción, en el interior de una hornacina.

En la parte central del sotabanco se halla la mesa del altar con frontal ornamentado en bajo relieve. En el centro, medallón con la Virgen sedente en trono de nubes con el Niño en su regazo (foto 2).

En el fondo del sotabanco están representadas las virtudes cardinales (de izquierda a derecha): Templanza, Fortaleza, Prudencia y Justicia, y, en los frentes de los resaltes, san Pedro y san Pablo. Virtudes y santos están tallados en alto relieve, sobre peana y de pie, enmarcados por unas molduras en cuya parte superior forman un arco de medio punto.





Foto 3. La Templanza.



Foto 4. La Fortaleza.



Foto 5. La Prudencia.



Foto 6. La Justicia.

Las imágenes de las virtudes visten túnica, con algunas variaciones en cuerpo y cuello, y manto. Todas ellas portan su atributo.

La Templanza está acompañada por dos niños pequeños; sostiene a uno en su brazo izquierdo, con cuyo bracito, éste, rodea su cuello; otro, a sus pies, se agarra a su manto (foto 3). *La Fortaleza* sujeta con sus manos una columna (foto 4), *La Prudencia* lleva un cirio (foto 5) y *La Justicia* parece llevar una espada, aunque esta no se conserva en su totalidad (foto 6).

San Pedro (foto 7) presenta amplia tonsura clerical y barba corta rizada; en su mano derecha lleva dos llaves y descansa su izquierda sobre su pecho. *San Pablo* (foto 8) luce barba larga rizada; en su mano izquierda sujeta un libro. No lleva espada, atributo personal e instrumento de martirio; a juzgar por la disposición de su mano derecha pudo haberla llevado. Ambos visten túnica y manto; sobre sus cabezas aureola.

En el banco solamente encontramos representación iconográfica en la parte central, cuya horizontalidad se rompe para cobijar en formato ovalado vertical el alto



Foto 7. San Pedro.



Foto 8. San Pablo.

relieve de la imagen de *Santo Tomás de Aquino en éxtasis* (foto 9), de tal manera que su representación irrumpe en el cuerpo del retablo. Se halla sentado sobre un banco con los brazos abiertos dirigiendo su mirada hacia lo alto. Viste hábito de la Orden de los Dominicos. En su pecho una cadena con un sol. Lleva pelo corto y ancha tonsura. Sobre la mesa descansan un libro y un tintero. Por la disposición de su mano derecha posiblemente en ella llevara una pluma. En la parte superior un cielo de nubes, por donde asoman varias cabecitas de ángeles, así como unos rayos luminosos. Al exterior una corona de laurel. El panel inferior presenta exuberante decoración y en la moldura superior un par de niños.

En el cuerpo contemplamos la imagen de la Inmaculada Concepción situada en hornacina central abovedada, y a cada lado y distribuidos de dos en dos las estatuas de los cuatro Padres de la Iglesia separados a su vez por una columna.

Sobre peana y densas nubes con ángeles se eleva la efigie de la *Inmaculada Concepción* (foto 10). Su cuerpo presenta un movimiento en ese hacia su derecha y acusado *contraposto*, mientras extiende sus brazos hacia su izquierda juntando sus



Foto 9. Santo Tomás de Aquino.



Foto 10. La Inmaculada Concepción.

manos apenas sin rozarse. Mantiene baja su mirada. Su blanca túnica, que ciñe a su cintura, está salpicada de ramilletes de flores. Recoge parte de su manto azul en su brazo izquierdo quedando libre el resto formando grandes pliegues que se agrupan como un haz flotante a su espalda o se sueltan como los que, a modo de cascada, caen por delante, dejando ver también el reverso, estando ambos decorados con motivos florales. A sus pies asoman las dos puntas del creciente lunar.

Las estatuas de los cuatro Padres de la Iglesia latina están situadas erguidas sobre pedestal y a su vez apoyan sus pies sobre pequeña peana. A la izquierda del retablo, *San Ambrosio* (foto 11) presenta indumentaria episcopal: alba, capa y mitra sobre su cabeza; en su mano derecha lleva una cruz de doble travesaño. Iconográficamente *San Gregorio Magno* (foto 12) está representado como Papa, vistiendo alba y capa, tocado con tiara y en su mano izquierda porta una cruz de doble travesaño más grande que la de san Ambrosio. *San Jerónimo* (foto 13) viste sotana, roquete y esclavina, cubriendo su cabeza con el capelo cardenalicio. Sobre su pecho sujeta un libro con su mano izquierda. *San Agustín* (foto 13) al igual que san Ambrosio luce indumentaria episcopal. Excepto san Jerónimo, todos llevan el pecho cruzado con la estola ajustándose con un cinturón.

En las columnas salomónicas, con fuste de seis espiras, se enroscan hojas, margaritas, rosas y angelitos en graciosas posturas juegan alegremente. La rosa se asocia especialmente a la Virgen María, denominada “rosa sin espinas”, es decir, sin pecado. Tanto la rosa como la margarita son símbolos del amor.

En el ático, las imágenes que iconográficamente configuran el Calvario —Cristo en la Cruz, la Virgen y san Juan Evangelista— aquí traslucen las efigies del *escudo de la Universidad Sertoriana*: Cristo en la Cruz, a su derecha Nuestra Señora de Salas y a su izquierda san Martín de la Valdonsera, bajo la advocación de san Martín de Tours como obispo, evocando así la devoción que tanto a la Virgen como al santo profesó el rey Pedro IV y que figura en el decreto de fundación de dicha Universidad dado en Alcañiz el 12 de marzo de 1354. En este caso, no figuran la tiara pontificia y las llaves (debajo de la cruz), el escudo con las barras de Aragón (bajo la imagen de Nuestra Señora de Salas) y el escudo de época medieval de la ciudad de Huesca (bajo la imagen de San Martín), sino una decoración vegetal bajo los pedestales de las efigies. Todo este conjunto está orlado por un octógono, en este caso, irregular, que aludiría a la planta del edificio de la Universidad.





Foto 11. San Ambrosio.



Foto 12. San Gregorio Magno.



Foto 13. San Jerónimo y San Agustín.





Foto 14. Ático. San Lorenzo y San Vicente.

Sobre los resaltes del entablamento y elevadas sobre pedestal, las estatuas de *San Lorenzo y San Vicente* (foto 14), santos presentes y con frecuencia asociados por ser los patronos de la ciudad de Huesca. Ambos visten indumentaria diaconal: alba talar y dalmática. Portan la palma, atributo como mártires, y la parrilla y la rueda de molino, respectivamente, como instrumento de martirio.

Motivos vegetales a base de finas o carnosas hojas, formando roleos, enrollados o dispuestos en conjuntos, se distribuyen por toda la superficie, asomando entre ellos grupos de rosas; en menor cantidad y de forma aislada aparecen también algunas margaritas. Festones de hojas, flores y frutos en el fondo del retablo, figuras de niños y numerosas cabecitas de ángeles alados completan la ornamentación.

El arco arquitectónico está adornado con motivos que repiten modelos del retablo. La ornamentación de la clave sirve de broche a la decoración, uniendo la labor puramente escultórica a la constructiva (fotos 15 a 17).





Foto 15. Detalle del remate.



Foto 16. Detalle de la decoración del fondo del retablo.





Foto 17. Detalle de las ménsulas.

Técnica y estilo

Se realizó en madera conífera; en las cabezas y en las manos de las esculturas exentas se utilizó otro tipo de madera, de más fácil tallado. Se doró con pan de oro fino, contrastando zonas de oro bruñido con el mate.

La imagen de la Inmaculada presenta en sus vestiduras la aplicación del color mediante la técnica del estofado. Las carnaciones se realizaron al óleo.⁹

La disposición, los elementos formales, la unidad compositiva y la ornamentación, cuyas características hemos descrito anteriormente, nos llevan a situar el retablo dentro del periodo barroco churrigueresco o pleno barroco (1690-1750).

De estructura sencilla, combina las figuras en relieve y las imágenes de bulto redondo con el acompañamiento de una abundante decoración.

⁹ Agradezco a Ana Carrassón, restauradora del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, los datos técnicos facilitados.

Destaca la verticalidad, marcada, en lo constructivo, por los elementos arquitectónicos y, en lo escultórico, por las figuras en relieve y las tallas de las imágenes, subrayando, no obstante, la horizontalidad en molduras y entablamento.

Predomina la composición frontal de las efigies con un canon esbelto, si bien en algunas figuras del sotabanco apreciamos un canon más ancho y con ligeras inclinaciones o posiciones de las cabezas en tres cuartos, la cabeza levantada de santo Tomás o el giro hacia su izquierda de la de san Ambrosio, así como la posición en *contraposto* de sus piernas.

En la esbelta silueta de la Virgen se rompe la frontalidad apreciable en la inclinación de la cabeza, en el giro de su cuerpo y piernas de izquierda a derecha, y el *contraposto* de su pierna izquierda que compensa al extender y desviar sus brazos hacia su izquierda. Esta imagen de rostro ovalado, mirada baja, cuello largo, cabellos largos ondulados, manos juntas, que descansa sobre densas nubes con ángeles, recuerda a la tipología de esculturas de la Inmaculada que esculpieron los escultores del barroco andaluz del siglo xvii como Juan Martínez Montañés (1568-1649) en su talla de la capilla de los Alabastros de la catedral de Sevilla; Alonso Cano (1601-1667) en su imagen de la sacristía de la catedral de Granada; Pedro de Mena (1628-1688), efigie en el convento de las Benitas de Toledo con cuya peana de nubes a la que se abrazan unos angelitos presenta algunas similitudes; José de Mora (1642-1724), escultura de la iglesia de los santos Justo y Pastor de Granada cuyos brazos aparecen más extendidos y ladeados como presenta la Inmaculada del Museo de Huesca, advirtiéndose en esta una actitud menos recogida y mucho más movida y dinámica.

En sus rostros, en su mayoría ovalados con nariz recta, más redondos en las figuras de ángeles o niños y nariz respingona, están marcados los arcos ciliares, las cejas, los párpados y las niñas de los ojos, redondas y grandes, que dotan a aquellos de gran expresividad. Los pómulos son salientes y los labios pequeños y carnosos. Los cabellos se peinan a base de rizos o mechones ondulados dejando la frente despejada; en algunas figuras de angelitos o niños, con algún mechón sobre la frente.

Las telas de sus túnicas acusan pliegues verticales paralelos, de borde redondeado, cuya dirección cambia por el reflejo del movimiento y su posición en *contraposto*. Los mantos y capas se presentan a ambos lados de las figuras cayendo rectos, en zigzag o formando profundos pliegues cóncavo-convexos, se agitan tras sus espaldas o envuelven a las figuras por delante con sus pliegues en sentido horizontal o en diagonal. La posición en *contraposto* y el movimiento de los paños proporcionan a las figuras movilidad.

Una forma de disponer la posición de los paños por delante de algunas figuras, sobre todo en las del sotabanco, aunque el plegado no es exactamente igual, encontramos en algunas esculturas talladas por Juan Martínez Montañés (“San Pedro”, retablo mayor de la iglesia de San Miguel, Jerez de la Frontera, Cádiz; “Santa Ana”, iglesia del Buen Suceso, Sevilla); Juan de Mesa (1583-1627; “Virgen de las Cuevas”, Museo de Bellas Artes, Sevilla); José de Arce (¿?-1666; “San Andrés”, iglesia de la Cartuja, Jerez de la Frontera, Cádiz).

En cuanto a la anatomía, se observan algunas desproporciones en los cuerpecitos de los niños y en las manos de algunas figuras.

Cronología y autoría

Según consta en la capitulación, la traza del retablo la realizó el maestro escultor Tomás Vicién. El 27 de febrero de 1719, los asignados de la Universidad y Estudio General de la ciudad de Huesca¹⁰ acordaron mediante capitulación la realización del retablo. Tomás Vicién haría el mismo conforme al diseño presentado, debiendo estar finalizado en el mes de agosto. El costo ascendía a 350 libras monedas de plata que el escultor recibiría de la siguiente forma: 100 libras al contado para la compra de la madera, 100 libras al finalizar el primer cuerpo del retablo y 150 libras una vez concluido¹¹ y visado.¹²

En las “Cuentas de las Rentas de la Universidad”¹³ referidas al periodo 1718-1719, en el detalle del gasto de 1719, aparecen los siguientes asientos:

[...]

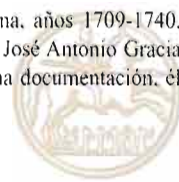
Mas Di a Thomas Vicien a Cuenta del Retablo Zedula-100 L

¹⁰ La Junta de Asignados o Asignatura se creó en 1473 cuando la Iglesia aportó unos ingresos procedentes de las rentas suprimidas –rentas supresas– para el mantenimiento de la Universidad. Compuesta por cuatro miembros, posteriormente se ampliaría el número de asignados, introduciendo modificaciones importantes en los Estatutos de la Universidad de 1723. Véase José Antonio GRACIA GUILLÉN, *Introducción a las rentas de la Universidad de Huesca*, Huesca, IEA, 1987, pp. 19-20, 25-29, 43-45 (Colección de Estudios Altoaragoneses, 24).

¹¹ Apéndice documental, documento 1.

¹² No he localizado ningún dato referente al visado del retablo.

¹³ Archivo Histórico Provincial de Huesca, en adelante AHPH. Universidad Sertoriana, años 1709-1740, libro 200, s/f. Quiero advertir que como a lo largo de este trabajo se va a citar el estudio de José Antonio Gracia Guillén, *Introducción a las rentas de la Universidad de Huesca*, utilizando a veces la misma documentación, él sigue la signatura antigua y en el presente se ha seguido la signatura nueva.



[...]

Mas A Thomas Vicien a Cuenta del Retablo Consta de Zedula 81 L

[...]

Seguidamente, en las cuentas referidas al periodo 1719-1720, en el detalle del gasto de 1720 aparece el siguiente asiento:

[...]

Mas A Tomas Vicien por fin de pago del Retablo Zedulas 169 L

[...]

Encontramos dos anotaciones de pago en 1719 y una en 1720, lo que induce a pensar que si bien el retablo se finalizó en la fecha prevista, se terminó de pagar con posterioridad, teniendo en cuenta además que se trata de las rentas supresas que por estos años debían pasar por momentos de cierta dificultad.¹⁴ No constan recibos.

Según nos refiere el *Libro de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad*,¹⁵ el 25 de octubre de 1723, con cédula del rector se le dieron a Félix Jalón 6 libras 12 sueldos por “platiar”¹⁶ el “Frontal, sacras, evangelio y lababo de la Capilla de la Universidad”. No he hallado el recibo.

Más adelante encontramos el pago de 7 libras al escultor Juan de Sola “por componer a Stº Thomas y demás hornatos de dicha Capilla”.¹⁷ En el recibo viene expresada la cantidad en escudos —7 escudos—; su equivalencia es igual a la libra jaquesa.¹⁸

El *Libro de la Tesorería*¹⁹ cita: “Mas en 16 de março 1726. Le di a Naudin para Pedro León Carpintero por sacar el Altar de la Purísima del Teatro llevarlo y componerlo en la Capilla de la Universidad -3 sueldos”. No he hallado recibo.

Entre los meses de agosto a diciembre de 1995 se llevó a cabo el proyecto de restauración del retablo por el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura. Durante los trabajos, en la parte superior izquier-

¹⁴ José Antonio GRACIA GUILLÉN, *op. cit.*, pp. 48-57.

¹⁵ AHPH, Universidad Sertoriana, *Libro de Recibo y Gasto. 1717-1772*, libro 242, f. 16r.

¹⁶ Palabra aragonesa; en castellano se usa “platear”. Significa ‘dar o cubrir de plata una cosa’. Ver Chusé ARAGÜÉS GIMENO, *Dizionario Aragonés-Castellano / Castellano-Aragonés*, Zaragoza, 1989, pp. 240 y 537.

¹⁷ AHPH, Universidad Sertoriana, *Libro de Recibo y Gasto. 1717-1772*, libro 242, f. 16v. Véase apéndice documental, documento II.

¹⁸ José Antonio GRACIA GUILLÉN, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹ AHPH, Universidad Sertoriana, 1692-1766, libro 187, f. 108v.



da del muro, a la altura y tras la estatua de san Lorenzo, apareció un fragmento de yeso con la siguiente inscripción:

Los constructores / de este retablo / fueron / Manuel Sancho / Ricardo Alis / Julian Lafuente / Bajo la dirección / del conocido / y distinguido / artesta / Pablo Gracia [firma y rúbrica] / 16 febrero / del año / 1729.

Esta inscripción se puede leer en el lado izquierdo del retablo donde se halla ubicada.

No he localizado ningún dato que haga referencia a lo expresado en la inscripción. Podría pensarse en las personas que realizaron la parte arquitectónica del retablo ayudantes de Tomás Vicién, ensambladores?, sin embargo, la fecha que aparece en la inscripción no se relaciona con la que hemos visto en la capitulación del retablo.

En el Consejo celebrado el 20 de septiembre de 1732 se resolvió dorar el retablo:

[...]

Y así mismo resolvió el Consexo que se dore el retablo de la Capilla de la Universidad, y que en el interim que dure esto se apliquen como quedaron aplicadas desde ahora las veinte Libras que según los Estatutos de esta Universidad puede gastar en Cada un año el Sr. Rector de los Bienes del Arca. Ex Quibus etc.²⁰

Nuevamente, en el Consejo celebrado el 27 de abril de 1733:

[...]

Y así mismo resolvió el Consexo que se dore el retablo de la Universidad supuesto que ay ya cassi restante en la Cofradía para dicho fin. Y para Correr con esta Dependencia nombro el Consexo a los SS. DD. Roman Blanco Dr Dn. Miguel Marton, DD Manuel de Lissa y DD Mames de Azara.²¹

[...]

El Consejo fue destinando diversas cantidades para dorar el retablo de la Capilla que la Cofradía restituyó a la Tesorería finalizando su pago en 1743.²²

²⁰ AHPH, Universidad Sertoriana, *Sumas del Consejo*, legajo 22/13, 1732-1733, f. 7r.

²¹ *Ibidem*, f. 32v.

²² AHPH, Universidad Sertoriana, *Sumas del Consejo*, legajos 22/14, 1733-1734, f. 19r; 22/15, 1734-1735, f. 12r; 22/16, 1735-1736, f. 11r; 23/6, 1741-1742, f. 12r; 23/7, 1742-1743, ff. 17r-v; 23/8, 1743-1744, f. 15v. *Libro de la Tesorería, 1692-1766*, libro 187, ff. 145r-v, 164r-v, 167r.

Además, José Antonio GRACIA GUILLÉN, *op. cit.*, pp. 167-168.



Tomás Vicién asistió al ajuste de dorar el retablo²³ percibiendo por ello dos libras.²⁴ En el recibo correspondiente la cuantía viene dada en reales de plata —20 reales de plata—, aunque al margen aparece en libras.²⁵

En los gastos de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad de los años 1732-1733 y 1733-1734²⁶ se relacionan en diversos asientos el pago de los panes de oro, así como el pago al dorador, Agustín Jalón, y a su viuda Josefa Playán, por dorar el retablo, asientos que se completan con sus recibos.²⁷ Ver cuadro adjunto.

Pago de los panes de oro ²⁸			
<i>Fecha</i>	<i>Destinatario</i>	<i>Cuantía</i>	<i>Panes de oro y portes</i>
Sin fecha	Sin destinatario	84 l. 9 s.	7.000 *
Sin fecha	Sin destinatario	12 l. 3 s. 6 d.	1.000 y 7 g **
12-X-1733	Agustín Jalón	12 l.	1.000 ***
25-X-1733	Tomás Mairal	30 l. (4 s.)	2.500 ****
01-XI-1733	Tomás Mairal	12 l. 2 s.	1.000
21-XI-1733	Tomás Mairal	60 l. 4 s.	5.000
13-I-1734	Paciencia Lafuente	12 l.	1.000 ***
22-I-1734	Criado del Rector	54 l. 6 s.	4.500
15-III-1734	Narciso Montero	60 l. 7 s.	5.000
337 l. 15 s. 6 d. ²⁹			28.000 ³⁰

* Los portes constan en asiento. No he hallado recibo

** Ídem. En el asiento se especifica además: "... y siete gramos que an [sic] faltado en los tres doblones de a ocho todo".

*** No se detallan portes.

**** Los portes constan en asiento, no se especifican en el recibo.

²³ AHPH, Universidad Sertoriana, *Libro de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad. 1717-1772*, libro 242, ejercicio 1732-1733, f. 41r.

²⁴ Apéndice documental, documento VI.

²⁵ Una libra equivale a 10 reales de plata.

²⁶ AHPH, Universidad Sertoriana, *Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad. Libro de Recibo y Gasto. 1712-1772*, libro 242, ff. 40v-41r y 43r.

²⁷ AHPH, Universidad Sertoriana, *Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780*, legajo 212.

²⁸ Cuadro que se cita.

²⁹ La suma total se ha calculado atendiendo a la valoración de la moneda de la época: la libra jaquesa se dividía en 20 sueldos y cada sueldo en 16 dineros (a partir de 1733). Véase J. A. GRACIA GUILLÉN, *op. cit.*, p. 32.

³⁰ Apéndice documental, documentos IX, XI, XIII, XVII, XXII, XXIV, XXVIII.

Entre los recibos, encontramos varios en los cuales se especifican los panes de oro que se entregan a Agustín Jalón, Josefa Playán y Baltasar Muñoz para dorar el retablo:

<i>Fecha</i>	<i>Destinatario</i>	<i>Panes de oro</i>
[1733]	Agustín Jalón	8.000
16-X-1733	Agustín Jalón	1.500
27-X-1733	Agustín Jalón	1.000
10-XI-1733	Josefa Playán	2.000
13-XI-1733	Josefa Playán	2.000
23-XI-1733	Josefa Playán	2.000
04-XII-1733	Josefa Playán	1.500
08-I-1734	Josefa Playán	1.000
13-I-1734	Josefa Playán	1.000
29-I-1734	Josefa Playán	2.000
28-II-1734	Josefa Playán	1.000
15-III-1734	Baltasar Muñoz	4.000
		27.000 ³¹

En el cómputo de los panes de oro observamos una diferencia de 1.000 panes.

El dorador, Agustín Jalón, recibió 80 libras³² por dorar el retablo. Su viuda Josefa Playán,³³ recibió otras 80 libras,³⁴ cantidades que percibieron de la siguiente forma:

23-VI-1733,	Agustín Jalón recibió	20 l.
19- VII-1733,	Agustín Jalón recibió	20 l.*
19- VIII-1733,	Agustín Jalón recibió	20 l.*
8- IX-1733,	Agustín Jalón recibió	20 l.*
		80 l.

* En el recibo se expresan 200 reales de plata, que corresponden a 20 libras.

³¹ Apéndice documental, documentos III, X, XII, XV, XVI, XVIII, XX, XXI, XXIII, XXVI, XXVII y XXIX.

³² AHPH, Universidad Sertoriana, *Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad. Libro de Recibo y Gasto. 1712-1772*, libro 242, f. 41r.

³³ Agustín Jalón falleció en noviembre de 1733. Javier COSTA FLORENCIA, "El retablo de San Cosme y San Damián en la iglesia de Santo Domingo de Huesca", en *Nuestro patrimonio. Diario del Altoaragón*, 23 de junio del 2002, p. 4.

³⁴ AHPH, Universidad Sertoriana, *Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad. Libro de Recibo y Gasto. 1712-1772*, libro 242, f. 43r.

En el anverso del recibo y en el libro de la Cofradía constan 20 libras. Se ha seguido la moneda en libras por ser la que sobre todo aparece y para hacer más unitaria y de fácil comprensión la moneda en uso.³⁵

10-XI-1733	Josefa Playán recibió	12 l. *
04-XII-1733	Josefa Playán recibió	16 l.
29-I-1734	Josefa Playán recibió	16 l.
23-III-1734	Josefa Playán recibió	20 l.
10-IV-1734	Josefa Playán recibió	16 l.
		<hr/> 80 l.

* En el recibo se expresa 12 escudos, que equivalen a 12 libras. También en el mismo recibo, se expresa “son 12 L” y así consta la cantidad total en el Libro de la Cofradía. Se ha seguido la moneda en libras por ser la que sobre todo aparece y para hacer más unitaria y de fácil comprensión la moneda en uso.³⁶

En la peana sobre la que se alza la imagen de la Virgen se halla escrito lo siguiente:

Es [t] e retablo lo doro Baltasar Muñoz y Agustín Jalón año 1734 doradores /
[¿maestrescuela?] Íñigo Serra Plaian (rúbrica) [espacio en blanco] Rogar a Dios por
Baltasar / Muñoz.

Con fecha 28 de mayo de 1734 se ordena el pago de un recibo de Pedro León por varios trabajos realizados en la Universidad, entre ellos componer el altar de la capilla.³⁷

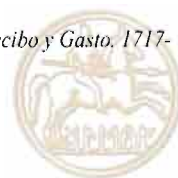
En el Consejo celebrado el 9 de julio de 1742³⁸ se trató de que el señor Román Blanco, que fue rector el año anterior, quería destinar las 20 libras jaquesas de que disponía según los estatutos para dorar el frontal y sacras del altar de la capilla de la Universidad.

³⁵ Apéndice documental, documentos IV, V, VII y VIII.

³⁶ Apéndice documental, documentos XIV, XIX, XXV, XXX y XXXI.

³⁷ AHPH, Universidad Sertoriana, *Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad. Libro de Recibo y Gasto, 1717-1772*, libro 242, f. 43r. Véase apéndice documental, documento XXXII.

³⁸ AHPH, Universidad Sertoriana, *Sumas del Consejo. 1742-1743*, legajo 23/7, f. 6v.



En los gastos efectuados entre septiembre de 1741 y septiembre de 1742,³⁹ encontramos la anotación con fecha 10 de agosto, con libramiento del rector, del pago de 20 libras a Baltasar Muñoz por dorar el frontal y sacras de la capilla de la Universidad. Se expresa época, pero no consta recibo.

En los gastos del año siguiente (septiembre de 1742-septiembre de 1743)⁴⁰ aparece con fecha 12 de abril y con libramiento del rector, el pago de 14 libras 8 sueldos al dorador Baltasar Muñoz a cuenta de las 20 libras que el rector puede disponer. No consta recibo.

Los efectos de un rayo debieron causar desperfectos en el retablo de la capilla de la Universidad. Su reparación corrió a cargo de Baltasar Muñoz que con fecha 4 de noviembre de 1764 recibió 30 libras 16 sueldos por los trabajos realizados.⁴¹

Veinte años más tarde, el 8 de mayo de 1784, Baltasar Muñoz recibió 20 libras por gastos de la capilla sin especificar los mismos, según consta en recibo numerado al dorso con el “N. 8” (ang. inf. izd.^o).⁴²

Los trabajos de pintura y dorado del arco sobre el retablo los efectuó Luis Muñoz en 1784, labor por la que recibió 20 libras. En el asiento correspondiente al *Libro de Recibo y Gasto de la Cofradía*⁴³ aparece como receptor Baltasar Muñoz, pues se especifica “al mismo”, refiriéndose al asiento anterior ya que sigue al gasto comentado anteriormente por el que este recibe 20 libras por los gastos de la capilla. Sin embargo, en el recibo⁴⁴ se expresa claramente la entrega a Luis Muñoz, recibo que firma y que aparece numerado al dorso con el “N. 9” (ang. inf. dcho.), como también se halla numerado en el libro de cuentas citado.⁴⁵

³⁹ AHPH, Universidad Sertoriana, *Libro de la Tesorería 1692-1766*, libro 187, f. 163bis v.

⁴⁰ Ibidem, f. 166r.

⁴¹ AHPH, Universidad Sertoriana, *Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad. Libro de Recibo y Gasto. 1717-1772*, libro 242, f. 121v. Véase apéndice documental, documento XXXIII.

⁴² AHPH, Universidad Sertoriana, *Cofradía de nuestra Señora de la Piedad. Libro de Recibo y Gasto. 1772-1833*, libro 243, f. 28v. Véase apéndice documental, documento XXXIV.

⁴³ Ibidem, f. 28v.

⁴⁴ Apéndice documental, documento XXXV.

⁴⁵ Para las referencias biográficas de los artistas mencionados remito al lector a los artículos que Javier Costa Florencia —quien está llevando a cabo un trabajo de investigación sobre la escultura oscense del siglo XVIII—, viene publicando en el *Diario del Alto Aragón* y que citamos en la bibliografía final. Además de aportar los datos biográficos nos da noticia de otras obras realizadas por los mismos tanto en Huesca capital como en varias localidades de la provincia. Asimismo, se mencionan referencias biográficas y artísticas citadas por otros autores.

CONCLUSIONES

A lo largo de los sesenta y cinco años que discurren desde 1719 a 1784, vemos cómo se adornó la cabecera de la capilla de la Universidad de Huesca. Se realizó el retablo, posteriormente se doró y finalmente se enriqueció el arco de la misma.

Para la realización de estos trabajos se contó con una serie de artistas, quienes, además de actuar en la capilla de dicha Universidad, desarrollaron una intensa labor en la ciudad y en la provincia —alguno incluso traspasó el ámbito provincial—, dejándonos constancia de la enorme actividad artística del siglo XVIII en Huesca; el escultor Tomás Vicién, los doradores Agustín Jalón y Baltasar Muñoz, y el pintor Luis Muñoz, hijo del anterior. El también escultor Juan de Sola, sobrino de Tomás Vicién, intervino en algunos trabajos unos años más tarde que su tío.

Hemos visto labores de talla, dorado y pintura, así como trabajos de carpintería (Pedro León, carpintero), estos últimos posiblemente derivados o relacionados con los actos o fiestas de la Universidad.

Desconocemos si Félix Jalón llegó a platear el frontal del altar; lo cierto es que hoy lo encontramos dorado y con noticias de su dorador, Baltasar Muñoz.

Estamos ante un retablo barroco en la línea de los realizados por los Churriguera con aproximación, en elementos estructurales, al retablo mayor de la iglesia de San Esteban de Salamanca (1692) obra de José Benito de Churriguera; y también, por proximidad, con el retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo y San Martín de Huesca (principios del siglo XVIII).

En la imagen de la Inmaculada Concepción observamos un aire andaluz —sobre todo a partir del modelo de Alonso Cano—, si bien nuestro artista le dota de un ritmo más exaltado. En el resto de las esculturas, en lo que se refiere a la disposición de los paños plegados por delante, también encontramos una afinidad más cercana con la escultura andaluza del siglo XVII.

Este acercamiento al arte andaluz pudo deberse a la presencia en la cercana ciudad de Zaragoza, y concretamente en la capilla de San José, ubicada en la iglesia de San Carlos Borromeo, de la estilística de la escultura andaluza que los jesuitas andaluces introdujeron al decorar dicha capilla en 1692, y que sería un punto de referencia e influencia para los escultores aragoneses.

Por lo demás, sigue la tónica de la escultura general española, con un acento muy personal.



BIBLIOGRAFÍA

- ARAGÜES GIMENO, Chusé, *Dizionario Aragonés-Castellano / Castellano-Aragonés*, Zaragoza, 1989.
- ARCO, Ricardo del, *Memorias de la Universidad de Huesca*, Zaragoza, Oficina tipográfica de Pedro Carra, 1912 (Colección de Documentos para el Estudio de la Historia de Aragón, tomo VIII).
- AYNSA Y DE IRIARTE, Francisco Diego de, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, libro V, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1987 [reprod. facs. de la ed. original: Huesca, Pedro Cabarte, 1619].
- BALDELLOU, Vicente; AGUILERA, Isidro, y CANTERO, María Paz, *Museo de Huesca*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1990.
- BOLOQUI LARRAYA, Belén, Barroco (voz). “Escultura barroca”, *Gran Enciclopedia Aragonesa*, t. II, Zaragoza, UNALI, 1980.
- , *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*, Granada, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, tomos I y II, 1983.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., “Barroco y rococó. La escultura barroca aragonesa”, *Enciclopedia Temática de Aragón. Historia del Arte II*, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1987.
- BRIOSO Y MAIRAL, Julio Víctor, “San Martín de la Val D’Onsera” (voz), *Gran Enciclopedia Aragonesa*, t. XI, Zaragoza, UNALI, 1982.
- BROTO APARICIO, Santiago, “Huesca: los Muñoz, un linaje de pintores y escultores”, en *Nuestras Raíces. Diario del AltoAragón*, 4 de abril de 1999.
- CANELLAS, Ángel, *Exempla Scripturarum Latinarum*, Zaragoza, Librería General, 1974.
- CASAS Y ABAD, Serafín, *Huesca, su topografía médica o reseña demográfico-sanitaria seguida de un resumen histórico-descriptivo de sus principales monumentos artísticos*, Huesca, Imp. y lib. de José Iglesias, 1883.
- , *Guía de Huesca. Civil, Judicial, Militar y Eclesiástica*, Huesca, La Val de Onsera, 1996 [reproducción de la edición original: Huesca, Librería y Encuadernación oscense, 1886].
- COSTA Y FLORENCIA, Javier, “El retablo mayor de la iglesia de las Teresas de Huesca”, en *Especial San Lorenzo. Diario del AltoAragón*, 10 de agosto de 1998.
- , “El retablo de San Antonio de Padua de la iglesia parroquial de Almudévar”, en *Arte. Diario del AltoAragón*, 30 de mayo de 1999.
- , “La obra escultórica de Luis Muñoz en la iglesia parroquial de Lupiñén”, en *Patrimonio. Diario del AltoAragón*, 18 de julio de 1999.
- , “Perfil biográfico del escultor y pintor oscense Luis Muñoz: datos familiares inéditos”, en *Especial San Lorenzo. Diario del AltoAragón*, 10 de agosto de 1999.
- , “El retablo mayor de la iglesia de Lupiñén”, en *Arte. Diario del AltoAragón*, 26 de septiembre de 1999.
- , “El retablo de San Francisco en el Convento de Santa Clara de Huesca”, en *Cajón de sastre. Diario del AltoAragón*, 17 de octubre de 1999.



- COSTA Y FLORENCIA, Javier, "Una familia de doradores en la Huesca del siglo XVIII: los Castejón", en *Cajón de Sastre. Diario del AltoAragón*, 10 de diciembre del 2000
- , "El retablo de San Demetrio de la iglesia parroquial de Loarre", en *Pueblos y gentes. Diario del AltoAragón*, 28 de enero del 2001.
- , "Los retablos de San Vicente y la Crucifixión en Santa María la Mayor de Bolea", en *Nuestro Patrimonio. Diario del AltoAragón*, 17 de febrero del 2002.
- , "El retablo mayor de la parroquial de Sarsamarcuello", en *Nuestro Patrimonio. Diario del AltoAragón*, 10 de marzo del 2002.
- , "El retablo de San Cosme y San Damián en la iglesia de Santo Domingo de Huesca", en *Nuestro Patrimonio. Diario del AltoAragón*, 23 de junio del 2002.
- DUCHET-SUCHAUX, Gastón, y PASTOUREAU, Michel, *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- DURÁN GUDIOL, Antonio, *Huesca y su provincia*, Barcelona, Aries, 1957.
- FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Omega, 1950.
- GARCÉS, Carlos, *Guía Turística de la ciudad de Huesca y su entorno*, Zaragoza, Prames, 1996.
- GÓMEZ MORENO, M^a Elena, *Escultura del siglo XVII. Ars Hispaniae*, vol. XVI, Historia Universal del Arte Hispánico, Madrid, Plus Ultra, 1963.
- GRACIA GUILLÉN, José Antonio, *Introducción a las rentas de la Universidad de Huesca*, Huesca, IEA, 1987 (Colección de Estudios Altoaragoneses, 24).
- HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *La escultura del siglo XVII en las demás escuelas españolas. Summa Artis*, XXVI, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- , *Escultura barroca en España. 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1991.
- , *El retablo barroco en España*, Madrid, Ediciones Alpuerto, 1993.
- MORALES Y MARÍN, José Luis, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1984.
- NAVAL MAS, Antonio, y NAVAL MAS, Joaquín, *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, tomo I, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1980.
- OLIVERA VILLACAMPA, Macario, *La Universidad de Huesca. Entre la memoria y el futuro*, Huesca, 2000.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo I, volumen 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- , *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la D a la F*, tomo 2, volumen 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- , *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la G a la O*, tomo 2, volumen 4, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- , *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la P a la Z. Repertorios*, tomo 2, volumen 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995.



- RINCÓN GARCÍA, Wifredo, *Un siglo de escultura en Zaragoza 1808-1908*, Zaragoza, CAZAR, 1984.
- , y ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo, *Iconografía de los santos aragoneses*, t. I, Zaragoza, Librería General (Colección Aragón, 56).
- TORMO CERVINO, Juan, *Huesca. La ciudad Alto-aragonesa*, Huesca, Talleres Tipográficos Aguarón, 1942.
- TORRALBA SORIANO, Federico, *Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1974.
- , “Arte”, en *Aragón*, Vitoria, Fundación Juan March; Editorial Noguer, 1977 (Colección Tierras de España).
- , “Los siglos XVII y XVIII”, en *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Zaragoza, 1991-1992.

DOCUMENTOS⁴⁶

I

Huesca, 1719, febrero, 27

Capitulación del retablo de la iglesia o capilla de la Universidad Sertoriana.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Actas o Resoluciones de la Asignatura, 1713-1771”, libro 193, ff. 46v-47v.

En la ciudad de Huesca a veynte y siete días del mes de febrero de mil setecientos y Diez y nueve años. En la sachristía, o, cambreta de la capilla de santa Cathalina de la santa Iglesia cathedral de esta ciudad, juntos Los Muy Ilustres Señores D. D. Vizente Castilla, Vicario General, D. D. Nicolas Azara, Canónigo, D. Nicolas de Olzina y D. D. Gerónimo de Crexenzan, Cavalleros Regidores, Asignados de la Universidad y Estudio General de la citada ciudad.

En vista del diseño, o, traza hecho por Thomas Vicien, Maestro escultor y vecino de esta ciudad, para hazer el Retablo de la Yglesia, o, capilla de la Universidad dichos Señores acordaron la capitulación siguiente:

Que dicho Thomas Vicien se obliga a hazer el Retablo conforme el diseño y traza perfectamente dandolo concluido y parado en toda forma por todo el mes de Agosto primero viniente.

Que dicho Retablo a de ser visto y reconocido por las personas que eligiran los Señores Asignados para satisfazerse si conforma en todo con el diseño, o, traza. Y caso faltare alguna cosa, o, no estubiere executado conforme el Arte y diseño a sus expensas lo haya de executar y enmendar hasta dejarlo en entera perfección.

⁴⁶ Para la transcripción de los documentos, se ha respetado la ortografía original, desarrollándose las abreviaturas, actualizando en algunos casos el uso de mayúsculas o minúsculas, separación de palabras y signos de puntuación. No se ha modificado la acentuación.

Abreviatura: AHPH, Archivo Histórico Provincial de Huesca.



Que en pago de dicho Retablo se le a de dar la cantidad de trescientas y cinquenta libras mone-
da de plata en esta forma. Cien libras luego de contado para la compra de la madera, otras cien Libras
en estar el primer cuerpo, de dicho Retablo enteramente concluido, y las ciento y cinquenta Libras res-
tantes en fin de pago concluydo enteramente que sea dicho Retablo y visto y reconozido y aprobado por
dichas personas, o, peritos nombraderos por dichos Señores Asignados.

Que a más de dichas 350 L. Se le hayan de dar y se le den dos maderos, o, filas que tiene la Uni-
versidad.

Que haya de obligarse el dicho Thomas Vicien junto con dos fianzas a tener y cumplir con lo
arriva expresado so obligación de sus personas y todos sus bienes.

[...]

Verum est

Blasco [Firma y rúbrica].

II

Huesca, 1723, octubre, 25

*Juan de Sola, maestro escultor, recibe siete libras jaquesas por lo trabajado en el frontal y orna-
to de Santo Tomás y en la iglesia de la Universidad.*

AHPH, Universidad Sertoriana. "Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-
1780", legajo 212.

[Signo]

Memoria de lo que he trabajado Yo Juan de Sola, maestro escultor, en el frontal y ornato de S^o
Thomas y en la Yglesia de la Unibersidad por orden del S^r Retor [sic].

Primeramente, De componer el frontal y ornato de S^o Thomas

6 jornales a 8 s.	2 L. 8 s.
------------------------	-----------

Mas De la talla se ha aumentado en dicho ornato otros 6 jornales

a 8 s.	2 L. 8 s.
-------------	-----------

Mas De Orencio Sola y Lorenzo Garro tres jornales a 8 s.	1 L. 4 s.
--	-----------

Mas De un Aprendiz, 6 jornales a 5 s.	1 L. 10 s.
--	------------

Mas De madera y Clabos	1 L.
------------------------------	------

8 L. 10 s

Juan de Sola [Firma]

S^r D^o Miguel Campo, pagara Um. a Juan de Sola la cantidad de siete escudos a que se a reduci-
do el importe de esta zedula de gasto, que con recibo del dicho Sola estaran bien dados y se Admitirán
en quenta. Huesca, Octubre, 25 de 1723.

D^r Manuel Martínez Montoya/ R^o de la Universidad [firma].

Son. 7 L.

Yo el abajo firmado e recibido de dicho Miguel Campo las dichas siete libras jaquesas-Juan de
Sola [firma].



III

[1733, Huesca]

Agustín Jalón recibe 8.000 panes de oro para dorar el retablo de la Universidad de Huesca.

AHPH, Universidad Sertoriana. "Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780", legajo 212.

[Signo]

Memoria del oro que me han entregando para dorar el retablo de la unibersidad de la ciudad de Huesca

primeramente por manos de don Miguel Marton	2.000 panes
mas por manos de don Melchor Escudero	3.000 panes
mas por manos de don Juan Diez tesorero de dicha unibersidad	3.000 panes

Agustín Jalon (Firma y rúbrica).

IV

Huesca, 1733, junio, 23

Agustín Jalón recibe 20 libras jaquesas en parte del pago por dorar el retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. "Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780", legajo 212.

[Signo]

Digo el abajo firmado que otorgo aber recebido de orden el DD Miguel Placido Marton de Casadios, retor [sic] de [tachado: de dicha] la Urniversidad [sic] de Huesca, y por manos del Dotor [sic] D Juan Diez, la cantidad de bente libras jaquesas las quales son a cuenta de dorar el retablo de dicha Unibersidad y por ser berdad yze el presente recibo en Huesca a 23 de junio del año 1733.

Agustín Jalon (Firma y rúbrica).

20 L.

V

Huesca, 1733, julio, 19

Agustín Jalón recibe 200 reales de plata en parte del pago por dorar el retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. "Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780", legajo 212.

[Signo]

Digo el abajo firmado que otorgo Aber recebido con orden del señor Don Miguel Marton de Casadios, retor [sic] de la universidad de Huesca, y por manos del dotor [sic] Don Juan Diez, tesorero de dicha unibersidad, la cantidad de duscientos riales de plata a cuenta de dorar el retablo de dicha unibersidad y por ser así berdad yce el presente recibo en Huesca a 19 de julio del año 1733.

Agustín Jalon [Firma y rúbrica].

Son 200 riales plata.



VI

Huesca, 1733, julio, 21

Tomás Vicién recibe 20 reales de plata por asistir al ajuste de dorar el retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana, “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo de la cruz]

El Thesorero de la Universidad, entregará al S^{or} Thomas Vicien, con su recivo Veinte Reales de Plata, que se le dan de Aguina[I]do, por aver concurrido al ajuste de dorar el Retablo de dicha Univer-sidad. Huesca, y julio 10 de 1733.

D^r Miguel Marton de Cassadios [Firma y rúbrica].

Rector

Son 2 L.

He rezivido dicha cantidad del D^r Juan Diez de Aux maior tesorero de la Unibersidad. Huesca y julio a 21 de 1733. Thomas Vizien [Firma].

VII

Huesca, 1733, agosto, 19

Agustín Jalón recibe 200 reales de plata.

AHPH, Universidad Sertoriana, “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo]

Digo el abajo firmado que otorgo aber recebido de orden del señor don. Miguel Marton de Casadios, rtor [sic] de la unibersidad de Huesca, y por manos del dotor [sic] Don Juan Diez, tesorero de dicha unibersidad, la cantidad de duscientos riles [sic] plata y por ser berdad yce el presente recibo en Huesca día 19 de agosto del año 1733.

Agustín Jalon [Firma].

Son doscientos riales plata.

VIII

Huesca, 1733, septiembre, 8

Agustín Jalón recibe 200 reales de plata en parte del pago por el retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo]

Digo el abajo firmado que otorgo aber recebido por manos del dotor [sic] Don Juan Diez, tesoro-ro de la unibersidad de Huesca, la cantidad de duscientos riales plata los quales son a cuenta de dorar



el retablo de dicha unibersidad. Y por ser berdad yce el presente recibo en Huesca a 8 de setiembre [sic] de 1733.

Agustín Jalon [Firma y rúbrica].

Son. 200 riales plata

IX

Huesca, 1733, octubre, 12

Ápoca de Agustín Jalón por la que recibe 12 libras para pagar 1.000 panes de oro.

AHPH, Universidad Sertoriana. "Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780", legajo 212.

[Signo]

Entregará D. Benito Diago a Jalón 12 L. para pagar mil panes de oro. Huesca, y octubre a 12 de 1733.

D. Demetrio de Lores R' de la Universidad [Firma y rúbrica].

Digo el bajo [sic] firmado que he recibido del S' D' D^a Benito Diago 12 L. para mil panes de oro y por la Berdad firme el presente en Huesca a 12 octubre de 1733.

Agustín Jalon [Firma].

X

Huesca, 1733, octubre, 16

Agustín Jalón recibe 1.500 panes de oro para dorar la obra de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. "Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780", legajo 212.

[Signo]

Digo el abajo firmado que e recebido por manos de Don Demetrio Lores, retor [sic] de la unibersidad de Huesca, la cantidad de mil y quinientos panes de oro para dorar la obra de dicha Unibersidad y por ser así berdad yze el presente recibo en Huesca a 16 de octubre del año 1733.

Agustin Jalon [Firma y rúbrica].

Oro mil y quinientos panes.

XI

Huesca, 1733, octubre, 25

Ápoca del rector de la Universidad de 30 libras para pagar a Tomás Muiral 2.500 panes de oro.

AHPH, Universidad Sertoriana. "Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780", legajo 212.

[Signo]



S^r D. Benito Diago entregara V^d A Thomas Mayral treinta libras, precio de dos mil y quinientos panes de oro que por el he recibido; y guardarara [sic] V^d este papel para descargo con los adjuntos. Huesca, y octubre a 25 de 1733.

D. Demetrio Lores R^e de la Universidad [Firma y rúbrica].

Son 30 L.

XII

Huesca, 1733, octubre, 27

Agustín Jalón recibe 1.000 panes de oro para dorar la obra de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo]

Digo el abajo firmado que otorgo aber recebido por manos del señor retor [sic] de la universidad de Huesca, Don Demetrio Lores, la cantidad de mil panes de oro para dorar la obra de dicha unibersidad de Huesca y por ser berdad yce el presente recibo en Huesca a 27 de otubre [sic] del año 1733.

Agustín Jalon dorador [Firma].

Son mil panes de oro.

XIII

Huesca, 1733, noviembre, 1

Ápoca del rector de la Universidad de 12 libras y dos sueldos para pagar a Tomás Mairal 1.000 panes de oro y sus portes.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo]

S^r D. Benito Diago: entregará V^d A Thomas Mayral doce libras en pago de mil panes de oro que por él he recibido. Huesca, y Noviembre a 1 de 1733.

Dará V^d Al mismo 2 s. de portes.

D^r D. Demetrio Lores Rector [Firma y rúbrica].

Son 12 L. 2 s.

XIV

[Huesca], 1733, noviembre, 10

Recibo del vicerrector de 12 escudos a favor de Josefa Playán en parte del pago por dorar el retablo de la Universidad.



AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo de la cruz]

S^r D^a Benito Deago: dara V^d por este, que servira de recibo a Josepha Plaian doze escudos a cuenta de dorar el retablo de la Universidad. Dios guarde a V^d muchos años, de mi Collegio oi dia 10 de Novieembre [sic] de 1733.

D^r Thomas Galban Vicerrector [Firma].

Son 12 L.

S^r D^a Benito Diago y S^r Mio.

XV

Huesca, 1733, noviembre, 10

Josefa Playán recibe 2.000 panes de oro para dorar el retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

He recibido de el [sic] S^r Vicerector [sic] de la Universidad de Huesca dos mil panes de oro para dorar el retablo de dicha Universidad, y para que conste hize hazer el presente en Huesca de mano agena, y hize una cruz en señal de verdad a 10 de noviembre de 1733.

Cruz. Yo Baltasar Muñoz fui testigo i firme por Josefa Plaian otorgante a quien bi acer la cruz.

Son dos mil panes.

XVI

Huesca, 1733, noviembre, 13

Josefa Playán recibe 2.000 panes de oro para dorar el retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo]

He recibido deel [sic] S^r Rector de la Universidad dos mil panes de oro para dorar el retablo de dicha Universidad, y para la verdad hize hazer el presente de mano agena, y hize una Cruz en señal en Huesca a 13 de noviembre de 1733.

Cruz

Yo Baltasar Muñoz fui testigo i firme por Josefa Plaian otorgante a quien bi acer la cruz.

Son dos mil panes.

XVII

Huesca, 1733, noviembre, 21

Ápoca del rector de la Universidad de 60 libras y cuatro sueldos para pagar a Tomás Mairal 5.000 panes de oro y sus portes.



AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo]

S^r D. Benito Diago: podra V^d entregar a Thomas Mayral la cantidad de sesenta libras en pago de cinco mil panes de oro que tengo recibidos; y podra V^d V^d (sic) guardar este papel para su recivo. Huesca, y Noviembre 21 de 1733.

D. Demetrio Lores Rⁱ de la Universidad [Firma y rúbrica].

Podra V^d Así mismo dar 4 s. que me cuestan los portes.

Son 60 L. 4 s.

XVIII

Huesca, 1733, noviembre, 23

Josefa Playán recibe 2.000 panes de oro para dorar el retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo de la cruz]

He rezivido de el [sic] S^r Vicerector [sic] de la Universidad de Huesca [Tachado: la can] dos mil panes de oro para dorar el retablo de dicha Universidad y para que conste hize hazer el presente de mano agena, y hize una cruz en señal en Huesca a 23 de noviembre de 1733. Cruz.

Yo Baltasar Muñoz fui testigo i firme por Josefa Plaian otorgante a quien bei [sic] acer la cruz.

XIX

Huesca, 1733, diciembre, 4

Recibo del vicerrector de la Universidad de 16 libras a favor de Josefa Playán en parte del pago por dorar el retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo de la cruz]

S^r Dⁿ Benito Deago: entregará V^d a Josepha Plaian portadora de este diez, y seis libras a cuenta de dorar el retablo de la Universidad que por este estaran bien dadas. Huesca, y Diciembre 4 de 1733.

D^r Thomas Galban Vicerrector / de la Universidad [Firma y rúbrica].

Son 16 L.

XX

Huesca, 1733, diciembre, 4

Josefa Playán recibe 1.500 panes de oro para dorar el retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.



He recibido de el [sic] S^r Retor [sic] de la Universidad de Huesca mil y quinientos panes de oro para dorar el retablo de dicha Universidad, y para que conste hize hazer, y firmar el presente de mano agena, y hize una Cruz en señal, en Huesca a 4 de Diciembre de 1733.

Cruz

Son 1500 panes.

Yo Baltasar Muñoz fui testigo i firme por Josefa Plaian otorgante a quien bii [sic] acer la cruz.

[tachado: son 10]

XXI

Huesca, 1734, enero, 8

Josefa Playán recibe 1.000 panes de oro para dorar el retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo de la cruz]

He rezibido de el [sic] S^r Rector de la Universidad mil panes de oro para dorar el retablo de dicha Universidad, y para que conste di el presente hecho de mano agena, y firmado de la mia con una Cruz, por no saber escribir, en Huesca a 8 de Enero de 1734.

Cruz. Yo Baltasar Muñoz fui testigo i firmo por Josepha Plaian otorgante a quien bei [sic] acer la cruz.

Son 1000 panes de oro.

XXII

[Huesca], 1734, enero, 13

Ápoca del vicerrector de la Universidad de 12 libras para pagar a Paciencia Lafuente 1.000 panes de oro.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo de la cruz]

S^r Dⁿ Benito Deago: entregará V^d por este, que servira de recibo a Paciencia Lafuente la cantidad de doze libras jaquesas por mil panes de oro que he recibido de la dicha para el retablo de la Universidad, y quedo a sus ordenes, de mi Collegio de Sⁿ Vicente a 13 de Enero de 1734.

RL [¿] de V^d

D^r Thomas Galban Vicerrector de la Universidad [Firma y rúbrica].

Son 12 L.

XXIII

Huesca, 1734, enero, 13

Josefa Playán recibe 1.000 panes de oro para dorar el retablo de la Universidad.



AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo de la cruz]

He recibido de el [sic] S^r Rector de la Universidad de Huesca mil panes de oro para dorar el retablo de dicha Universidad y para que conste di el presente hecho, y firmado de mano agena, y hize una Cruz de mi mano en señal, en Huesca a 13 de Enero de 1734. Cruz. Yo Baltasar Muñoz soi testigo y firme por Josepha Plaian otorgante a quien bi acer la cruz.

Son 1000 panes.

XXIV

Huesca, 1734, enero, 22

Ápoca del rector de la Universidad de 54 libras y seis sueldos para pagar 4.500 panes de oro y sus portes.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo]

Se servirá D. Benito Diago entregar por este papel cinquenta, y quatro libras en pogo [sic] de quatro mil, y quinientos panes de oro que tengo recibidos. Huesca, y Enero 22 de 1734.

D. Demetrio de Lores R^r de la Universidad. [Firma y rúbrica.]

Son 54 L.

Dará 6 s. de portes.

XXV

Huesca, 1734, enero, 29

Ápoca del rector de la Universidad de 16 libras a favor de Josefa Playán en parte del pago por dorar el retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo]

Sr. D. Benitio (sic) Diago: entregará Vd. por este a Josepha Playan diez y seis libras en parte de pago de lo que se le deve dar por la obra que corre de la Universidad. Huesca, y Enero 29 de 1734.

D. Demetrio Lores R^r de la Universidad [Firma y rúbrica].

XXVI

Huesca, 1734, enero, 29

Josefa Playán recibe 2.000 panes de oro para dorar el retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.



[Signo de la cruz]

He rezibido deel [sic] S^r Rector de la Universidad de Huesca dos mil panes de oro para dorar el retablo de dicha Universidad, y para que conste hize hazer el presente de mano agena, y firme de la mia con una Cruz en Huesca a 29 de Enero de 1734.

Cruz

Yo Antonio Satue soi testigo de lo sobredicho y firme por Josepha Plaian otorgante a quien bi hacer la Cruz.

Son 2000 panes.

XXVII

Huesca, 1734, febrero, 28

Josefa Playán recibe 1.000 panes de oro.

AHPH, Universidad Sertoriana. "Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780", legajo 212.

[Signo]

A recibido Josepha Plaian del Rector de la Unibersidad mil panes de oro en Huesca y febrero a beinte y ocho de 1734 y da una Cruz en su firma por no saber escribir.

Cruz. Yo Baltasar Muñoz soi testigo por Josepha Plaian a quien bi acer la cruz.

XXVIII

Huesca, 1734, marzo, 15

Ápoca de Narciso Montero por la que recibe 60 libras y siete sueldos en pago de 5.000 panes de oro y sus portes.

AHPH, Universidad Sertoriana. "Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780", legajo 212.

[Signo]

El S^r D. Benito Diago entregará al Portador la cantidad de sesenta libras en pago de cinco mil panes de oro de que le entregara el recivo. Huesca, y, Marzo 15 de 1734.

D. Demetrio Lores Rector de/ la Universidad [Firma y rúbrica].

Dará Vd. 7 s. de portes.

Rezivi el aujo [sic] firmado del dotor [sic] don Benito Diago sesenta libras moneda de plata en pago de zinco mil panes de oro que entregado al Señor Retor [sic] de la Unibersidad. Huesca i marzo a 15 de 1734.

Narciso Montero [Firma].

Son 60 L. 7 s.



XXIX

Huesca, 1734, marzo, 15

Baltasar Muñoz recibe 4.000 panes de oro para la fábrica del retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo]

E recibido por mano del Señor Rector de la unibersidad la cantidad de quatro mil panes de oro para la fabrica del Retablo de la unibersidad. Huesca y marzo 15 de 1734.

Yo Baltasar Muñoz [Firma].

Son 4.000.

XXX

Huesca, 1734, marzo, 23

Recibo del vicerrector de la Universidad de 20 libras jaquesas a favor de Josefa Playán en parte del pago por dorar el retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo de la cruz]

Sr Dn Benito Diago: V^d se servira mandar entregar por este, que servira de recibo la cantidad de veinte libras jaquesas a Josepha Playan a cuenta del salario, que se le debe dar por dorar el retablo de la Universidad. Dios guarde a Vd. Huesca y Marzo 23 de 1734.

D^r Thomas Galban Vicerector [sic] [Firma, rúbrica].

Son 20 L.

XXXI

Huesca, 1734, abril, 10.

Recibo del Rector de la Universidad de 16 libras a favor de Josefa Playán en fin del pago por dorar el retablo de la Universidad. AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo]

S^r D. Benito Diago: podrá V^d ajustar a Maria Playan lo que falte para completar el total de dorar el retablo de la Universidad. Huesca, y Abril 10 de 1734.

D. Demetrio Lores R^r de la Universidad [Firma y rúbrica].

De orden del S^r R^r de la Universidad al portador de este que es Josepha Playan entregue diez y seis libras que es lo que se le restaba para el cumplimiento de dorar el Retablo. Huesca y abril a 10 de 1734.

D^r Diago [Firma y rúbrica].

Son 16 L.



XXXII

Huesca, 1734, mayo, 28

Ápoca de Pedro León por varios trabajos realizados en la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo de la cruz]

Memoria del Gasto que se ha hecho En la Universidad, por orden del señor rector de ella.

Primeramente. Por Componer El Altar de la Purísima Concepción	4 s.
Mas Por una ratera	10 s.
Mas Por Componer un Banco de respaldo	6 s.
Mas Por dos libras de Clavos triados	4 s.
Mas Por cinquenta clavos de a quarenta	1 s 4
Mas Por un postigo En la casa que vive el Bedel	6 s
Mas Por dos libras de clavos para dicha puerta	4 s
Mas Por mi trabajo de reclavar cinco bancos	2 s
Mas, por Componer los calajes	4 s

2 L. 11s. 4[d]

Pedro Leon [Firma]

Podra D. Benito Diago ajustar la sobredicha cuenta al portador de la cedula. Huesca, y Mayo 28 de 1734.

D. Demetrio Lores R^r de / la Universidad [Firma y rúbrica].

Son 2 L 11 s 4 [d]

XXXIII

Huesca, 1764, noviembre, 4

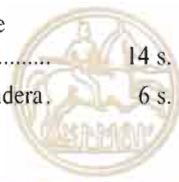
Baltasar Muñoz dorador recibe 30 libras 16 sueldos por reparar el dorado del retablo de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. “Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1710-1780”, legajo 212.

[Signo]

Lo que tengo trabajado de orden del S^r D^o Bernardo Oliban Canonigo de la S^a Yglesia [sic] Catedral de Huesca, En el Retablo de La Unibersidad es como se sigue:

Primero por acer Los andamios un Maestro Arbañil i dos Peones un día, siete sueldos el Maestro i Los peones a tres sueldos i ocho cada uno	14 s.
Mas por desacer Los andamios en barias veces i conponerlos, i bolber La madera.	6 s.



Mas el oro que a entrado en el Retablo para dorar las manchas que izo La Centella,
 mil setecientos i cincuenta panes, balen bentium escudo 21 L.
 Mas por bentidos dias que trabajado a cuatro Reales por día 8 L. 16 s.
 Suma todo 30 L. 16 s.
 Baltasar Muñoz Dorador [Firma].

Paguese la expresada cantidad por el thesorero de los bienes de la cofradía que por este y reci-
 vo del ynteresado se le admitira en quenta. Huesca y Noviembre a 4 de 1764.

D. Bernardo Olivan / Retor (sic) de la Sertoriana [Firma y rúbrica].

Recibi dicha Cantidad arriba espresada por manos Del D^{or} Dⁿ Lorenzo Abarca.

Baltasar Muñoz [Firma].

XXXIV

Huesca, 1784, mayo, 8

Baltasar Muñoz recibe 20 libras jaquesas por gastos de la capilla de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. "Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1780-1810", legajo 213.

Entregará el Thesorero de la Universidad por gastos de la capilla de ella a Baltasar Muñoz vein-
 te libras jaquesas. Huesca y maio a 8 de 1784.

Dⁿ Zeverio / R^r [Firma y rúbrica].

Nicolas Tolosana Prior [Firma y rúbrica].

Recibi dicha cantidad

Muñoz [Firma].

XXXV

Huesca, 1784, junio, 9

Luis Muñoz recibe 20 libras jaquesas por pintar y dorar el arco situado sobre el retablo de la capilla de la Universidad.

AHPH, Universidad Sertoriana. "Recibos de la Tesorería y Cofradía de la Universidad. 1780-1810", legajo 213.

Entregará, el thesorero de la Universidad veinte libras jaquesas a D. Luis Muñoz, por lo que ha
 trabajado en la Capilla De la misma, para pintar i dorar el Arco que hai sobre el Retablo. Huesca i Junio
 9 De 1784.

D. Ysidro Lasauca / Vice-R^{or} [Firma y rúbrica].

Mⁿ Hilarion Andijon / Prior [Firma y rúbrica].

Recibí dicha cantidad de bente libras Luis Muñoz [Firma].





INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES

Diputación de Huesca

IDEARIO Y DEVOCIÓN EN LA CAPILLA DE LOS LASTANOSA DE LA CATEDRAL DE HUESCA

María Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN.— Los hermanos don Vincencio Juan y don Juan Orencio Lastanosa desarrollaron en su capilla funeraria de la catedral de Huesca un gran programa iconográfico que concilia los intereses de ambos. En este trabajo se estudia de qué forma se fue enriqueciendo dicho programa durante el largo proceso constructivo de la obra. Destacan, entre otros aspectos, la devoción a los santos Orencio y Paciencia, a la Eucaristía o a la Inmaculada Concepción, la glorificación de la familia Lastanosa o la certeza de la muerte corporal y los medios con los que cuenta el cristiano para alcanzar la gloria. Todos estos temas aparecen en el conjunto funerario interrelacionados entre sí, por lo que aquí se propone también una lectura unitaria y ascensional desde la cripta subterránea hasta la capilla.

ABSTRACT.— The brothers, don Vincencio Juan and don Juan Orencio Lastanosa, developed a large iconographic programme in their funerary chapel in the cathedral of Huesca, which reconciles both of their interests. This project studies how this programme has become enriched during the long construction process of the work. The devotion to saints Orentius and Patience, to the Eucharist or the Immaculate Concep-

* Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México). Este artículo continúa el estudio iniciado en “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación”, que fue publicado en el *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* [Zaragoza], XCI (2003), pp. 169-215 (texto) y pp. 409-424 (ilustraciones).

tion, the glorification of the Lastanosa family, the certainty of bodily death and the means that Christians have to reach glory are some of the most outstanding aspects. All of these topics appear interrelated within the funerary unit, whereby here a unitary and upward reading is also proposed from the underground crypt to the chapel.

La capilla de los Santos Orencio y Paciencia, construida por los hermanos don Vincencio Juan y don Juan Orencio Lastanosa en la catedral de Huesca, es uno de los conjuntos más interesantes del barroco oscense y aragonés. Esta importancia reside en sus logros formales y plásticos y en su rico contenido iconográfico, que hasta el momento tan solo se ha esbozado.¹ El presente trabajo tiene como objeto conocer las circunstancias del proyecto, determinar cómo se fueron enriqueciendo sus contenidos y cómo se integraron sus elementos en función de una ordenación establecida de antemano.

En ningún caso se ha pretendido agotar el tema, pues sobre don Vincencio Juan de Lastanosa y sobre el mundo que le rodeó queda mucho por hacer.² Es precisamen-

¹ La aportación más importante es el estudio de Belén BOLOQUI, realizado con ocasión de la exposición que se llevó a cabo en 1994 sobre el arte y la cultura de los siglos XVI y XVII en Huesca, y que tuvo en Vincencio Juan de Lastanosa uno de los referentes fundamentales. Se trata del artículo “En torno a Gracián, Lastanosa y su capilla-panteón en el Barroco oscense”, en *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, Huesca, Diputación Provincial, 9 de junio – 12 de octubre de 1994, pp. 133-143. Con motivo de esta exposición se dio a conocer el manuscrito *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.609, con información documental y gráfica muy importante sobre la familia Lastanosa. Por lo que hace a este trabajo, son particularmente interesantes los diez dibujos de la cripta de la catedral y sus distintos elementos, que se estudian en Carmen MORTE, “Genealogía de la noble casa de Lastanosa”, en *Signos. Arte y cultura...*, op. cit., pp. 381-382. A decir de Carmen Morte, los dibujos han de ser posteriores a 1665 y anteriores a 1681, fechas que corresponden al fallecimiento de cada uno de los hermanos. Cabe precisar, no obstante, que se debieron realizar antes de que se colocara la escultura arrodillada de don Vincencio en la citada cripta, fechada en 1668, pues ni esta ni la de su hermano se ven en el dibujo general que se ofrece de la sala. También hay que señalar que las inscripciones que acompañan a las ilustraciones se debieron redactar entre 1669 y 1681, tal como se explica en María Celia FONTANA CALVO, “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación...”, art. cit., p. 178.

² Baste decir que las recientes investigaciones sobre el tema demuestran que la descripción más abultada de las maravillas de la casa del Coso, y que ha servido en gran medida para mitificar a los Lastanosa, es seguramente una falsificación del siglo XVIII. También buena parte de la genealogía familiar fue favorablemente recreada. Véanse sobre este aspecto: Manuel ALVAR, “Una genealogía fantástica de los Lastanosa”, en *Homenaje al profesor Juan Torres Fontes*, Murcia, 1987, pp. 47-55; Fermín GIL ENCABO, “La ficción ‘telamoniana’ de Pellicer en torno a Lastanosa”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (celebrado en Münster, 1999), Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, pp. 623-634, y especialmente Carlos GARCÉS MANAU, “Lastanosa. La gran falsificación”, cinco artículos, *Diario del Alto Aragón*, Huesca, enero-marzo del 2002. Sobre la familia de don Vincencio Juan de Lastanosa el estudio más importante es el de José Ignacio GÓMEZ ZORRAQUINO, *Todo empezó bien. La familia del prócer Vincencio Juan de Lastanosa (siglos XVI-XVIII)*, Zaragoza, Diputación Provincial, 2004.

te esa voluntad e interés por conocer su espléndido legado cultural lo que ha motivado esta aportación, que sin duda el tiempo y las futuras investigaciones se encargarán de enriquecer, matizar y corregir.

LA CAPILLA DE LOS SANTOS ORENCIO Y PACIENCIA EN LA CATEDRAL

El recinto se articuló en cuatro estancias: una capilla con su sacristía —desaparecida hace más de treinta años— y dos criptas. Todos estos ámbitos se reparten en dos niveles: uno inferior para las criptas, con los enterramientos, y otro superior, donde se aloja la capilla y, hasta la última restauración de la catedral, estaban también la pequeña sacristía y un mirador cubierto que envolvía la cúpula de la capilla.³ El rico mensaje iconográfico que se fue entretejiendo en el conjunto se combinó atendiendo al doble uso del conjunto: privado y funerario, por un lado, y público y devocional, por otro, pues la capilla principal se destinó a reserva del Santísimo.

Pero ahora conviene hacer una pequeña referencia, al menos, a la disposición de los elementos en las distintas dependencias para comprender mejor el mensaje al que se supeditaron. La capilla y la cripta principal, donde se enterraron los fundadores, tienen tratamiento monumental. Al principio solo la primera iba a estar preparada para el culto; pero un cambio de planes, que se tratará de explicar aquí, determinó construir la cripta a manera de segunda capilla. De esta forma nos encontramos en realidad con dos salas devocionales, que además forman parte de un mismo programa: una presidida por el retablo de los Santos Orencio y Paciencia y otra por el de la Inmaculada. Las dos presentan afinidades en cuanto a disposición y sus piezas tienen estrecha relación entre sí, como si pertenecieran a la misma serie formal. La capilla de los Santos Orencio y Paciencia muestra en su cabecera el retablo de los titulares con altar de azulejos, reproduciendo el escudo del linaje familiar, y a ambos lados retratos en lienzo y en adoración de los hermanos Lastanosa. Por su parte, la cripta está presidida por el reta-

³ Las fotografías antiguas lo presentan sostenido por pilares y abierto hacia la plaza de la catedral y hacia la calle de Palacio. A esta estancia superior se llegaría seguramente por la escalera de acceso a la galería de arcos que antiguamente se desarrollaba por toda la fachada occidental de la catedral y que tras la restauración de comienzos de los años setenta del siglo XX ha quedado reducida solo a la parte de la portada. Otras capillas tenían estructuras muy semejantes al mirador de los Lastanosa, como la de San Joaquín, construida también en la segunda mitad del siglo XVII por el canónigo José Santolaria. En este caso el cubierto solo daba a la calle de Palacio. María Celia FONTANA CALVO, "La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación...", art. cit., p. 180.

blo de la Inmaculada, dispuesto tras un altar muy semejante al anterior, que organiza el alojamiento lateral de los enterramientos: los de los hermanos en sepulcros exentos y los de Catalina Gastón y los ascendientes familiares en nichos parietales. Allí los retratos de los fundadores vuelven a estar presentes, esta vez bajo el aspecto de esculturas de bulto alojadas en hornacinas (foto 1).

Tanto la cripta como la capilla se revistieron y ornamentaron con elementos labrados en materiales nobles, entre los que destacan distintas piedras de gran calidad



Foto 1. Capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca.



y belleza.⁴ El mayor lujo y ornato se concentró en el tabernáculo, una de las piezas principales. Pero ello no significa que ese objeto esté desligado del conjunto, ya que se trabajó de forma coordinada con el retablo principal, y, por extensión, con la decoración mural de la capilla. Una rápida mirada descubre que todo lo anterior se articula a partir de columnas salomónicas de piedra negra y bronce en los muebles, y pintadas y fingidas en los muros. Además, la coherencia formal no está solo presente en cada una de las salas por separado, pues existe —como se ha dicho— una estrecha relación de semejanza entre la capilla y la cripta. Así, el retablo inferior es una versión reducida del principal, cuyo cuerpo carece de soportes dobles, pero mantiene el uso de la columna salomónica flanqueando el lienzo central, la predela se simplifica al máximo, y el remate acoge —entre las volutas de un frontón partido— el escudo de los Lastanosa, motivo que se había previsto también como remate en el retablo de la capilla principal. De igual manera la semejanza entre los retratos en lienzo y las esculturas de los promotores se justifica porque aquellos son anteriores a las piezas de bulto y se tomaron como modelos de estas.

Incluso parece que todo lo construido en la catedral tenía un referente en el oratorio privado que la familia poseía en su residencia del Coso, actualmente desaparecida. De esta sala contamos con la descripción que, según se cree, realizó el cronista Andrés de Uztarroz y dio a conocer Ricardo del Arco.⁵ Se trataba de una capilla rectangular dedicada a la Sagrada Familia, presidida por un retablo con lienzo, posiblemente de Guido Reni, que representaba a la Sagrada Familia con san Juanito.⁶ Existían, además, otros

⁴ Vincencio Antonio Lastanosa, heredero del fundador, explicó que la capilla, el retablo, el sagrario y los adornos se fabricaron con “águas, pórfidos, mármoles y bronce dorados”, en su *Habitación de las Musas, recreo de los doctos, asilo de los virtuosos*, que se transcribe en Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, s. n., 1934, p. 28. Pero Belén BOLOQUI precisa lo siguiente: “En cuanto a los materiales constructivos de revestimiento y adorno, deseamos dejar claro que son tres, de procedencia aragonesa: la caliza marmórea del Pirineo, de tonalidades blanquecino-verdosas, la piedra negra de las canteras de Calatorao, en la provincia de Zaragoza, y el alabastro blanco, posiblemente procedente de los yacimientos del antiguo partido judicial de Pina en Zaragoza (localidades de Quinto de Ebro o Escatrón). No son aceptables, por tanto, las denominaciones de ágata y otros materiales a las que aluden los textos de la época o contemporáneos”, “En torno a Gracián, Lastanosa y su capilla-panteón...”, art. cit., p. 136.

⁵ Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, op. cit., p. 238.

⁶ En el libro de DEL ARCO se dice textualmente: “La arquitectura del retablo es de orden corintio, dorado y colorido, y la primera es invención de Guido Bolonés. La historia se compone de la Virgen, acompañando al dulcísimo Niño Jesús, San José, un ángel, Juan niño y otro ángel que corona a la Virgen”, op. cit., p. 238. Del Arco seguía el texto a través de una copia de Latassa, que contenía errores, pero afortunadamente se conserva el manuscrito original en

dos retablos a los lados del principal, del tipo retablo-relicarios. Había “sobre estos altares adornos de santos de alabastro de primorosa escultura, y una tribuna que cae al cuarto principal de la casa, por donde pueden oír misa las mujeres sin salir del cuarto. Los ornamentos son preciosos y exquisitos, porque en ellos se ven las maravillas que obra una maestra mano en flores, frutas y pájaros”.⁷ El cronista ha de referirse en esta última frase a los exquisitos trabajos en taracea de piedras duras o en estuco policromado que tan de moda estuvieron en el siglo XVII. Los muros de la estancia estaban totalmente ilustrados con pintura mural en grisalla, que dibujaba un zócalo de enladrillado en el tercio inferior, sobre el que se disponía el resto de la composición figurada, articulada mediante columnas que ordenaban numerosos santos esculpidos y alojados en nichos. Se desconoce la identidad de estos personajes, pues la descripción solo menciona a san Lorenzo y a san Vicente, que estaban pintados en las hojas de la puerta de entrada al oratorio. Seguramente los adornos de los retablos-relicarios serían muy parecidos a los delicados cuadritos que, con los mismos motivos de “flores, frutas y pájaros”, se pueden ver en la predela del retablo de los Santos Orencio y Paciencia, en la catedral.

LOS INTERESES DE LOS FUNDADORES

Belén Boloqui señaló que están integrados tres grandes temas en el discurso iconográfico de la obra objeto de estudio: la apoteosis de la casa Lastanosa, la referencia a santos oscenses y la exaltación de la Eucaristía, tema casi obligado en una capilla destinada a parroquia y a custodiar, por lo tanto, el Santísimo Sacramento. Estos son desde luego los argumentos principales conjugados en el recinto, cuyo contenido se trata de enriquecer con esta investigación, y donde además se añaden otros aspectos significativos que apenas se habían insinuado hasta ahora.

Para procurar obtener éxito en esta tarea, hay que considerar, en primer lugar, que la obra no responde a un plan único, ni seguramente fue diseñada en origen tal como final-

la Hispanic Society de Nueva York, del que hay una copia en microfilme en el Instituto de Estudios Altoaragoneses. Gracias a esa reproducción se ha advertido que Latassa copió “primera” en lugar de “pintura”, con lo que el tal “Guido Bolonés” ha de ser un pintor y no un artífice de retablos. Más concretamente, sería posible identificarlo con el famoso pintor Guido Reni. El estilo del artista (1575-1642) es fundamentalmente clasicista, y está relacionado con el llamado eclecticismo, creado por los Carracci. Durante su vida el “divino Guido” realizó gran cantidad de obras, pues según José Pijoán se le atribuyen más de mil. Fue el pintor de moda en Roma a comienzos del siglo XVII, y toda la alta sociedad local deseaba entonces un cuadro suyo, en *Summa Artis*, t. XVI, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, pp. 48-49.

⁷ Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, op. cit., p. 238.

mente se llevó a cabo. Además, recoge las voluntades de dos personas, Vincencio Juan y Juan Orencio Lastanosa, con intereses parcialmente distintos. El primero de los personajes había heredado la casa familiar y representaba la continuidad para un linaje cuya nobleza y antigüedad él mismo se había encargado de estudiar desde su juventud. Interesado en las más diversas ramas del saber, don Vincencio reunió durante su larga vida una importantísima biblioteca y un extraordinario museo, mantuvo relación con algunas de las personalidades más destacadas de su época, y, por lo que hace más al caso, la cultura y el arte oscense tuvieron en su persona un exponente fundamental como mecenas, promotor y coleccionista. En su círculo más cercano, don Vincencio fue destacado por su apoyo leal en la guerra de Secesión catalana en 1642 y por su labor como regente del Hospital durante la peste que asoló Huesca en 1651 y 1652.⁸ Además, fue diputado del reino en 1671-1672 y prior de jurados en 1675-1676.⁹ Por otra parte, su hermano don Juan Orencio optó por el estado religioso. Doctor en derecho canónico y civil, ocupó la canonjía de la catedral de Huesca que antes fue de su tío materno, Galacián Varaiz y Vera,¹⁰ fue maestrescuela de la Universidad de Huesca y diputado del reino en 1651.

Un triste acontecimiento familiar debió ser el motivo por el que don Vincencio decidió construir una nueva capilla funeraria, relegando en cierto modo la que acondicionara su abuelo Juan de Lastanosa en la iglesia de Santo Domingo, a fines del siglo XVI. Un año antes de comenzar las obras de la capilla de la catedral, el 27 de abril de 1644, había muerto su esposa, la dama sevillana Catalina Gastón y Guzmán, a la edad de 32 años, poco después de haber alumbrado a su decimocuarto hijo.¹¹ Esta pérdida marcó, al parecer, el carácter del mecenas oscense, y, según escribió su hijo Vincencio Antonio en la biografía que le dedicó, determinó sus acciones futuras, pues “agradecido a Dios de averle dejado gozar aquel breve rato [de ella] consagró el resto de su vida a una religiosa demostración eri-

⁸ Estas intervenciones las refiere ya su hijo Vincencio Antonio en la biografía que escribió de su padre bajo el título *Habitación de las Musas*...., *op. cit.* Como se ha dicho, el texto lo reproduce Del Arco en *La erudición aragonesa*...., *op. cit.*, pp. 25-29. Por su parte, Del Arco señala las cuentas que presentó Lastanosa como regidor del Hospital, *ibidem*, pp. 38-39.

⁹ Véase sobre el tema Federico BALAGUER, “Don Vincencio Juan de Lastanosa, alcalde de Huesca”, en *Nueva España*, Huesca, 10 de agosto de 1977, y del mismo autor, “Nota biográfica de Vincencio Juan de Lastanosa”, en *Vincencio Juan de Lastanosa. III Centenario*. Huesca, Ayuntamiento de Huesca; Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1981.

¹⁰ BNM (Biblioteca Nacional de Madrid), *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, ms. 22.609, f. 19v.

¹¹ Hasta el momento la única reflexión acerca de la vida de doña Catalina es el trabajo de Carlos GARCÉS MANAU, “Los secretos de Lastanosa: la trágica muerte de su mujer”, en *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 25 de febrero del 2001. En él, siguiendo el texto de don Vincencio, se da la verdadera fecha de la muerte de doña Catalina, el 27 de abril de 1644, días después de su último parto.

giendo en la catedral iglesia una sumtuosa capilla”.¹² Avala esta apreciación una afirmación del propio don Vincencio, quien, en el relato emocionado del traslado de los restos de su esposa desde su primer enterramiento en Santo Domingo a la nueva capilla de la catedral, señala escuetamente que “para este intento se labró”.¹³ Otra de las razones que movieron a don Vincencio a emprender la nueva construcción fue la voluntad de reunir a sus antepasados en un mismo lugar. Lastanosa vio cumplido ese deseo en septiembre de 1651, cuando se llevaron desde diferentes depósitos los restos de sus familiares a la cripta de la capilla, con licencia del obispo don Esteban de Esmir.¹⁴ Estas diligencias debieron ser inmediatamente anteriores a que la ciudad de Huesca se declarara oficialmente enferma de la peste que se extendió por Aragón en los años centrales del siglo XVII. Los restos se colocaron en “la capilla subterránea, que para este intento an edificado [...] don Juan Orencio Lastanosa, canónigo de dicha iglesia, y su hermano don Vicencio Lastanosa”.¹⁵ Además, la construcción de la capilla coincidió con la segunda estancia de Baltasar Gracián en Huesca, entre julio o septiembre de 1645 y el otoño de 1649, pues la obra se comenzó en junio de 1645 y debe darse por concluida en 1648, cuando fue colocado en ella el Santísimo Sacramento.¹⁶

Al interés del cabeza de familia por construir un panteón acorde con la dignidad de su parentela, donde quedara un recuerdo especial para la esposa amada, se unirían las inquietudes piadosas y devocionales de su hermano el canónigo. Parece que el sacerdote fue quien dio las directrices en materia puramente religiosa y devocional. Afortunadamente para valorar estas cuestiones se cuenta con testimonios muy directos. El más elocuente es una memoria escrita por el interesado en mayo de 1664, un año antes de su muerte. En ella consignó una serie de rentas para sufragar distintas misas, y, por lo que respecta a las obras del mausoleo familiar, dejó constancia de que todavía no se había terminado el retablo, es de suponer que el principal, dedicado a los santos Orencio y Paciencia. Las devociones y santos titulares de la obra quedaron reflejados en la invocación del texto referido:

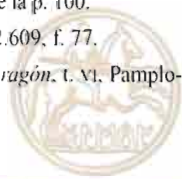
¹² La cita está tomada de la publicación de DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, op. cit., p. 28.

¹³ BNM, *Genealogía...*, op. cit., ms. 22.609, f. 268v.

¹⁴ Así se asegura en el manuscrito de la *Genealogía*, f. 77. Sin embargo, Belén Boloqui señala una fecha algo anterior y más concreta para el traslado conjunto de todos los restos: el 22 de agosto de 1651. Este dato está tomado de Del Arco, quien a su vez recurrió a Latassa y a la traducción que hizo de la inscripción que debe figurar en la urna donde fue depositado el cuerpo de doña Catalina por su propio esposo. Véase Ricardo DEL ARCO, *La catedral de Huesca. Monografía histórico-arqueológica ilustrada con fotograbados*, Huesca, V. Campo, 1924, nota de la p. 100.

¹⁵ BNM, *Genealogía...*, op. cit., ms. 22.609, f. 77. BNM, *Genealogía...*, op. cit., ms. 22.609, f. 77.

¹⁶ Esta noticia en P. Ramón DE HUESCA, *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, t. VI, Pamplona, Josef Miguel de Ezquerro, 1796, p. 378.



En el nombre de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, un solo Dios verdadero, y en alabanza y veneración del Santísimo Sacramento del Altar, y en reverencia de María Santísima, Madre de Dios, conzvida sin mancha de pecado original en el primero instante de su físico y real ser y en servicio de los santos Orencio y Paciencia, padres del prodigio de mártires san Lorenzo, y del espejo de perlados san Orencio, arzobispo de Aux, ijos todos de nuestra inclita ciudad de Huesca.¹⁷

A continuación, don Juan Orencio expuso las razones que le movieron a participar en el proyecto. La primera y fundamental, aumentar el culto al Santísimo Sacramento por

aver bisto el robo que se iço de las ostias consagradas del Sagrario, que antes estava en la capilla que decian de San Juan, que es la que es ahora capitulo. [...] me mobió a hacer ay [en la antigua sala capitular,] la capilla en que oy se benera para que el pan consagrado estuviera con la reberencia devida, y se mejorara en todo la asistencia a su culto, como se a echo y confío irá muy de aumento.¹⁸

El robo sacrílego a que hace referencia fue cometido por el francés Juan de Casaviella en la entonces parroquia de la catedral, el 29 de noviembre de 1641, durante la guerra de Secesión catalana.¹⁹ El Cabildo organizó una procesión en desagravio del crimen por la plaza y claustros de la seo, que se adornaron con colgaduras, el día en que se halló el cáliz, festividad de San Andrés.²⁰ Al año siguiente el doctor Lastanosa, vicergerente del deán, fue uno de los comisionados para llevar a cabo la resolución que tomó el capítulo de la catedral referente al acondicionamiento de la entonces capilla parroquial. Dice así:

en la capilla de el señor San Joan, adonde está reservado Nuestro Señor, ai pocas comodidades de espacio para los cumplimientos necesarios de que dicha capilla necesita, y por

¹⁷ AHPH (Archivo Histórico Provincial de Huesca), Not. Vicente Santapau, 1664, n.º 3.021, f. 389.

¹⁸ AHPH, not. Vicente Santapau, 1664, n.º 3.021, f. 389.

¹⁹ Ese mismo día el Concejo expuso “que el delincuente del robo que como todos sabían se ha hecho en el sacrario de la capilla del Sacramento de la Seo estaba presso en Sietamo...”, y determinó “se diligenciasse el traer dicho delincuente a castigar aquí para que de tan atroz delicto se hiciese público y exemplar castigo”. AMH (Archivo Municipal de Huesca), *Actas municipales*, 1641-1642, sign. 137, s. f., sesión del 29 de noviembre de 1641. María Teresa Oliveros explica que entre los franceses enrolados en la guerra de Cataluña figuraba un elevado número de hugonotes, que debido a su odio hacia la religión católica robaban y profanaban los templos, en Enrique SOLANO CAMÓN, “Aragón durante la guerra de secesión catalana”, en *Aragón en su historia*, Ángel Canellas López (dir.), Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1980, p. 296. Sin duda uno de esos franceses contrarios al catolicismo fue quien cometió el robo sacrílego en la catedral de Huesca.

²⁰ La ciudad también participó en la procesión. Consta en AMH, *Actas municipales*, 1641-1642, sign. 137, s. f., sesión del 29 de noviembre de 1641, y ACH (Archivo de la Catedral de Huesca), *Libro de fábrica*, anotación correspondiente al año 1641.



entender que es indecencia que estén dos sepulcros erigidos en alto, como están, compitiendo en igual veneración con el tabernáculo a donde está el Santísimo, resolvieron que las dos piedras de dichos sepulcros se pusieran en tierra con los guesos de los difuntos que en ellos están, a una y otra parte de dicho altar, y en el cóncavo que dichos sepulcros ocupan se acomoden una messa de calajes, que era de la capilla de la Virgen del Pópulo, y en el otro lado o el confesonario o alguna mesilla, o lo que mejor pareciera a los señores maestrescuela y canónigo Lastanosa, a los cuales se remitió la execución deste negocio.²¹

Por otro lado, el gran fervor que el canónigo sentía por los padres de san Lorenzo, patrón de la ciudad de Huesca, fue determinante a la hora de señalar la advocación principal de la capilla. En la memoria que venimos comentando, el canónigo explicaba hallarse “muy devoto y obligado a los dichos santos Orenzio y Paciencia, y acordándome que procrearon para honrra de Dios y gloria de nuestra ciudad al trigo candial de Christo, los dichos Lorenzo y Orençio, que cada uno por su modo fructificó tanto como de sus milagros y vidas se lee, y que por eso me moví a dedicarles la capilla y retablo”.²²

Más tarde, conforme se fue desarrollando el trabajo en la capilla de la catedral, nuevas motivaciones y circunstancias se añadieron a las anteriores y contribuyeron a modificar el plan de obras original. El primero de los cambios tuvo lugar hacia 1652, y consistió en la dedicación de la cripta a la Inmaculada y en la construcción de una segunda habitación subterránea donde se enterrarían los descendientes de los fundadores. Muchos años más tarde, hacia 1667 y tras el fallecimiento del canónigo, don Vincencio pudo disponer de una renta suficiente para finalizar la obra.²³ De esa época, 1667, data el retrato de don Vincencio que se colocó en la capilla, y contemporánea ha de ser la pintura de los muros, pues cuando se retiraron los retratos de los fundadores en 1994 para ser llevados a la exposición *Signos* se pudo advertir que en la decoración se dejó el hueco preciso para que se ubicaran los lienzos. De 1668 es la escultura de mármol de don Vincencio colocada en la cripta, también rigurosamente contemporánea del retrato del canónigo y de las urnas funerarias.

Por lo que se puede deducir hasta ahora, el deseo principal del sacerdote fue aumentar el culto a la Eucaristía y a los santos patronos. A ello se sumaba, como se ha dicho, la clara voluntad de don Vincencio de acondicionar un espacio funerario digno

²¹ ACH, *Resoluciones*, s. f., sesión del 27 de octubre de 1642.

²² AHPH, not. Vicente Santapau. 1664, n° 3.021, f. 389r-v.

²³ Acerca de la dotación que dejó el canónigo en 1664 véase María Celia FONTANA CALVO, “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación ...”, art. cit., en especial el documento 9.



y acorde con la nobleza del linaje familiar que él representaba. La antigua capilla familiar de la iglesia de Santo Domingo no parecía el lugar más idóneo para cumplir ese objetivo por varias razones, entre ellas que no sería susceptible de mejoras sustanciales y que el templo del siglo XIV en el que se encontraba debía estar ya en mal estado, pues fue derribado a causa de importantes daños en su fábrica en 1687.²⁴ Con todos estos condicionantes, los fundadores crearon uno de los conjuntos más interesantes del barroco aragonés, donde se entrelazan varios mensajes con lecturas perfectamente independientes y a la vez relacionadas entre sí, pues se supeditan de una u otra forma al más privado: la salvación eterna de las almas de los Lastanosa (foto 2).



Foto 2. Vista general de la capilla, con el retrato de Vincencio Juan de Lastanosa todavía mal colocado.

²⁴ El 24 de febrero de 1687 el prior del convento de Santo Domingo solicitó al ayuntamiento uno de los hornos del monte de la Almunieta para hacer dos hornos de cal, así como la leña necesaria, porque “el peligro notorio de su iglesia lo apremia a la renovación”, AMH. *Actas municipales*, 1686-1687, sign. 179. f. 96. Acerca de las características que debía tener la capilla de los Lastanosa en Santo Domingo y otras razones por las que se pudo abandonar, véase María Celia FONTANA CALVO, “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación ...”, art. cit., pp. 171-172.

A continuación se explican las distintas devociones presentes en el conjunto, se estudia la forma en que fueron exaltados los promotores y su familia y, por último se relata cómo quedó plasmado el triunfo sobre la muerte corporal.

LOS SANTOS ORENCIO Y PACIENCIA Y LA PRIMERA FAMILIA OSCENSE

Como explica Belén Boloqui, el programa iconográfico de raíces oscenses tiene como protagonistas principales a los titulares de la capilla y del retablo. Don Juan Orencio dedicó el recinto sagrado a san Orencio y santa Paciencia, doblemente entrañables para los oscenses, pues según la tradición popular habían dado a la cristiandad dos grandes santos y, a la ciudad, dos de sus hijos más ilustres: san Lorenzo mártir y san Orencio, arzobispo de Auch. Unidos por el estrecho vínculo de la consanguinidad, todos ellos formaban la primera santa familia oscense. Como explica Louis Réau era muy frecuente reunir a los santos en grupos familiares, y seguramente durante la época contrarreformista esta peculiaridad tenía todavía más razón de ser, dada la exaltación que en distintos círculos se propició de la Sagrada Familia. Recuérdese, sin ir más lejos, que el oratorio de la casa de los Lastanosa en el Coso estaba dedicado a esta devoción y a san Juan, santo familiar por excelencia.

Don Juan Orencio podía haber escogido como santo principal a san Orencio arzobispo, simplemente por coincidir con su condición eclesiástica, y el no haberlo hecho exige alguna explicación.²⁵ Si el canónigo prefirió a san Orencio padre debió de ser porque de esta forma podía mostrar mejor su santa parentela. Con ello rendía homenaje a dos de los santos locales de más fervor popular en la época, y además exaltaba a la primera de las santas familias oscenses, espejo de virtudes y buenas obras, donde se miraría la de los Lastanosa, es decir, la suya propia.²⁶

La pintura del retablo de la capilla está actualmente bastante deteriorada, pero al menos permite identificar a los personajes y las actitudes en que se encuentran. En la parte superior, un brillante rompiente celestial rodeado de ángeles sirve de marco a Cristo

²⁵ Por el contrario, como se señalará después, el santo arzobispo es quien figura en el plinto del retablo de la cripta, donde se reúnen los santos patronos de Juan Orencio.

²⁶ Probablemente la devoción a san Orencio y santa Paciencia en Huesca estaba justificada porque a través de ellos se contaba con el núcleo familiar que ayudaba a fijar la filiación oscense de san Lorenzo, tan disputada en la época.



Foto 3. Retablo de los Santos Orencio y Paciencia.

Juez, acompañado de las otras personas de la Trinidad y de la Virgen, que le pide clemencia para los hombres pecadores. Por debajo de Ella actúan como intercesores san Orencio, caracterizado por la vara florecida que según el padre Huesca le corresponde por su capacidad de exorcizar, y santa Paciencia, que se arrodilla ante la visión sobrenatural. De forma menos ostensible se hace patente en la escena el santo arzobispo de Auch, cuyos atributos —un báculo y una mitra episcopales— portan unos ángeles niños. El conjunto es una versión del antiguo tema de la *deesis* ('plegaria') medieval protagonizada por la Virgen y san Juan Bautista, donde los santos locales ocupan un lugar privilegiado a la hora de rogar a Cristo Juez por la salvación de los fieles difuntos, haciendo valer su vida de santidad. Esta piadosa intercesión tiene su origen en la comunión de los santos, uno de los dogmas negados por los protestantes y que convenía reforzar en un discurso contrarreformista como este. Pero ¿por quién o quiénes están orando concretamente los santos oscenses? Sin duda muy especialmente por la familia de los fundadores, es decir, por los Lastanosa difuntos que esperaban alcanzar la vida eterna (foto 3).

LA EUCARISTÍA

La exaltación eucarística se hace patente en esta capilla parroquial, según Belén Boloqui, tanto en el retablo —donde se integra un magnífico tabernáculo— como en la pintura mural, que presenta las escenas de la Cena de Emaús y la Última Cena.

Efectivamente, las referencias a la Eucaristía habían de ser ineludibles, pues la capilla no se entiende sin el interés de los hermanos por contribuir a la reparación del robo sacrilego de formas consagradas comentado antes. Se deduce de los textos de la época que una de las prioridades de don Juan Orencio era trasladar la custodia del Santísimo Sacramento a un lugar que no hubiera sido profanado, y en él manifestar el correcto significado y la fundamental trascendencia del misterio eucarístico. Precisamente, mostrando el papel esencial que el Cuerpo y la Sangre de Cristo juegan en el plan de redención cristiano, la Eucaristía encuentra su razón de ser en una capilla funeraria contrarreformista como es esta. Por lo tanto se trata, una vez más, de la acomodación de un tema general a los intereses privados de los promotores, puesto de relieve en la época por unas circunstancias concretas.

El tabernáculo ocupa la parte central de la predela del retablo, y, para proporcionar un marco de honor a tan sagrado contenido, está labrado con los materiales más lujosos utilizados en el conjunto: piedra negra —y también madera pintada de negro para armonizar con ella—, mármol, alabastro, bronce, piedras semipreciosas y cristal. Lo estructuran cuatro columnas salomónicas de piedra negra que dejan espacio entre ellas para tres puertas de cristal, cada una de las cuales está protegida con cinco retorcidas columnillas de metal, que descansan en unas pequeñas ménsulas doradas y talladas. Cierra la pieza una cúpula y la figura triunfante de El Salvador, tallada en madera dorada, al que acompañan, colocados a plomo de las cuatro columnas principales, san Lorenzo, san Vicente y otros santos de difícil identificación porque han perdido sus atributos. Merece la pena destacar que de las puertas, la del centro y principal presenta como atlantes adaptados a las ménsulas los símbolos de los cuatro evangelistas, uno de los cuales, el león de san Marcos, sostiene además el escudo de los Lastanosa, elemento que se repite también en el centro de las puertas laterales.²⁷ El interior del tabernáculo está protegido por otra puerta similar a las citadas, donde campean nuevamen-

²⁷ Según la descripción más acreditada de la casa de Lastanosa, los escritorios y estantes de la biblioteca estaban adornados con numerosas figuras, entre ellas “Dos leones de alabastro con las armas de los Lastanosa en las manos”, Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, op. cit., p. 244.



Foto 4. Tabernáculo, en la parte central de la predela del retablo.

te las armas familiares. Dificilmente podría mostrarse de forma más gráfica la defensa del misterio eucarístico por parte de los fundadores (foto 4).

A los lados del tabernáculo se disponen dos bellos floreros que, al parecer, están trabajados en estuco de escayola pintado (*scagliola*), imitando la taracea de piedras duras sobre fondo negro. En ambos cuadritos centra la composición un jarrón con asas, sobre mesa o repisa con apariencia de mármol o jaspe, a cuyos lados se dispone una pareja de aves y otra de mariposas, captadas en posturas inestables, como sorprendidas durante una acción inacabada.²⁸ Las flores se asientan sobre un

²⁸ La colegiata de Santa María de Borja (Zaragoza) conserva un bellissimo frontal de altar realizado en estuco pintado a fines del siglo XVII, donde se recrea con maestría el motivo del florero y las aves. No deja de ser curioso que los pájaros presentes en él sean muy semejantes a los de los jarrones de la capilla de los Lastanosa. En los dos casos una pareja de aves está inspirada en alguna especie de loro, y la otra parece una recreación libre, quizá



Foto 5. Predela y frontal del altar de la capilla.

lecho de hojas que ensancha la boca del jarrón; están representadas de forma bastante naturalista y colocadas ordenadamente, pero sin someterse a la rigidez de una forzada simetría. Entre ellas se aprecian lirios, tulipanes, bellas de día, rosas, etc., todas especies habituales en los jardines de la época y en las pinturas del mismo tema. Por eso pueden complementar la línea de la predela del retablo unas pinturas de flores que se colocaron entre los cuadritos y el tabernáculo, cerrando por completo el espacio (foto 5).

En cuanto al significado de esta combinación de elementos no se pueden ofrecer por el momento muchos detalles, pero seguramente es correcto pensar que el asunto principal es una alusión —mediante las exuberantes flores— al jardín del paraíso,

de un ave exótica. Llama todavía más la atención que los pájaros de las distintas especies adopten exactamente las mismas posturas y giros, como si derivaran de un modelo común. Para el estudio del frontal de Borja véase, Javier DEL GADO, *Jardín cerrado. Flora escondida en la Colegiata de Santa María de Borja*. Borja, Centro de Estudios Borjanos, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 81-121.

espacio que regaría una mística fuente, generada por el propio Cristo, cuyo cuerpo se ofrece en sacrificio en el tabernáculo colocado en el centro de la predela, y es verdadera fuente de vida para los creyentes. Recuértese que Juan Schorquens grabó para la *Psalmodia Eucharistica* del padre Melchor Prieto, publicada en Madrid en 1622, una lámina donde Cristo es la fuente que nutre los cuatro ríos del paraíso, o del jardín del Edén, un tema que tuvo gran desarrollo iconográfico. Aprovechando la simbología de los números se puede llegar a pensar que los tres grupos de cinco columnas que cierran el sagrario subrayan el significado salutífero de la obra, pues el cinco es el símbolo de la salud, y significa plasmación de la bendición de Dios.²⁹

En la pintura mural de la estancia se combina la grisalla con la policromía. Los tonos neutros se reservan para los motivos arquitectónicos y escultóricos fingidos: las columnas salomónicas de los muros laterales, el friso que rodea la sala y los follajes y acantos que decoran las jambas del arco de ingreso. Las curvas y contracurvas de esas carnosas formas vegetales ocupan todo su marco espacial, a la manera de las decoraciones romanas de fines del siglo I. Los motivos coloreados son los que aportan el auténtico significado a la decoración, y entre ellos hay que destacar las composiciones dedicadas a la Eucaristía, que adoptan dos formas distintas. Cuando interesa destacar el contenido del dogma se echa mano de la emblemática, y si lo que se desea es mostrar el aspecto devocional se recurre a pasajes evangélicos que recrean el misterio. Las composiciones emblemáticas, dirigidas seguramente a los espíritus más elevados y a las mentes más cultivadas, se colocaron en la parte superior de los muros laterales y en el de la entrada por su cara interior, quedando la de ese lugar en clara correspondencia con la Sagrada Forma pintada en el ático del retablo. Además, conviene apuntar que esa imagen del ático no estaba prevista inicialmente, pues para remate del retablo se había pensado en un simple edículo con motivo heráldico rodeado de Virtudes. Este cambio es muy significativo, y está en relación con la inclusión también de una Inmaculada, colocada sobre la citada Forma.

Las composiciones simbólicas son empresas sacras, y fruto de la afición de la época por los emblemas sobre el amor, pues son siempre amorcillos, personificaciones del Amor divino, los niños alados que intervienen en ellas. Don Vincencio tenía en su biblioteca la *Amorum Emblemata*, de Otho Vaenius (Amberes, 1608), y en su dactiloteca guardaba una piedra de ágata con un Cupido “arrodillado hiriendo con una flecha

²⁹ Juan Francisco ESTEBAN LORENTE. *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, p. 68.



un corazón que está ardiendo sobre un ara, y sobre la cabeza del ciego dios una estrella”, a la que Uztarroz compuso una poesía.³⁰

Los lemas que acompañan las imágenes parafrasean composiciones conocidas, y, por lo general, de amplia resonancia en el contexto religioso en que son utilizadas. En la imagen de la primera empresa, sobre la puerta de entrada, un cáliz con una hostia se alza resplandeciente rasgando las oscuras nubes entre el Sol y la Luna. A la derecha, la figura alada del Amor divino mira estupefacta el prodigio, mientras sostiene el arco tensado con el que acaba de disparar la flecha que ha dado en el blanco. El lema explica: MATERIAM SVPERAVIT OPVS (*La obra superó la materia*).³¹ La composición se refiere con toda seguridad a la milagrosa transubstanciación que se produce instantánea y totalmente en el momento de la consagración eucarística. El cáliz de la pintura se muestra como el verdadero Cuerpo de Cristo sacrificado en la cruz, que tradicionalmente tiene los mismos complementos: se sitúa sobre la Tierra y queda flanqueado por el Sol y la Luna. La flecha de amor divino del arquero ha convertido el pan de la hostia y el vino del cáliz en el Cuerpo y la Sangre de Cristo y en alimento de las almas para su salvación.³² Como complemento, se muestran los efectos inmediatos del milagro: las serpientes del pecado se retiran vencidas y unos niños desparrraman cuantiosos frutos, símbolo de los incalculables dones que el hombre obtiene con este misterio. Mediante lo anterior queda enunciado uno de los grandes contenidos de la fe católica, redefinido y fortalecido en el Concilio de Trento, para oponerse con más fuerza a la teoría luterana de la impanación. El Concilio declara en su sesión XIII que mediante la consagración tiene lugar un cambio de toda la substancia del pan

³⁰ Es la titulada *A un Cupidillo grabado en un ágata, que tiene D. Vincencio Juan de Lastanosa en su dactiloteca*, firmada el 15 de enero de 1653. Se da noticia de ello en Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, op. cit., p. 195. La referencia del libro de Otho Vaenius, en Francesca PERUGINI, “La bibliothèque emblématique de Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681), mécène de Baltasar Gracián, à Huesca”, en *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI et XVII siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo*, París, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 205.

³¹ La frase seguramente procede de un hexámetro dactílico, ampliamente conocido en el Renacimiento, que describe una soberbia ciudad, por lo que se aprovechó la imagen creada en torno a un tema profano para expresar otro religioso. El poema dice: “... excelsamque vident urben, nitidumque repente / materiem superavit opus, stant aethere turres...” (... *contemplan la excelsa urbe y, al punto, la resplandeciente / obra superó a su materia: álzanse en el aire sublimes los extremos de las torres...*).

Agradezco al profesor Gonzalo Fontana Elboj la información sobre los modelos literarios de los lemas y también la correcta traducción de las frases latinas que aparecen en este artículo.

³² Debo buena parte de esta interpretación al profesor Juan Francisco Esteban Lorente.





Foto 6. Empresa sacra referente a la Eucaristía.

en la substancia del Cuerpo de Cristo y de toda la substancia del vino en la substancia de su Sangre, permaneciendo solo las especies de pan y vino (foto 6).

Este motivo emblemático tiene su correspondencia en la custodia sol que, como se ha dicho, culmina el ático del retablo. Para subrayar la presencia de la custodia se ha aprovechado la ventana abierta en el muro frontero de la capilla que le proporciona un halo de luz natural en rededor, de forma parecida a como se practicó en los famosos transparentes de la época. Además, la relación del Cuerpo de Cristo con la luz cobra especial significación en este contexto, pues el cáliz de formas consagradas que fue robado de la catedral se encontró gracias al resplandor que emanaba en una era cercana a la catedral. Sin duda se aprovechó pictóricamente el efecto de la luz natural sobre el retablo que resalta el rompimiento celeste recreado en el lienzo y potencia un halo de inmaterialidad en torno a la Sagrada Forma y a la Inmaculada del ático.

Otras verdades eucarísticas definidas en el Concilio se mostraron mediante dos empresas sacras situadas en los muros laterales. En la composición del lado del Evange-



Foto 7. Empresa sacra referente a la Eucaristía.

lio dos niños alados acuden a encender sus cirios a la lumbre de un tercero sin que la llama de este disminuya. El lema es SVMPTVS NON CONSVMITVR (*Aunque es tomado, no es consumido*) (foto 7). En el muro de la Epístola otro niño comprueba que un rostro —quizá el de Cristo— se refleja por entero en cada uno de los pedazos en que se ha roto casualmente un espejo. El lema es TANTVM SVB FRAGMENTO QVANTVM TOTO (*Tanto en el fragmento como en el todo*) (foto 8). En este caso las empresas, mediante el fuego que no se agota y el espejo que refleja el ser por entero, ponen de manifiesto que la totalidad de Cristo está presente bajo cada una de las especies eucarísticas y en cada una de las partes de las mismas. Es decir, que cuando se fracciona la hostia y se reparte el vino solamente se divide el pan y se va consumiendo el vino, no el Cuerpo ni la Sangre de Jesucristo, que ni se fragmentan ni se agotan. Los lemas de las empresas fueron especialmente cuidados, pues utilizan expresiones del *Lauda Sion*, uno de los himnos eucarísticos del oficio del *Corpus Christi*, encargado por el papa Urbano IV a santo Tomás de Aquino en 1264.³³ Las dos composiciones tienen todavía más sentido cuando se

³³ SVMPTVS NON CONSVMITVR procede del fragmento: “Sumit unus, sumunt mille / quantum isti, tantum ille, / nec sumptus consumitur” (*Lo come uno, lo comen mil; / cuantos sean ellos, tantos “Él”; / y la comida no se*





Foto 8. Empresa sacra referente a la Eucaristía.

recuerda el papel fundamental que tenían en la época las luces y los infinitos juegos de espejos con que se acompañaban las ornamentaciones efímeras de retablos y capillas. Ambos cuadritos se vuelven a acompañar de espléndidos frutos.³⁴

Más abajo, otras pinturas representan escenas eucarísticas perfectamente identificables. En el muro del Evangelio se dispuso la Cena de Emaús (foto 9) y enfrente la Última Cena (foto 10), con enmarcaciones de bellas guirnaldas florales bajo orlas de laurel. Los cuadros se pintaron entre columnas salomónicas en grisalla, recorridas por niños que sostienen pámpanos de vid, otro símbolo eucarístico por excelencia. Por lo que se refiere a la Última Cena se escogió mostrar el episodio en que Judas acaba de marcharse del cenáculo, dejando algunos asientos tirados a su paso y creando un momento de tensión.

agota). TANTVM SVB FRAGMENTO QVANTVM TOTO está tomado de: "Fracto demum sacramento / ne vacilles. sed memento / tantum esse sub fragmento / quantum toto tegitur" (*Partido el santo sacramento. / No vacilles. recuérdalo: / tanto hay en un fragmento. / cuanto en el manjar entero*).

³⁴ María José PALLARÉS no leyó correctamente las inscripciones aquí estudiadas ni propuso una interpretación de las empresas. que además no identifica como tales. en *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca. Instituto de Estudios Altoaragoneses. 2001. p. 38.





Foto 9. Medallón de la Cena de Emaús.



Foto 10. Medallón de la Última Cena.

Seguramente el inspirador de este programa recurrió a los libros y estampas de emblemas, jeroglíficos y otras composiciones similares que tenía don Vincencio en su biblioteca. Latassa, en la relación selectiva que hace de ella a partir de un catálogo perdido, menciona en “diversos tomos, más de mil estampas de empresas, jeroglíficos y trajes”.³⁵ Esta frase debe hacer referencia a las numerosas obras que había recopilado don Vincencio sobre estos temas y que ha relacionado Francesca Perugini en función de distintos catálogos de la citada biblioteca y de los libros con ex libris de don Vincencio. La autora contabiliza 52 títulos entre obras de jeroglíficos; fábulas y metamorfosis; mitología; monedas, medallas y vidas de hombres célebres; figuras, y por supuesto libros de emblemática, como los de Alciato, Paolo Giovio, Andrea Palazzi, Juan de Orozco, Diego de Saavedra, Juan de Solórzano y Otho Vaenius.³⁶ Sus imágenes debieron ser utilizadas como fuente de inspiración y modelo para explicar temas y representar ideas de forma gráfica.

El cuadrito sobre la transubstanciación está en relación con composiciones de la época donde el Amor es un arquero que dispara al pecho del enamorado. El origen más cercano de ellas debe ser el emblema que lleva por título “Pectus meum Amoris scopus” (*Mi pecho diana de Amor*), de los *Amorum Emblemata*, de Otho Vaenius

³⁵ Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa.... op. cit.*, p. 208.

³⁶ Francesca PERUGINI, “La bibliothèque emblématique..”, art. cit., pp. 193-209.



(Amberes, 1608), obra que, como se ha dicho, poseía don Vincencio en su biblioteca.³⁷ En la imagen aparece Cupido haciendo diana en el pecho de un hombre que desfallece ante el impacto de sus certeras flechas. Traslaciones de este tema al ámbito religioso se produjeron muy poco después. Como explica Mario Praz, en 1626 se publicó en Amberes un librito, que lleva por título *Amoris divini et humani effectus*, y donde las obras del Amor divino son comparadas con las del terreno.³⁸ La obra, que se reeditó bajo distintos títulos en varios países, presenta en uno de los emblemas una imagen tomada directamente de la comentada antes. En ella otro Amor arquero, pero en esta ocasión completamente vestido, acaba de disparar al pecho del Ánima que tras el impacto se recarga en la cruz de Cristo que tiene detrás. Las obras aquí comentadas no pueden considerarse modelos directos del Amor que en la capilla de los Santos Orencio y Paciencia dispara a la Sagrada Forma convirtiéndola en el Cuerpo de Cristo, pero sí remite a los antecedentes.

Algo parecido sucede con las empresas que aluden a que en la Eucaristía el Cuerpo de Cristo no se agota por mucho que tomen de él, y que toda su esencia está en cualquiera de las porciones del pan y el vino consagrados. Para explicar lo primero se debió acudir a las obras que se comentan a continuación, o a otras muy semejantes. La referencia plástica de la esencia que no se acaba está presente en el emblema “*Liberalis non prodigus*” (*Liberal, pero no pródigo*) de los *Emblemas moralizadas*, de Hernando de Soto (Madrid, 1599). En él se recurrió a la vela y a sus propiedades para señalar que nadie debe dar más de lo que tuviere. En el epigrama se explica “que la vela [...] sin perder de su lumbre otras mil velas enciende”, y en la imagen dos hombres han encendido sendas velas de otra mayor colocada en un candelabro, y cuya llama se mantiene.³⁹ Una versión posterior del mismo tema es la empresa 58 de la obra de Diego de Saavedra Fajardo *Idea de un príncipe político christiano...*, publicada en Mónaco en 1640, y que poseía don Vincencio en su biblioteca, por lo que posiblemente funcionó como referente inmediato.⁴⁰ Efectivamente, el lema de la empresa está relacionado con el de la capilla: “Sin pérdida de su luz”, y la imagen es una variante sim-

³⁷ Ibidem, p. 205.

³⁸ Mario PRAZ, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, Ediciones Siruela, 1989, pp. 161-162.

³⁹ Antonio BERNAT VISTARINI y John T. CULL, *Emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Ediciones Akal, 1999, pp. 807-808.

⁴⁰ Así se registra en Francesca PERUGINI, “La bibliothèque emblématique...”, art. cit., pp. 204.



plificada de la de Soto, porque en ella las figuras de cuerpo entero se han sustituido por brazos saliendo de nubes.⁴¹ Por otro lado, el complemento icónico de la empresa de la capilla de los Santos Orencio y Paciencia debió encontrarlo el autor en otra obra de emblemática amorosa. Para ello resulta muy apropiada la empresa titulada “Amor Mutuus” (*Amor mutuo*), del anónimo *Thronus Cupidinis* (tercera edición, Ámsterdam, 1620), donde dos amorcillos encienden mutuamente sus hachas. Posiblemente el pintor de Huesca utilizara como base la empresa de Saavedra, a la que añadió los amorcillos que protagonizan la serie.

La última empresa, como se ha dicho, demuestra que en todas las partes de las especies del pan y del vino se encuentra completo el Cuerpo de Cristo. En este caso, el objeto que explica metafóricamente esa verdad del credo católico, que escapa a nuestra percepción sensorial, es el espejo. La referencia conceptual puede proceder de la empresa 33 de la mencionada obra de Diego de Saavedra. Dicha empresa lleva el lema “Siempre el mismo”, y en ella un león erguido ve su imagen doblada en un espejo roto. El comentario explica que “Lo que representa el espejo en todo su espacio, representa también después de quebrado en cada una de sus partes [...]”.⁴² Una vez encontrado el símil, el autor no tendría más que acoplarle una imagen adecuada, seguramente de otro libro de emblemas amorosos. En este sentido pudo recurrirse al emblema 8 de la obra *Ambacht van Cupido*, de Daniël Heinsius (en *Nederduytsche poemata*, Ámsterdam, 1616), y cuyo lema es “Amoris semen mirabile” (*La semilla admirable de Amor*). En la *pictura* Amor va esparciendo semillas que inmediatamente germinan, haciendo brotar de la tierra nuevos amores, de los que en su mayoría se ve solo la cabeza, la misma parte del cuerpo que se refleja en el espejo de la empresa eucarística estudiada.

Finalmente, las escenas pintadas donde se representa la Cena de Emaús y la Última Cena deben proceder directamente de grabados. Por el momento no se puede decir de cuáles, pero casi con seguridad pertenecerían a la colección de don Vincencio, que se componía al parecer de “Ochocientas estampas, parte sueltas y parte encuadernadas en ocho libros, todas de famosos pintores, como son Miguel Angelo, Rafael, Alberto Durero, Jacomo Calot y otros”.⁴³

⁴¹ Antonio BERNAT VISTARINI y John T. CULL, *Emblemas españoles ilustrados...*, *op. cit.*, p. 80.

⁴² *Ibidem*, p. 475.

⁴³ Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, *op. cit.*, p. 208.



LA INMACULADA CONCEPCIÓN

La Inmaculada Concepción de María había sido también tradicionalmente una de las devociones de los Lastanosa y por ello dos capillas familiares dedicadas a ese misterio ostentaban sus armas: una en la iglesia de Pomar y otra en la iglesia del convento de San Francisco de Monzón.⁴⁴ No es de extrañar que los promotores de la obra de la catedral de Huesca siguieran esta tradición y además contribuyeran con sus demostraciones de fe a la extensión y defensa de esta doctrina.

La primera mitad del siglo XVII fue muy importante para el avance de la devoción. Los documentos oficiales de la Iglesia se sucedieron tanto a favor como en contra de la Inmaculada, y esto no hizo más que —como explica Suzanne Stratton— incrementar el fervor de los inmaculistas y acrecentar la demanda de representaciones artísticas sobre el tema.⁴⁵ Pero especialmente la promulgación de la bula de Alejandro VII, *Sollicitudo omnium*, el 8 de diciembre de 1661, documento que apoyaba fuertemente la piadosa opinión, fue celebrada con enorme entusiasmo en toda España. También Huesca se sumó a las manifestaciones de júbilo popular, según narra un interesantísimo documento conservado en la Biblioteca Nacional: *Relación de las fiestas que se han hecho en la ciudad de Huesca a la exaltación de la Pureza Inmaculada de María Santísima con el breve de la santidad de Alexandro 7, obedeciendo las reales cartas del Rey nuestro señor Felipe quarto el grande en este año de 1662*.⁴⁶ Huesca especialmente tenía mucho que agradecer a la Virgen pues, según se creía, diez años antes la madre de Jesús habría intercedido directamente para que la ciudad sanara de la epidemia de peste.

La Inmaculada Concepción es un tema recurrente en la obra de los Lastanosa en la catedral, como demuestra que el retablo de la cripta esté bajo su advocación, y el de los santos padres de san Lorenzo culmine con una imagen de la Virgen Inmaculada. Sin embargo, en principio, cuando en abril de 1645 el Cabildo aprobó el proyecto general de la capilla, no había en él la más mínima referencia a la Virgen, y el retablo inferior ni siquiera es mencionado. Quizá se trate solo de una omisión voluntaria, pero

⁴⁴ BNM, *Genealogia...*, op. cit., ms. 22.609, f. 6. y Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, op. cit., p. 9.

⁴⁵ Suzanne STRATTON, "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 1, nº 2, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, p. 84.

⁴⁶ Se trata del manuscrito 18.658¹, que dio a conocer Antonio Naval en su tesis doctoral *Huesca: desarrollo de su trazado urbano y de su arquitectura*, Madrid, Servicio de reprografía de la Universidad Complutense, 1979, t. 1, p. 38. Para este trabajo he manejado una copia que me ha facilitado amablemente Carlos Garcés Manau.

también cabe la posibilidad de que inicialmente no se hubiera pensado en dar a la Virgen un papel protagonista, ni tampoco estuviese previsto proporcionar a la cripta un acondicionamiento especial, ya que tampoco se nombran las esculturas, lápidas y otros aditamentos que la convierten en una auténtica capilla subterránea. Por el contrario, es muy posible que se pensara hacer de ella un simple carnerario como era habitual en la época, es decir, una sencilla bóveda excavada destinada al depósito de restos mortuorios. Esta idea inicial se habría desechado más tarde, pues, al convertir ese espacio en un sepulcro solo para los fundadores y sus ascendientes, habría sido necesario practicar una segunda habitación donde enterrar, efectivamente a “los dichos descendientes, herederos y successors dellos que llevarén el apellido”.⁴⁷

Si se considera que hubo un cambio de planes en este sentido, cabría preguntarse la causa de ello y también cuándo se asumió el nuevo proyecto. Esto último pudo suceder alrededor de 1652, un año después de trasladar los restos de doña Catalina y de los ascendientes familiares a los nichos del recinto. El retablo de la cripta se contrató ese año, y en su dedicación se encuentra la clave para encontrar la razón del cambio (foto 11).

El citado retablo fue encargado en agosto de 1652, poco después de que finalizara la epidemia de peste que durante largos meses padeció la ciudad. Al comienzo del contagio, cuando los oscenses reflexionaron sobre los motivos de tan temible enfermedad, concluyeron que Dios había descargado su ira contra ellos por no haber desagraviado convenientemente el robo sacrílego del copón ocurrido diez años atrás. Y de la misma manera confiaron la curación a la bondadosa intercesión de la Virgen Inmaculada. Así las cosas, con objeto de aplacar la ira divina, el Concejo estableció en octubre de 1651, al mes siguiente de declararse la peste, cuatro votos,⁴⁸ uno de ellos ir en procesión a San Francisco el domingo de la infraoctava de la Inmaculada Concepción, por ser “la Religión de San Francisco la que siempre se ha esmerado en defender la verdad de este misterio”, y con el objeto de que “Dios por intercesion de su Madre nos libre de la peste”.⁴⁹ Con estos antecedentes es fácil deducir que cuando la junta de médicos declaró extinguida la peste el día 13 de abril de 1652 se considerase responsable de ello a la Virgen

⁴⁷ AHPH, not. Vicente Santapau, 1645, nº 1.426, f. 227v.

⁴⁸ P. Ramón DE HUESCA, *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, t. VI, Pamplona, Josef Miguel de Ezquerro, 1796, pp. 376-377.

⁴⁹ Esta procesión se hacía desde antiguo el día de la Inmaculada, pero fue suprimida junto con otras en 1603 por Clemente VIII, padre Ramón DE HUESCA, *Teatro histórico.... op. cit.*, t. VII, Pamplona, Josef Miguel de Ezquerro, 1797, p. 59.



Foto 11. Retablo de la Inmaculada, en la cripta de la capilla.

Inmaculada. Todos estos detalles los debía conocer perfectamente don Vincencio Lastanosa, que, como se ha dicho, durante el contagio fue regidor del Hospital de Huesca.

En la iglesia de los Franciscanos, frailes inmaculistas por excelencia, y coincidiendo con los acontecimientos comentados, se llevaron a cabo cambios importantes. La comunidad, para agradecer la salud de dos de sus religiosos, “librándolos de las enfermedades contagiosas y pestilentes que en esta ciudad habido”, inauguró dos nuevos retablos en el crucero: uno se dedicó a San Jacome de la Marca y otro a la Inmaculada Concepción. Los dos llevaban las armas del guardián fray Tomás Francés de Urrutigoiti, que años después sería provincial de Aragón.⁵⁰ La iglesia de los menores

⁵⁰ Todo ello se declara en un acto donde el capítulo del convento de San Francisco reconoce que estas obras estaban colocadas debajo de las claraboyas del crucero, y “han sido y son de Jaime Juan Viotta, infanzón”, el cual había de conservar siempre en ellos el escudo de los Franceses de Urrutigoiti, AHPH, not. José Miguel Rasal, 1652, nº 1.574, ff. 385-386.

ya tenía una capilla dedicada a la Inmaculada, pero no en la nave, sino debajo del presbiterio, que fue acondicionada por particulares en 1608.⁵¹

En atención a todo esto, es muy probable que los hermanos Lastanosa decidieran transformar un simple carnerario en una cripta monumental. La justificación es muy clara, pues de esta forma se cerraba un ciclo. Si se había decidido acondicionar una nueva capilla del Sacramento donde custodiar dignamente el Cuerpo de Cristo ultrajado por los herejes, en la cripta se rendiría homenaje a la Virgen intercesora en la curación de la peste con que Dios habría castigado a la ciudad tras ese vergonzoso crimen. Un dato para tener en cuenta a este respecto, como se ha comentado, es que el retablo de la cripta, junto con el de la capilla y otros enseres, fue concertado poco después de terminar la epidemia. Eran años también de intensa piedad immaculista que culminarían con la bula *Sollicitudo omnium* de 1661 y con los decretos de Felipe IV para extender la devoción mariana. A título particular, los Lastanosa del siglo XVII no habrían hecho más que seguir la tradición de sus mayores, “imitando en esto a sus ascendientes, que todos han sido devotos de tan venerable misterio”.⁵²

Por otra parte, la cripta no se concibió como un lugar de luto.⁵³ Casi todo se armonizó en blanco y azul, los colores que corresponden a la titular del espacio, la Virgen Inmaculada. Por eso las estatuas, el retablo, los sepulcros y los demás elementos se esculpieron en alabastro y en “ágata azul y blanca”, en realidad una piedra caliza marmórea extraída en la sierra de Alcubierre, muy cerca del santuario de Nuestra Señora de Magallón.⁵⁴

La Virgen Inmaculada y el Santísimo Sacramento quedan unidos en este conjunto de dos maneras. De una parte, aparecen ligados al ser titulares respectivamente de los dos ámbitos principales: la cripta y la capilla, y, por otro lado, en la capilla, la

⁵¹ AHPH, not. Juan Vicente Malo, 1608, nº 3.008, ff. 454-459v.

⁵² La frase se la dedica don Vincencio a su antepasado Juan Luis, por edificar la capilla de la Inmaculada en Monzón, y puede perfectamente aplicarse también para explicar su actuación personal. BNM, *Genealogía...*, op. cit., ms. 22.609, f. 72v.

⁵³ Por eso en el epitafio del canónigo, se explica que no se utilizó mármol negro ni con incrustaciones (NEC ATRATVM NEC INCRVSTATVM MARMOR, *mármol ni enlutado ni incrustado*). El sepulcro de don Juan Orenco fue especialmente alabado en su época. Se sabe que don Ignacio Aguirre escribió un soneto *Al suntuoso sepulcro del Doctor D. J. Orenco Lastanosa. Canónigo de la Catedral de Huesca y Maestrescuela de su ilustre Universidad*, Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, op. cit., p. 195.

⁵⁴ BNM, *Relación de las fiestas...*, op. cit., ms. 18.658¹, f. 5.





Foto 12. Exaltación de la Sagrada Forma y de la Inmaculada en el ático del retablo.

reunión de estas dos devociones queda patente al haberse colocado en el remate del retablo una figura de talla dorada de la Virgen sobre la Sagrada Forma contenida en una custodia sol, como se ha dicho (foto 12).

El ático del retablo no se había concertado así en 1652, sino como un simple edículo para contener las armas de la familia rodeadas de las alegorías de algunas virtudes. Pero finalmente se dispuso un pequeño lienzo con la custodia bajo la figura tallada y dorada de la Virgen, alzada por ángeles y colocada sobre coronas de frutos y de laurel. Tampoco en este caso se puede asegurar cuándo se produjo el cambio de planes, pero una nueva circunstancia, que vuelve a tener a la Inmaculada como protagonista, puede dar la clave. Antes de terminarse el retablo, en abril de 1662, la capilla se adornó especialmente para festejar la bula *Sollicitudo omnium*, y, como las demás de la catedral, se convirtió en un improvisado recinto de exaltación inmaculista. Fueron unos festejos organizados por la ciudad y el Cabildo, institución esta última que corrió con los gastos de la decoración general de la catedral. El ornato más importante fue la

construcción de un trono para la Virgen que “subía asta el tercero cuerpo del retablo” mayor, rematado con un rico dosel de brocado, y al que se ascendía por unas gradas donde se expusieron, como joyas dignas de tan gran señora, las mejores piezas del tesoro catedralicio.⁵⁵ Además, los dueños de las otras capillas “correspondiendo al empeño de la iglesia las adornaron [...] con una particularidad muy del caso, que todas las capillas fueron aquellos días de la Concepción, retirándose los santos de sus nichos por que se entroniza en ellos su Reyna”.⁵⁶ El anónimo autor de la *Relación* describe solo con detenimiento la capilla de los Santos Orencio y Paciencia, sin duda porque en ella se habrían preparado los mejores artificios.

En primer lugar, “sobre el rexado se puso una hermosísima imagen de la Concepción, estallando con sus pies una formidable serpiente”, flanqueada por ángeles que le ofrecían olivo y laurel. La Virgen se manifestaba claramente en este puesto como la “puerta del cielo” de la letanía, forma en la que quedó perpetuamente ensalzada en la reja de la vecina capilla de San Joaquín, construida por el canónigo José Santolaria aproximadamente entre 1657 y 1667. Por otro lado, en el interior de la capilla de los Lastanosa se había montado un complejo dispositivo que se acomodó a los dos únicos elementos que entonces debían estar colocados: el altar y el sagrario.⁵⁷ Cubriendo “el precioso sagrario, donde está reservado siempre el Santísimo Sacramento” se colocó un dosel donde se pintaron “de mano muy diestra” los atributos de la pureza de María, y allí se acomodó una imagen de la Inmaculada rodeada de ángeles que le ofrecían rosas y “variedad de flores”. Numerosas imágenes y ángeles con más símbolos marianos se alojaron en dos pirámides escalonadas, levantadas sobre dos credencias que flanqueaban el altar. Para completar el rico espectáculo visual, se hizo ostentación de una multitud de candeleros, bujías de plata, jarras de vidrio y porcelanas colmados de flores “que pudo decirse que había derramado allí su copia Amaltea”.⁵⁸ Todo este adorno corrió por cuenta de los Lastanosa, quienes además, con motivo de la misma celebración, levantaron un obelisco en la calle del Coso, frente a su casa, también en honor de la Inmaculada.⁵⁹

⁵⁵ BNM, *Relación de las fiestas...*, op. cit., ms. 18.658¹, f. 3r-v.

⁵⁶ *Ibidem*, f. 4r-v.

⁵⁷ *Ibidem*, f. 5.

⁵⁸ *Ibidem*, ff. 5-6.

⁵⁹ *Ibidem*, ff. 8-9v.



Entonces se produjo una de las combinaciones habituales de la época y muy interesantes desde el punto de vista teológico: la unión de la Inmaculada con la Eucaristía, por ser María el primer y más sagrado tabernáculo de su Hijo. El mismo Baltasar Gracián en *El Comulgatorio* (Zaragoza, 1655) señalaba a María como “el animado Sagrario del Señor”, y explicaba que la razón de su pureza inmaculada fue precisamente la necesidad de que ni por un solo instante le “embaraçasse la culpa”, por “aver de hospedar en sus purisimas entrañas al Verbo Eterno”.⁶⁰ Suzanne Stratton considera muy significativo el hecho de que en 1668 Juan de Segura sustituyera la figura de la Fe en la custodia de plata de Juan de Arfe en la catedral de Sevilla por la de la Virgen Inmaculada.⁶¹ Además, como ha señalado Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, ambas devociones fueron especialmente fomentadas por la corona, que las consideraba patrimonio de la “*Pietas Austriaca*”, pues los Habsburgo habían vinculado su triunfo o su derrota al fomento de ambos credos.⁶²

En la decoración definitiva de la capilla Lastanosa la figura de la Inmaculada se colocó también sobre una custodia, en este caso la que se pintó para servir de remate al retablo principal. Como se ha explicado, la terminación del retablo, pactado con todo detalle entre Vincencio Lastanosa y los artífices Pedro Juligue, escultor, y Rene Tibort, ensamblador, era muy distinta, así que el cambio de motivos y la subsiguiente asociación de credos católicos hay que ponerlos en relación con la decoración efímera de la capilla que se acaba de describir. La expresión del amor de Dios por el género humano mediante la unión de la creación de la Inmaculada y el sacrificio de Cristo aparece en unas sugerentes pinturas que Murillo ideó para la iglesia de Santa María de Sevilla en 1665, precisamente para celebrar la bula *Sollicitudo omnium*. La pintura de la Inmaculada lleva la inscripción “*In principio dilexit eam*” (*En el principio la amó a ella*), y la de la Eucaristía “*In finem dilexit eos*” (*Los amó hasta el fin*, Jn 13, 1).⁶³ Así se presentan ambos hechos como procesos corredentores en el camino de la sal-

⁶⁰ Baltasar GRACIÁN, *El Comulgatorio*, introducción de Aurora Egido, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Institución Fernando el Católico, 2003, p. 2 (edición facsímil de la edición original: Zaragoza: Juan de Ybar, 1655).

⁶¹ Suzanne STRATTON, “La Inmaculada Concepción...”, art. cit., p. 86.

⁶² Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos”, en *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*, Madrid, Museo de América, 23 de noviembre de 1999 – 12 de febrero del 2000, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, p. 101.

⁶³ Suzanne STRATTON, “La Inmaculada Concepción...”, art. cit., p. 86.



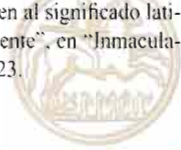
vación. Recuérdese también que enfrente de la Inmaculada del retablo se pintó una empresa que muestra el milagro de la transubstanciación.

Seguramente el modelo iconográfico de la Inmaculada pintada para la cripta triunfó definitivamente a consecuencia de la citada bula *Sollicitudo omnium*. Suzanne Stratton observa un cambio muy sintomático en las Inmaculadas de Zurbarán realizadas antes y después de la promulgación de ese documento. Las primeras conservan los símbolos de las prefiguraciones de la Inmaculada en el Antiguo Testamento, mientras las segundas prescinden de ellos, pues como expresaba el texto papal Ella es “libre de flotar en los cielos como imagen autoexplicativa de su propia pureza”.⁶⁴ Así es como se muestra a la Virgen en el lienzo de la cripta de la capilla de los Lastanosa, en su máxima belleza, y tal como la describe san Juan en el Apocalipsis (12, 1) iluminada por el Sol, que le presta su dorado resplandor, con la Luna bajo sus pies y coronada de estrellas. La delicada figura vestida de blanco y azul se yergue sobre una esfera traslúcida en una posición ligeramente inestable, como captada al final de un movimiento que su volátil manto todavía acusa. Cruza levemente los brazos sobre su pecho y, llena de sagrada humildad, baja la mirada en su descenso a la Tierra, mostrando ser la viva imagen del pensamiento nacido en la mente de Dios para la madre de su Hijo antes de todos los tiempos. Junto a Ella, ángeles niños le sirven de peana o la rodean portando algunos de sus atributos. Los ángeles solo llevan los objetos que pueden sostener de forma natural, y que parecen responder ya a los símbolos de las letanías lauretanas: el cetro y la corona como “Virgo potens” (*Virgen poderosa*),⁶⁵ el espejo sin mancha —o quizá el espejo de justicia—, y además las flores que adornan a la Virgen: lirios, rosas y azucenas. Aparte, junto a la esfera, se aprecia la cola negra y enroscada del dragón del Apocalipsis.⁶⁶ La misma selección de elementos, o muy

⁶⁴ Suzanne STRATTON, “La Inmaculada Concepción...”, art. cit., p. 84.

⁶⁵ Una de las claves de la bóveda de la iglesia de Santo Domingo de Huesca presenta estos elementos y la esfera terrestre con el mote VIRGO POTENS. La pintura se puede datar en el primer tercio del siglo XVIII. Véase María Celia FONTANA CALVO, “La decoración mural de la iglesia de Santo Domingo”, en *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 10 de agosto del 2002.

⁶⁶ Las condiciones actuales de la pintura no permiten distinguir muy bien las características del animal, pero quizá se pareciera al que aplasta la Inmaculada del convento de Capuchinas de Huesca, pintura datada por María José PALLARÉS en el segundo tercio del siglo XVII. La autora comenta sobre este punto que la Virgen está pisando una serpiente “aunque en esta ocasión no es propiamente un ofidio sino que responde muy bien al significado latino de la palabra *draco*; aquí la cabeza sería de dragón, las patas de león y el cuerpo de serpiente”, en “Inmaculada”, *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*, op. cit., p. 323.



semejante, es la empleada por pintores cortesanos como Claudio Coello, Francisco Antolínez, Juan de Valdés Leal o Juan Carreño de Miranda. Sus obras tienen en común haber superado, salvo en composiciones arcaizantes, la colocación paisajística de las prefiguraciones del Antiguo Testamento, tan frecuente muy poco antes, a mediados del *siglo* XVII.

LAS OTRAS DEVOCIONES FAMILIARES

El santo familiar por excelencia de los Lastanosa era san Juan Evangelista. Juan Lastanosa, abuelo de don Vincencio, a fines del *siglo* XVI añadió esta advocación en la capilla familiar que acondicionó en la antigua iglesia de Santo Domingo, antes dedicada solo a los santos Fabián y Sebastián. Además, el nombre de Juan se iba transmitiendo de generación en generación en los varones de la familia, en muchas ocasiones acompañado de otro, tal como sucede con los hermanos promotores de la capilla catedralicia. Por estas razones no podía faltar en ese conjunto funerario una referencia al discípulo amado de Cristo. Su figura se encuentra pintada en uno de los plintos del retablo de la Inmaculada, sosteniendo la copa de líquido envenenado, uno de sus atributos más usuales. Desde ese puesto discreto y secundario, san Juan Evangelista intercede en favor de los Lastanosa para que sus almas alcancen un día la vida eterna, igual que Jesucristo, al que se pinta resucitado saliendo victorioso de la muerte en el banco del citado retablo.

En la tarea mediadora acompañan a san Juan otros santos epónimos de los fundadores: san Orencio, arzobispo de Auch —por el canónigo— que comparte plinto con el discípulo de Jesús, san Vicente —por don Vincencio—, y santa Catalina, en recuerdo sin duda de la esposa de este, Catalina Gastón, cuyos restos fueron depositados en uno de los nichos de la cripta.

LA GLORIFICACIÓN DE LA FAMILIA LASTANOSA

Belén Boloqui destaca que especialmente algunos elementos del conjunto están diseñados para manifestar la inmortalidad y servir de apoteosis de la estirpe fundadora. Para comenzar, la estructura de la entrada al recinto toma la forma de un gran arco de triunfo donde los escudos particulares adquieren el máximo protagonismo (fotos 13 y 14).

Desde la Edad Media una de las principales fórmulas para manifestar la vinculación del promotor con la obra artística que patrocinaba fue la colocación en ella de su





Foto 13. Pilastra del arco de ingreso a la capilla, con las armas de los Lastanosa y los Gastón.



Foto 14. Escudo de armas de los Lastanosa en el tímpano del arco de ingreso a la capilla.

escudo personal. Durante el Renacimiento y el Barroco esta práctica no solo no desapareció, sino que en determinadas circunstancias cobró todavía mayor importancia, al aprovechar conjuntamente las cualidades plásticas y de significación de este tipo de composiciones.⁶⁷ El escudo de los Lastanosa se repite insistentemente en las distintas piezas y espacios individualizados tanto de la capilla como de la cripta. El escudo es sin duda uno de los elementos principales del conjunto, y no solo por una cuestión puramente cuantitativa, sino por las distintas variantes que ofrece, según la función que desempeña.

⁶⁷ En el siglo XVII muchas familias principales oscenses se preocuparon por indagar en sus orígenes y por probar su nobleza. Vincencio Juan de Lastanosa fue también un amante de la genealogía y de la heráldica con un evidente fin práctico; no en vano a los 26 años, en 1631, ya había compuesto su *Árbol de la noble descendencia de la antigua casa de Lastanosa, calcado con los anales de este reino de Aragón, y comprobado con muchos privilegios y actos auténticos*. Pasados veinte años escribió otro tratado, que se conoce por una versión manuscrita, titulada *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*, conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 22.609. De esta obra ya se ha hecho mención repetidas veces en este artículo por su rico contenido documental.

La entrada al recinto se organiza, efectivamente, a modo de un arco de triunfo, que recuerda bastante al de la capilla del Santo Cristo de la misma catedral. Esta obra fue construida por el obispo don Juan Moriz de Salazar entre 1622 y 1625, y se puso de ejemplo y modelo varias veces para la capilla de los Santos Orencio y Paciencia. En ese gran arco de ingreso, labrado en piedra hasta donde la vista alcanza, las armas familiares constituyen el motivo principal. Un escudo monumental sostenido por atlantes se colocó en el centro del frontón, y réplicas del mismo en las enjutas del arco. Otro más, combinado con el de doña Catalina Gastón, se labró por duplicado a mitad del fuste de las pilastras, trabajadas en relieve, entre niños con armas e instrumentos militares. En el interior del recinto sagrado, la exaltación heráldica se modera y los escudos disminuyen de tamaño, aunque se disponen, como señas de identidad, en el altar, el retablo y las pechinas de la cúpula, de forma que prácticamente nada queda sin la firma de los fundadores. Alguno de los escudos tiene, además, un significado especial. Es el caso del que puede verse en los plintos de las columnas del retablo, pendiente y rodeado de corona de laurel alada. Lo más probable es que aluda a los Lastanosa difuntos que ya habían alcanzado la gloria tras vencer a la muerte, un tema que de forma muy distinta se pintó en la cúpula (foto 15).⁶⁸

No obstante, por lo que se refiere a elementos heráldicos, tampoco el escudo de los Lastanosa es protagonista absoluto. En el conjunto funerario, al igual que tienen cabida los restos de los ascendientes, también figuran las armas de las nobles familias que habían ido enlazando con el linaje de los Lastanosa a través de los siglos. Por ello se reserva un puesto de honor en el frente de los altares de la capilla y de la cripta para el gran escudo del linaje lastanosino, compuesto con azulejos, y en cuyo diseño original hubo de participar el propio don Vincencio, pues ilustra el frontispicio de su *Genealogía de la noble casa de Lastanosa* (fotos 5 y 16).⁶⁹ Según el relato

⁶⁸ Por el contrario, en el sepulcro del justicia Juan de Lanuza, situado en la iglesia del castillo de Alcañiz, se colocaron "a modo de trofeo unos guesos de muerto", seguramente como símbolo de la muerte física que superaría el alma del difunto, en Jesús CRIADO MAINAR, "La escultura funeraria del Renacimiento en Aragón". *La escultura del Renacimiento en Aragón*. Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, CAZAR. 1993, p. 89.

⁶⁹ Los grandes escudos podían resultar tan elocuentes como decorativos. Don Juan Moriz de Salazar, primero obispo de Barbastro y después de Huesca, dejó en sus respectivas sedes episcopales obras artísticas de gran interés. En la catedral de Barbastro construyó la capilla de Santiago, actual del Pilar, que se cubrió con una bóveda de nervaduras cuyas claves recomponen el escudo del prelado a partir de las armas de los ascendientes. La obra fue concertada en 1608. María Celia FONTANA CALVO, *Arquitectura religiosa en la ciudad de Huesca durante el siglo XVII*, tesis doctoral inédita, director D. Gonzalo M. Borrás Gualis. Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, septiembre de 1997, p. 303.



Foto 15. Escudo de los Lastanosa glorificados en los plintos de las columnas del retablo.

sobre Lastanosa atribuido a Uztarroz, el escudo principal aparece acompañado de “otros ocho, cuatro a cada lado, que son de los abuelos del referido Caballero” y de otras armas.⁷⁰ Estos serían:

los escudos de Olcina del Bosch, que es una encina verde; los de Ribas de la Mengrana, que son dos castillos opuestos y dos animales con alas; los de los Corteses de Huesca, un castillo con doce estrellas; los de Claramonte, lobos andantes, uno sobre otro junto al árbol; los de Baráiz, una cruz floretea, los de Vera, los veros y ocho aspas de orla, con una águila para escudo, y en el pico Veritas vincit. Los de Navarro de Azpilcueta, unos jaqueles; los de Gastón, un castillo y dos porras atravesadas bajo de él, y otras armas.⁷¹

⁷⁰ Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa en el siglo XVII...*, op. cit., p. 9.

⁷¹ *Ibidem*, p. 10.



Un análisis más detallado permite averiguar que el gran conjunto heráldico, que se trasladó al frontal, está rodeado por los escudos de las damas que casaron con los distintos herederos de la familia desde Antón de Lastanosa —cuya hidalguía fue reconocida por el Concejo de Pomar en 1523— hasta Vincencio Juan de Lastanosa. A ellos se añaden las armas de Constanza Ferrer de Busquienes, esposa de Pere de Lastanosa, personaje del siglo XIV que, según la historia familiar más extendida, había sido camarero del infante don Pedro; y también la cruz de los dominicos, en cuya iglesia tuvieron su primera capilla los Lastanosa de Huesca. De este modo, los linajes representados son, por orden de antigüedad, y desde el primero por la izquierda siguiendo en orden inverso al de las agujas del reloj: los de Ferrer de Busquienes, Juan, Ribas de la Mengrana, Cortés, Arnedo, Baraiz y Vera,⁷² y Gastón y Guzmán.

Los escudos de azulejos de la capilla y de la cripta recogen asimismo la enseñanza vital que don Vincencio quiso dejar como herencia a sus sucesores. El de la cripta va timbrado con una calavera, y de los “cóncavos de los ojos sale un laurel que le hace de corona”. Esta misma combinación de símbolos de muerte (calavera) y triunfo, victoria o fama (laurel) era la que tenía por imagen la empresa de la familia Lastanosa.⁷³ Si se usó en la cripta funeraria fue porque la calavera genéricamente representa la reflexión sobre la muerte y los novísimos, y también porque es símbolo parlante de Calavera, lugar frontero a Cataluña que la leyenda —compuesta quizá en el siglo XVI— señala como solar originario de la familia.⁷⁴ El escudo del frontal de la capilla carece de calavera, pues este espacio es de gloria y de salvación, y en esta ocasión se puso por escrito el mensaje que solía acompañar los grabados de armas y empresas familiares: “La más segura nobleza / es la que el fin no acabó / antes en él comenzó”. Sirvieron de

⁷² Gracias a José Ignacio Gómez Zorraquino sabemos que Esperanza Baraiz y Vera, madre de don Vincencio, era hija de Agustina Vera, quien a su vez era hija ilegítima de Juan de Liñán de Vera. El autor señala también que en el árbol genealógico de los Baraiz del manuscrito de la *Genealogía* (BNM, ms. 22.609) el apellido de Liñán aparece como nombre para encubrir la ilegitimidad de Agustina, en *Todo empezó bien...*, op. cit., pp. 23-24.

⁷³ La empresa de la familia Lastanosa la publicó Sagrario LÓPEZ POSA, “La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián”, en *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, ANTONIO BERNAT VISTARINI y JOHN T. CULL (eds.), Barcelona, Medio Maravadi, 2002, pp. 355 y 357. Se encuentra, junto con la de don Vincencio, en el libro manuscrito *Emblemas del conde de Guimerá, vizconde de Ebol I Alquer-Foradat* (BNM, Sala Goya, ms. ER 1504). A decir de la autora, este libro —que lleva el ex libris de Lastanosa— es un *Alba amicorum*, un volumen colectivo de empresas que circulaba entre amigos los cuales iban añadiendo lemas y epigramas a los dibujos o grabados, como una diversión de humanistas.

⁷⁴ Sobre la leyenda véase CARLOS GARCÉS MANAU, “Lastanosa. La gran falsificación (2)”, en *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 3 de febrero del 2002.





Foto 16. Frontal del altar de la cripta y lápida fúnebria del doctor Juan Orencio Lastanosa, en la cripta.

modelos a las obras de cerámica los escudos grabados por Jerónimo Agüesca, contenidos en el manuscrito de la *Genealogía*, y reproducidos por Ricardo del Arco en las obras que dedicó al prócer oscense.⁷⁵ Don Vincencio, como él mismo escribió, deseaba que sus descendientes procuraran que “no acabe su buena forma con la vida, sino que el día de la muerte renazca el buen nombre como fénix”.⁷⁶ Por ello, en relación con la empresa de la familia, la suya es un ave fénix, el animal fabuloso que vuelve a la vida tras su autodestrucción y que, desde los primeros padres y escritores eclesiásticos, fue

⁷⁵ El de la cripta, con el complemento textual correspondiente, puede verse en Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, op. cit., ilustración entre las pp. 8 y 9, y el de la capilla en *Apuntes bio-bibliográficos de Vincencio Juan de Lastanosa*, Huesca, 1911, ilustración entre las pp. 8 y 9. Comparando los escudos y las empresas de los Lastanosa se hace evidente la relación entre ambas fórmulas de representación. Sobre las circunstancias que llevaron a la creación de escudos heráldicos en la Edad Media y la relación de estos con las divisas y empresas renacentistas véase el trabajo fundamental de Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, “Los contornos del emblema: del escudo heráldico a la divisa y la empresa”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 27-58.

⁷⁶ Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, op. cit., p. 9.



entendido como símbolo de la resurrección del hombre justo y virtuoso después de la muerte.⁷⁷ El águila, la salamandra y el ave fénix fueron animales muy frecuentes en las medallas y empresas del Renacimiento, y específicamente el ave fénix —imagen del mismo Renacimiento— fue emblema de la nobleza. Por otro lado, Andrea Palazzi en *I Discorsi sopra l'impresa* (Lyon, 1553), una obra que poseía don Vincencio, había recomendado que los animales de las empresas se mostraran en su acción más noble. Siguiendo esta enseñanza, Lastanosa representó el ave fénix en el momento culminante de su existencia, abrasándose en la pira que producirá su renovación.⁷⁸

LA EXALTACIÓN DE LOS PROMOTORES Y DE DOÑA CATALINA GASTÓN

Como se ha visto, la utilización de las armas familiares es constante; pero los Lastanosa no están presentes en el recinto solo de forma heráldica. Si en el exterior, y por su carácter público, no hay cabida más que para la exaltación simbólica, en el interior, de mayor privacidad, el mensaje se enriquece y procura conmover los sentidos. Allí es posible mostrar claramente la devoción particular hacia determinadas figuras sagradas y para ello, en una de las últimas actuaciones en el conjunto, se colocaron parejas de retratos de los fundadores pintados y esculpidos, respectivamente, bajo la conocida fórmula de “adoración perpetua”.

Los citados retratos muestran a don Vincencio Juan como capitán de Su Majestad y a don Juan Orencio como canónigo y maestrescuela, vestido con hábito de invierno, según Del Arco (fotos 17 a 21). Los personajes están fuera del marco espacial reservado a las santas figuras de los retablos, pero permanecen vinculados a él por su cercana colocación y reverente actitud: arrodillados y orantes frente a los altares.⁷⁹ Un siglo antes, en

⁷⁷ Sobre este tema véase Santiago SEBASTIÁN, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido del Bestiario Toscano*. Madrid, Ediciones Tuero, 1986. pp. 69-72, y sobre el ave fénix en general la obra de José Julio GARCÍA ARRANZ, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres, Universidad de Extremadura. 1996. pp. 333-361.

⁷⁸ La cita de Palazzi sobre el tema en Mario PRAZ, *Imágenes del Barroco*, op. cit., p. 81. Referencias bibliográficas acerca de los animales representados en las empresas en Aurora EGIDO, “Numismática y literatura. De los Diálogos de Agustín al Museo de Lastanosa”, en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*. Madrid, Editora Nacional. 1984, p. 212, nota 5.

⁷⁹ Los cuadros acaban de recuperar su ubicación original, después de haber estado durante años intercambiados, pues se colocaron mal cuando se devolvieron a la capilla tras ser mostrados en la mencionada exposición *Signos*, celebrada en 1994. Esto hacía que los retratos de los fundadores no miraban al altar de la capilla, sino hacia

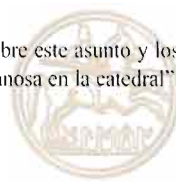


Fotos 17 y 18. Retrato y estatua orante del doctor Juan Orencio Lastanosa como canónigo de la catedral.

la capilla de Santa Ana, terminada en 1522, el canónigo Martín de Santángel ya se hizo representar en una imagen esculpida, alojada en hornacina y en adoración ante su retablo.

Tal como se presentan en la capilla, los hermanos Lastanosa son reflejo y prototipo del noble y del eclesiástico, del señor heredero del título familiar y del religioso que desarrolla su carrera en el seno de la Iglesia. Sobre la misma dualidad se insiste en la lauda sepulcral que cierra el nicho de los ascendientes familiares en la cripta (fotos 22 y 23). En ella, el elogio fúnebre está flanqueado por las alegorías de la Religión, a la izquierda, y de la Nobleza, a la derecha: los lugares que se reservaron para los retratos de don Juan Orencio y de don Vincencio Juan en todo el conjunto funerario. Además, en los lienzos los personajes van acompañados de su correspondiente escudo de armas, siguiendo una

la entrada de la misma, con lo cual su significado dentro de la obra quedaba desvirtuado. Sobre este asunto y los retratos de la capilla en general véase María Celia FONTANA CALVO, "Los retratos de los Lastanosa en la catedral", en *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 27 de mayo del 2001.





Fotos 19 y 20. Retrato y estatua orante de Vincencio Juan Lastanosa como capitán.



Foto 21. Dibujo de la estatua orante de Vincencio Juan de Lastanosa. Manuscrito de la Genealogía (BNM).



Foto 22. Lápida de los ascendientes de la familia Lastanosa en la cripta.

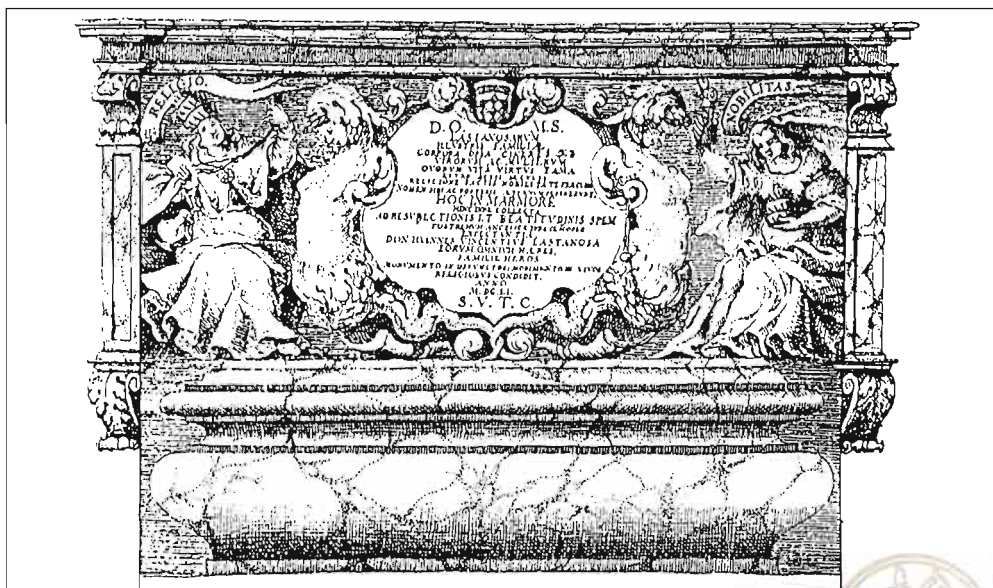


Foto 23. Reproducción dibujada de la lápida de los ascendientes de la familia Lastanosa. Manuscrito de la Genealogía (BNM).

tradición que hunde sus raíces en la Edad Media. Tal identidad hay entre un elemento y otro, que la figura se puede considerar respecto del escudo su modelo, y el escudo respecto del señor el símbolo por excelencia de su ascendencia y condición.

Con todo, es posible que no sean los hermanos los únicos retratados en la capilla de los Lastanosa. En la cúpula se pintó una escena de gloria, repleta de ángeles y de almas que ya habían alcanzado la vida eterna. En la parte alta de ese cielo con nubes revolotean ángeles niños que alcanzan los trofeos del triunfo sobre la muerte (la palma y la corona de laurel) a las almas gloriosas de los Lastanosa difuntos, mostradas como niños. Más abajo, un coro de ángeles músicos ameniza la escena (foto 24). Casi en el centro de ese grupo que envuelve por completo la cúpula puede verse una figura femenina, joven y hermosa, vestida con una delicada túnica blanca —como le corresponde por ser un alma pura— y confeccionada a la moda de la época. La mujer ha interrumpido por un momento la piadosa lectura del libro que tiene abierto sobre sus rodillas para atender las confidencias de un ángel (foto 25).⁸⁰ Tan cumplida caracterización física y de costumbres permite suponer que la pintura es una representación de doña Catalina Gastón y Guzmán, que murió, como se ha dicho, el 27 de abril de 1644 a la temprana edad de 32 años. De su persona, contamos con una excepcional evocación realizada por el propio don Vincencio, que coincide casi a la perfección con la pintura. La descripción del esposo es una prueba de admiración por la belleza física y moral de Catalina, lo que inclina a pensar que deseara dejarla patente por siempre en la capilla:

Doña Catalina Gastón y Guzmán era alta de cuerpo, excelentemente proporcionada, muy blanca, hasta los doce años conservó el pelo muy rubio; este con la mudanza del clima se mudó en castaño obscuro, la cara larga, la frente espaciosa, los ojos algo pequeños, del color del pelo, las cexas poco arqueadas, la nariz larga, la boca bien proporcionada, los labios pequeños y de buen color, los dientes blancos y menudos y todo el rostro tan proporcionado y hermoso, que abiendo hecho tres o quatro retratos suyos salieron poco parecidos. Los pintores se acusaron con que la perfección y hermosura era tal que no acertaban a esplicarla, siendo inimitable. Tenía el cuello blanco y largo, la condición afable, grave y compuesta. El rostro y los ojos siempre alegres y con facilidad se mobía a la risa compuesta. Fue muy debota, frequentando a menudo los sacramentos, aficionada al retiro y soledad, gustando mucho los días de hazienda de la labor, y los de fiesta de la lectura [...] en los trajes muy moderada, rehusando siempre el que

⁸⁰ La túnica es muy semejante a la que viste, por ejemplo, la Inmaculada de la iglesia parroquial de Mozota (Zaragoza), mandada pintar en 1649 por el licenciado Domingo Laporta Cortés.





Foto 24. Gloria de la familia Lastanosa.



Foto 25. Posible retrato de Catalina Gastón.



se hiçiera excesso en galas y joyas. Escribía y leya muy bien [...] Tendrán sus libros tanto que admirar en las tareas como que imitar en sus virtudes las referidas curiosidades.⁸¹

Seguramente en la gloria particular de los Lastanosa se podían identificar en la época más personajes de la familia, al menos dos varones, pero actualmente no es posible suponer ni si quiera su identidad, por carecer de referencias para ello.

Como se ha dicho, las armas de los Gastón, unidas a las de los Lastanosa, se disponen en las pilastras del arco de entrada a la capilla, y, según el documento de donación de la capilla, debían figurar también en el retablo de San Orencio y Santa Paciencia. Sin embargo, en el retablo no se colocó el escudo de los Gastón, quizá porque después se pensó en hacer presente en la capilla a Catalina mediante su retrato. Aunque en la época no debía ser muy frecuente retratar a los difuntos en la gloria, por lo que hace a cuestiones prácticas en este caso no había mayores dificultades, pues la dama había sido pintada varias veces. Su retrato principal debía ser el que adornaba el salón de la casa del Coso, realizado, seguramente, en junio de 1636.⁸²

LOS NOVÍSIMOS

En las puertas, al parecer desaparecidas, que accedían a la primera cripta del conjunto se encontraban dos jeroglíficos que afortunadamente se conocen porque fueron reproducidos en la *Genealogía de la noble casa de Lastanosa*. Según consta en esos dibujos, se aludía en ellos a dos fases de las postrimerías: la muerte corporal y el camino de las almas hacia la salvación, mensajes sucesivos en el tiempo que se habían de leer en sentido ascendente. El primer jeroglífico, que todavía vio Del Arco, se encontraba en “la segunda puerta de la capilla subterránea”, la cual estaba recubierta con una plancha de hierro,⁸³ y mostraba nuevamente la imagen de la empresa de la familia Lastanosa: la calavera con ramas de laurel saliendo de los orificios de los ojos

⁸¹ BNM. *Genealogía...*, op. cit., ms. 22.609, ff. 265v-266. El mismo texto se transcribe, escogiendo pasajes parecidos, en Carlos GARCÉS MANAU, “Los secretos de Lastanosa...”, art. cit.

⁸² Así se deduce de las copias de la inscripción que figuraba en él. Pero en este punto hay un pequeño problema, pues en esa fecha doña Catalina tendría 24 años y no 23 como se afirma también en el mismo texto. La inscripción se reproduce en BNM. *Genealogía...*, op. cit., ms. 22.609, f. 111, y en la descripción de la casa de Uztaroz, que copió Latassa y dio a conocer Ricardo del Arco en *La erudición aragonesa en el siglo XVII...*, op. cit., p. 229.

⁸³ Ibidem, p. 45.



Foto 26. Jeroglífico de la Muerte.
Manuscrito de la Genealogía (BNM).

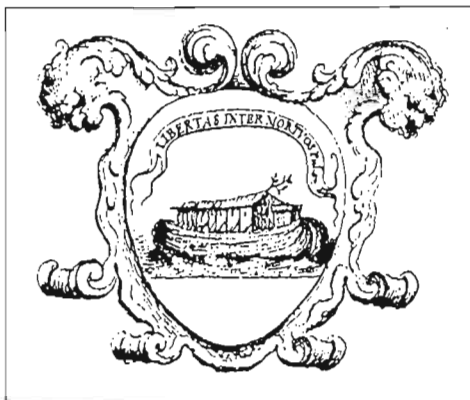


Foto 27. Jeroglífico de la Resurrección.
Manuscrito de la Genealogía (BNM).

para formar una corona de triunfo.⁸⁴ A esta imagen acompañaba el lema *HVC VSQUE ET INDE CEPIT* (*Por aquí y por allá siempre se apoderó*), referido específicamente a la muerte que continuamente actúa por todas partes (foto 26).

El segundo jeroglífico se colocó en “las láminas de la primera puerta de la capilla subterránea”, y en él la muerte deja de ser el referente. Un claro mensaje de esperanza se quiso transmitir en esta composición, llamada de la Resurrección.⁸⁵ En la imagen se plasmó el arca de Noé llevando en lo alto la rama de olivo con que volvió la paloma, señal de la renovación de la vida después del diluvio. El lema era *LIBERTAS INTER MORTVOS* [Psal. 87] (*La libertad entre los muertos* [Salmos, 87]), que proporciona Cristo a los creyentes gracias a su sacrificio y resurrección (foto 27).⁸⁶

Jacques Callot incluye la imagen del arca de Noé entre sus *Emblemes sur la vie de la Mere de Dieu* (París, c. 1646), convirtiéndola en símbolo del eterno reposo de la Virgen tras su existencia terrena. Esto lo ilustra el autor con un arca hacia la que vuela una

⁸⁴ Véase la nota 75.

⁸⁵ BNM, *Genealogía...*, op. cit., ms. 22.609, f. 233v.

⁸⁶ La copia del microfilme que he manejado no permite asegurar que el final de la frase sea una referencia al Salmo 87. En cualquier caso, esto sería posible porque algunos de sus versículos se utilizaron para componer el responsorio de tinieblas titulado *Aestimatus sum*, que se refiere a Cristo como “inter mortuos liber” (*dejado entre los muertos*) en su bajada a los infiernos el sábado santo para liberar a los justos.

paloma llevando una rama de olivo en el pico.⁸⁷ El jeroglífico de la resurrección de la cripta de los Lastanosa parece referirse a un momento inmediatamente posterior al plasmado por Callot, pues en la proa del arca puede verse ya el olivo que ha dejado el ave. Quizá la semejanza entre las imágenes no sea casual, pues, como se ha dicho, don Vincencio poseía estampas de Jacques Callot,⁸⁸ pero si en la puerta de la cripta el arca alude a la Virgen ha de referirse concretamente a su cualidad como “arca de vida”, por haber llevado en su vientre al Salvador. Uno de los altares efímeros contruidos en la ciudad de México el 8 de diciembre de 1618 para celebrar la prohibición real de discutir en público y en privado el misterio de la Inmaculada, mostraba un arca de Noé, en cuya popa aparecía la Virgen con la inscripción: “Del diluvio universal, con certidumbre se sabe, que libró Dios esta nave”.⁸⁹ Más tarde, en la obra *Flores de Miraflores* (Burgos, 1659), Nicolás de la Iglesia utiliza el arca de Noé para mostrar la inmaculada concepción de María.⁹⁰

LA VIRTUD COMO MEDIO PARA ALCANZAR LA GLORIA

La Virtud es, en el discurso moralizante de la época, el medio más seguro para lograr el triunfo sobre la muerte y, por lo tanto, la vida eterna. No es suficiente la intercesión de los santos pidiendo clemencia por los pecadores. Es necesario que el hombre se ejercite en el desarrollo de las virtudes que generan buenas obras para así alcanzar la gloria, tercera y última etapa del recorrido ascendente señalado en el conjunto.

Acerca de la Virtud, don Vincencio se unía al sentir general y expresaba el convencimiento sobre su poder en el prólogo del tratado genealógico compuesto en 1651-1652, acercándose a una de las máximas de Juvenal: “Nobilitas sola est, atque unica virtus” (*La virtud es la sola y única nobleza, Sátiras*, 8, 20).

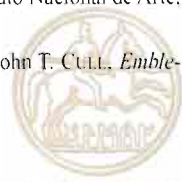
Claramente conocerás en él no he afectado vanidad, sino que con pureza narro lo próspero y lo adverso; lo uno para que estimule la virtud, lo otro para que sirva de lastre con-

⁸⁷ La referencia a Callot y la reproducción del emblema mencionado, en José Julio GARCÍA ARRANZ, *Ornitología emblemática...*, op. cit., pp. 574 y 582.

⁸⁸ Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, op. cit., p. 208.

⁸⁹ María de los Ángeles SOBRINO, “Entre la especulación y el obrar: la función de la emblemática mariana”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México. Patronato Nacional de Arte, 1994, pp. 194-195.

⁹⁰ Concretamente el que lleva por lema “Arca Noé”, en Antonio BERNAT VISTARINI y John T. CULL, *Emblemas españoles ilustrados...*, op. cit., p. 95.



tra la vanidad, pues el que menos fuese, guiado por la virtud puede levantarse; como el más engreído desvanecerse si le faltare [...]. De él colegirás la inconstancia de los bienes de la fortuna, y quedarás advertido que el mayor patrimonio es la virtud a que siempre aspirarás.⁹¹

Dejando por fin el ámbito mortuorio de la cripta, en la capilla superior se muestran las principales virtudes que guían al cristiano en este mundo para no desviarse del áspero camino de la rectitud. Son las tres Virtudes Teologales más la Fortaleza, pintadas como alegorías en las pechinas de la cúpula, actualmente en muy mal estado de conservación.⁹² Esperanza está en actitud orante mientras un niño se aferra a ella, lleva el ancla que la sostiene en la incertidumbre de la adversidad, y recibe de los cielos la corona de laurel del premio (alusión a la primera de las bienaventuranzas, recogida así en el *Hortus Deliciarum*) (foto 28),⁹³ también una de las versiones de la Esperanza de Ripa la representa junto a un áncora “que siempre nos auxilia en los mayores peligros de fortuna”,⁹⁴ Caridad amamanta a un niño y sostiene a otro, pues como explica Ripa “la caridad es hábito de la voluntad infundido por Dios, que nos inclina a amarle, fin nuestro supremo, amando también al prójimo como a nosotros mismos”,⁹⁵ Fortaleza lleva una columna, pues es firme y sostiene como ella (foto 29); y por fin la Fe muestra como distintivo la Cruz y está acompañada por un niño con las tablas de la Antigua Ley, de las que desvía la mirada, para manifestar, seguramente, lo que Bossuet denomina “la Sucesión de la Religión”.⁹⁶ De esta manera las pechinas, los triángulos curvados que transforman la sección cuadrada y terrenal de la capilla en la circular y celeste de la cúpula, sirven para trascender el mundo terreno y alcanzar la gloria, pintada en la cúpula con series de ángeles. Así, se sigue también una antigua tradición, pues, como explica Juan Francisco Esteban las virtudes se convirtieron desde fines de la Edad Media en “compañía obligada en la tumba como conductoras a la salvación del alma del difunto”.⁹⁷

⁹¹ BNM, *Genealogia*..., *op. cit.*, ms. 22.609, f. 5. La transcripción ha sido tomada de Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa en el siglo XVII*..., *op. cit.*, p. 8.

⁹² La cúpula que se levanta sobre ellas es encamonada, seguramente para evitar problemas estructurales, pues debajo de la capilla está excavada la cripta. Véase sobre la cúpula María Celia FONTANA CALVO, “La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fábrica y dotación”, *art. cit.*, p. 180.

⁹³ Así se expresa en Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *Tratado de Iconografía*..., *op. cit.*, p. 399.

⁹⁴ Cesare RIPA, *Iconología*, t. I, Madrid. Akal, 1987, p. 354.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 161.

⁹⁶ Émile MÂLE, *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid. Ediciones Encuentro, 1985, p. 341.

⁹⁷ Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *Tratado de iconografía*..., *op. cit.*, p. 403.





Foto. 28. Alegoría de la Esperanza.



Foto 29. Alegoría de la Fortaleza.

En la cripta, las lápidas que cierran los dos enterramientos parietales se componen básicamente de inscripciones latinas de tipo laudatorio y de alegorías que ponen en imágenes las principales virtudes indicadas en los textos. Cada panegírico fue cuidado especialmente por don Vincencio, quien los encargó a distintos autores, aunque por el momento solo se conoce la identidad de uno, Fr. Jerónimo de San José, el famoso historiador y poeta de la Orden del Carmen Descalzo, a quien se debe la exaltación de Catalina.⁹⁸ Los demás, a decir de don Vincencio, fueron también “personas doctas, que con la elegancia de sus plumas les dieron alma”.⁹⁹ Las figuras de las alegorías están esculpidas en medio relieve y resumen, en un caso, la elevada condición de los ascendientes familiares, y en el otro manifiestan las virtudes de doña Catalina.

La lápida de los antepasados se coloca bajo un pequeño tondo pintado con la figura de Cristo en Majestad y tiene como referentes a la Religión y a la Nobleza. Coronando la composición escultórica se colocó el escudo de los Lastanosa y debajo una ins-

⁹⁸ BNM, *Genealogia...*, op. cit., ms. 22.609, f. 268v.

⁹⁹ Ibidem, f. 268v.



cripción, señalando que allí esperan la resurrección los restos reunidos de los hombres y mujeres de las generaciones pasadas de la familia Lastanosa, a los que destaca por su vida de virtud, fama, RELIGIONE FACTIS, NOBILITATE PRÆCLARA (*por sus hechos en la religión y por su ilustre nobleza*). Haciéndose eco de esta última frase, flanquean la inscripción las alegorías de la Religión y de la Nobleza, cuyos nombres están escritos en las correspondientes filacterias. Religión se muestra bajo el aspecto de un papa portando un incensario, igual que en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo.¹⁰⁰ Para referirse a la Nobleza el artista recurrió a una figura femenina que sostiene en la mano izquierda una triple corona imperial y en la derecha la pequeña figura de un soldado. Ripa ya muestra a la Nobleza con una estatuilla en la mano, pero femenina, pues representa a Minerva, protectora de “armas y saberes”,¹⁰¹ así que el modelo iconográfico utilizado en la lauda no está tomado directamente de Ripa. Se aproxima mucho más a la Nobleza de la capilla la imagen con que representa esta condición el gran arqueólogo zaragozano Antonio Agustín en su obra *Diálogos de medallas, inscripciones, y otras antigüedades* (Tarragona, 1587). En ella Nobleza tiene en la mano a Paladio “figura pequeña de Palas”, un soldado armado, como el esculpido en la cripta, con “una galea, ò celada, y un escudo, y una lança”. La figurita tenía especial significación para los romanos, la cual llevaron de Troya a Roma “y como la principal nobleza de Roma era venir de los Troianos que fundaron à alba, por esto la Nobleza tiene el Paladio en sus manos”.¹⁰² Es necesario recordar aquí el gusto de don Vincencio por las medallas y monedas antiguas, lo que le llevó a reunir una importantísima colección y a redactar tres obras sobre el tema: *Museo de las medallas desconocidas españolas* (Huesca, 1645), *Medallas romanas explicadas que ofrece y dedica al Serenísimo Señor don Juan de Austria Vincencio Ivan de Lastanosa* (manuscrito firmado en Huesca en 1675) y *Piedra de toque de la moneda jaquesa* (manuscrito redactado en 1661), que al darse a la imprenta se tituló *Tratado de la moneda jaquesa y de otras de oro y plata del Reyno de Aragón* (Zaragoza, 1681).¹⁰³ Según

¹⁰⁰ Juan Francisco ESTEBAN comenta que desde Trento la Religión se representó de forma muy parecida a la Fe, adornada con ropas eclesiásticas de pontifical, *Tratado de Iconografia...*, op. cit., p. 406.

¹⁰¹ Cesare RIPA, *Iconologia...*, op. cit., t. II, p. 133.

¹⁰² Antonio AGUSTÍN, *Diálogos de medallas, inscripciones, y otras antigüedades*, Madrid, J. Francisco Martínez Abad, 1744, pp. 82-83. Debo el conocimiento de este dato al profesor Juan Francisco Esteban.

¹⁰³ La noticia de los libros publicados en Ricardo DEL ARCO, *La erudición aragonesa...*, op. cit., pp. 281-286. El libro manuscrito lo dio a conocer Enrique del Río Hermann en “Un manuscrito de Vincencio Juan de Lastanosa sobre numismática romana”, *Numisma, Revista de la sociedad ibero-americana de estudios numismáticos* [Madrid] (enero-diciembre 1998), pp. 131-160.

Aurora Egido, don Vincencio tenía en su biblioteca nueve libros y varios manuscritos de Antonio Agustín, entre ellos los *Diálogos* en italiano (Roma, 1592).¹⁰⁴

La lápida de doña Catalina se dispone bajo la figura de Cristo resucitado y muestra las alegorías de la Pureza y de la Prudencia (fotos 30 y 31). En esta ocasión la obra lleva una inscripción que, a modo de título, recuerda a doña Catalina —cuyas armas portan unos niños— como *MVLIER FORTIS BONA SAPIENS* (*Mujer fuerte, buena, sabia*, Proverbios, 31, 10-31). Este mismo programa de virtudes constituyó la idea rectora de los jeroglíficos desarrollados en las exequias de la reina Isabel de Borbón en Zaragoza en 1644, y antes en las de su madre, María de Médicis en Florencia.¹⁰⁵ El texto laudatorio sobre Catalina centra la composición y explica el paso de la difunta por la vida, destacándola como *PRVDENTIAE IN SPECVLO SE SPECVLVM PRVDENTIAE VIDENS/ IGNEM AQUAM AD INFLAMMANDOS HONESTI AFFECTVS / AD EXTINGVENDDOS INHONESTOS/ MANV CORDIS GESTANS* (... *espejo de prudencia, que se ve en el espejo de la Prudencia, llevando en la mano fuego para encender afectos del corazón honesto, agua para apagar los deshonestos*). Poniendo en imágenes esa alabanza, las alegorías que acompañan a Catalina son Pureza y Prudencia, según indican sendas filacterias. Pureza es una mujer cubierta con *flammeum*, el velo de las novias romanas, y portadora en la mano derecha —la del corazón— de la llama del amor puro con la que enciende el amor honesto y también del agua con que enfría el afecto deshonesto, como explica la inscripción mencionada. Ambos elementos identificativos hacen referencia a la ceremonia de bodas de la *confarreatio* romana, cuando al entrar la mujer en la casa del marido este la recibía con una ceremonia sacramental que se llamaba *aqua et igni accipere*. El agua y el fuego son símbolos en Roma del culto doméstico (Gayo, *Institutiones iuris civilis*, I, 110). Referirse a Catalina como la esposa de un matrimonio confarreado suponía, además, hacerla imagen de la *matrona univira*, porque una unión de esas características no podía disolverse, y si uno de los dos cónyuges fallecía el superviviente no podía contraer nuevas nupcias. En Roma solo los sacerdotes supremos tenían matrimonio

¹⁰⁴ Sobre la relación entre los libros de Antonio Agustín y de Vincencio Juan de Lastanosa véase el estudio de Aurora EGIDO, "Numismática y literatura...", art. cit., pp. 209-227. El registro exacto del libro de Agustín en la biblioteca de Lastanosa en Francesca PERUGINI, "La bibliothèque emblématique...", art. cit., p. 207.

¹⁰⁵ María Adelaida ALLO MANERO, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992, edición en microficha, pp. 486-492.

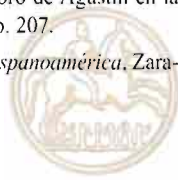




Foto 30. Lápida de Catalina Gastón en la cripta.



Foto 31. Reproducción dibujada de la lápida de Catalina Gastón. Manuscrito de la Genealogía (BNM).

confarreado.¹⁰⁶ Pese a todo, esta iconografía de la Pureza no debía ser inusual en la época, pues también la que se pintó hacia 1659 sobre la puerta de ingreso de la citada sacristía de la iglesia de San Lorenzo de Huesca aparece con los mismos atributos.¹⁰⁷ Por su parte, Prudencia se muestra en la lauda de la cripta como una hermosa y juiciosa mujer que se mira en el espejo simbólico para poder ver y corregir sus defectos, utilizando el antiguo atributo que consagró Ripa.¹⁰⁸

Como se ha dicho, el autor de la composición que glosa la figura de doña Catalina fue fray Jerónimo de San José, en el siglo Ezquerria de Rosas, cronista de la Orden del Carmen Descalzo y poeta del círculo lastanosino. La fama le precedía, como explica el propio don Vincencio, “por su santidad, doctrina y letras, como consta de los muchos libros con que a enriquecido no solo su religión, sino toda la república literaria”.¹⁰⁹

UNA INTERPRETACIÓN PARA EL CONJUNTO FUNERARIO

Quizá sea prematuro ofrecer de esta obra una lectura unitaria, pues quedan todavía algunos elementos por interpretar individualmente, y por esa razón hay aspectos que necesariamente han de ser complementados y otros que se deberán explicar de forma distinta. De todas formas puede convenir una primera interpretación global para dejar de manifiesto cuáles son al menos las líneas temáticas básicas, y cuáles las complementarias.

Resulta fundamental para la comprensión del conjunto, como ya manifestó Belén Boloqui, la doble función que desempeñó la capilla, pues los fundadores la construyeron a la vez como panteón familiar y como capilla del Sacramento, o parroquia.

¹⁰⁶ Véase sobre el tema Gonzalo FONTANA ELBOJ, “*Sponsio* matrimonial en la Roma arcaica”. *Revue internationale des droits de l'antiquité*, t. 43, Bruselas, Fondation Universitaire de Belgique, 1996, pp. 213-267.

¹⁰⁷ Juan Francisco ESTEBAN estudia la lápida de Catalina y la de la familia Lastanosa en “La emblemática en el arte aragonés en tiempos de Baltasar Gracián”, en *Actas del I Congreso Internacional Baltasar Gracián. Pensamiento y erudición*, vol. I, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses: Zaragoza, Institución Fernando el Católico. Gobierno de Aragón, 2003, p. 376.

¹⁰⁸ Émile MÂLE, *El Barroco...*, op. cit., p. 340.

¹⁰⁹ BNM, *Genealogía...*, op. cit., ms. 22.609, f. 268v. Según DEL ARCO don Vincencio de Lastanosa mantuvo una buena relación con fray Jerónimo de San José hasta que, contra su voluntad, ayudó a su hija Catalina a ingresar en el convento de Carmelitas Descalzas de Zaragoza. No obstante, si hubo enemistad entre ellos esta debió aplazarse hacia 1651, y esto explicaría que fray Jerónimo colaborara en los epigramas de la cripta. Se mencionan los problemas entre los dos personajes en *La erudición aragonesa...*, op. cit., p. 147.

Así, como recinto parroquial sirve para contribuir a desagaviar a los ojos de Dios, y a borrar de la memoria colectiva, el robo sacrílego cometido en 1641 por un francés en la antigua capilla parroquial, y que estaba situada enfrente. El nuevo espacio que diseñaron los Lastanosa iba a exaltar la sagrada Eucaristía disponiendo unido al retablo un espléndido tabernáculo donde custodiar el Cuerpo de Cristo, pintado además y manifestado en una custodia sol en el ático del mismo retablo. El tabernáculo, interpretado como fuente de vida para los creyentes, se coloca en medio de un jardín imperecedero, el del paraíso, donde se abren las más bellas flores. Al desempeño como parroquia de la capilla corresponde también una decoración muy concreta: las escenas de la Cena de Emaús y de la Última Cena, y tres empresas sacras que muestran simbólicamente la naturaleza y trascendencia del misterio eucarístico. Las primeras son perfectamente visibles, pues se alojan en la parte baja de los muros, entre fingidas columnas salomónicas adornadas con racimos de vid, mientras se reserva la parte alta, menos accesible, para las composiciones alegóricas, ideadas especialmente para espíritus cultivados.

Pero en este ámbito, el Cuerpo de Cristo no es solo símbolo de salvación universal, sino de la redención particular de la familia Lastanosa, para cuyo piadoso fin se acondicionó la nueva capilla. Las misas ofrecidas por los deudos en el altar donde figura el gran escudo del linaje lastanosino ayudarían a la salvación de las almas de los familiares, junto con la mediación de los santos patronos que actúan como intercesores: san Orencio, santa Paciencia y san Orencio arzobispo de Auch en la capilla, y en la cripta los epónimos de los fundadores: san Juan Evangelista, san Orencio, san Vicente y santa Catalina, en recuerdo de la esposa de don Vincencio. Mención especial en este discurso merece la Inmaculada. Su protagonismo en la tarea intercesora ante su Hijo es puesto de relieve al hacerse titular del retablo de la cripta, desde donde actúa de mediadora para conseguir la salvación eterna. María es también el tabernáculo más puro escogido para el cuerpo de su Hijo, y como tal aparece sobre la Custodia que lo manifiesta en lo alto del retablo de la capilla. Los Lastanosa se convierten así en promotores y difusores de la “*Pietas Austriaca*”, que se caracterizó por la devoción a la Eucaristía y a la Inmaculada, misterios negados, por otra parte, por luteranos, calvinistas y anglicanos.¹¹⁰ Algunas de las principales virtudes cristianas: Fe, Esperanza, Caridad y Fortaleza, pintadas en las pechinas, conducen a los hombres de bien a la gloria pintada en la cúpula.

¹¹⁰ Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Usos y funciones de la imagen religiosa ...”, art. cit., pp. 101-102.



El programa de salvación se dispone de abajo arriba a lo largo de las estancias ordenadas en altura, y la lectura general ha de seguir esta secuencia, como explicó Belén Boloqui. Las criptas subterráneas son espacios funerarios por excelencia. La inferior fue concebida como simple “bóveda con distintos sepulcros de piedra para la familia de Lastanosa y sus parientes”.¹¹¹ Mientras, la superior se reservó para los promotores y ascendientes, y fue decorada magníficamente como una segunda capilla. Se dedicó, como se ha dicho, a la Inmaculada, que preside el retablo, y las tonalidades predominantes en ella no son luctuosas, sino blancas y azules, como corresponden a la sagrada pureza de María. Además, la cripta es un remedo de la capilla de los Santos Orencio y Paciencia. Se organiza también mediante un retablo central, simplificación del principal, hacia el que dirigen con fervor sus oraciones y ruegos los promotores de la obra, representados en esculturas de alabastro directamente inspiradas en los retratos de la capilla. La vinculación entre estas obras no solo de concepto, sino formal, es evidente.

En la cripta se dispusieron los sepulcros de los hermanos Lastanosa, don Juan Orencio y don Vincencio Juan, acompañados de sus respectivas estatuas orantes alojadas en hornacinas y dirigidas hacia el retablo de la Inmaculada. Las laudas funerarias de los sepulcros están empotradas en el testero, a ambos lados de la Virgen. Junto a las sepulturas principales se colocaron, en sendos nichos, los restos de los antepasados familiares y los de Catalina, trasladados en septiembre de 1651 con licencia del obispo don Esteban de Esmir. Las lápidas que cierran estos enterramientos se componen básicamente de inscripción latina, redactada por una pluma acreditada, y de alegorías que ilustran gráficamente la condición y virtudes de que hacen gala los Lastanosa. Los ascendientes están acompañados por la Nobleza y la Religión, y doña Catalina por la Pureza y la Prudencia.

Finalmente, la capilla superior es el lugar donde se muestra ya el paso de la muerte corporal a la vida eterna. Un elemento parece resumir el sentido de todo el discurso: el escudo de los Lastanosa suspendido e inscrito en una corona de laurel alada, símbolo del premio final que obtienen los justos. Nuevamente los promotores, esta vez retratados en lienzo, oran ante el retablo, donde el primero de los matrimonios oscenses intercede junto con la Virgen por los difuntos ante la divinidad. Pero la escena de gloria no termina en el retablo, pues se proyecta y prolonga con detalle en la cúpula.

¹¹¹ BNM, *Genealogia...*, op. cit., ms. 22.609, f. 235v.



Allí se muestran las almas de los Lastanosa como inocentes niños que han salido del purgatorio gracias a las misas ofrecidas por sus deudos y a los eficaces ruegos de los patrones. Por eso están recibiendo de ángeles niños las palmas y las coronas de laurel que simbolizan su triunfo sobre la muerte. Una de las almas que ya ha obtenido la ansiada recompensa a una vida virtuosa y ejemplar es la de doña Catalina Gastón, acomodada entre los propios ángeles, como quisiera su esposo que estuviera desde el momento justo de su trágica muerte.



RICARDO COMPAIRÉ ESCARTÍN (1883-1965), FOTÓGRAFO DE LO COTIDIANO*

Covadonga MARTÍNEZ MARTÍNEZ**

RESUMEN.— El artículo que se presenta a continuación analiza el trabajo fotográfico del oscense Ricardo Compairé Escartín (1883-1965). Ubicado dentro de la fotografía documental, también denominada humanista, centra toda su atención en lo cotidiano de la forma de vida de la gente del Alto Aragón. A través de sus imágenes, presentadas casi a modo de catalogación, conocemos tradiciones, actividades profesionales del entorno rural, tipos, trajes y adornos populares, así como escenas costumbristas en las que intenta retener todo aquello que ve desaparecer con la llegada de la modernidad. Estudia las escenas y las repite hasta obtener el resultado deseado, por lo que su fotografía va más allá de la simple recopilación de aspectos de la vida cotidiana de los pueblos de Aragón. Hay, además, una finalidad estética que le lleva a componer, seleccionar el encuadre adecuado y el momento de luz perfecto para la escena. Su particular mirada de lo cotidiano hace que en ocasiones utilice procedimientos más modernos, desarrollados por la *Nueva Visión*, como pueden ser los primeros planos, la repetición de elementos y la serialización.

ABSTRACT.— The article presented below analyses the photographic work of Ricardo Compairé Escartín of Huesca (1883-1965). Catalogued within documentary,

* Este trabajo fue realizado gracias a una Ayuda de Investigación concedida por el IEA para el curso 2001-2002.

** Archivo de Fotografía e Imagen del Alto Aragón (AFIAA). Fototeca de la Diputación de Huesca. Todas las fotografías reproducidas en este artículo están depositadas en dicha fototeca.

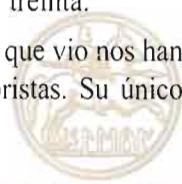
also called humanist, photography, he focuses his whole attention on the daily ways of life of the people of the Alto Aragón. Through his images, presented almost by way of a catalogue, we discover traditions, professional activities of the rural medium, types, popular dresses and adornments, as well as scenes that deal with local customs, where he tries to retain everything that he sees is disappearing with the arrival of modernity. He studies the scenes and repeats them until he obtains the desired result, so his photography goes beyond a simple compilation of aspects of the daily life of the villages of Aragón. There is also an aesthetic aim, which leads him to compose, select the right setting and the perfect moment of light for the scene. His particular way of looking at daily life means that he sometimes uses more modern procedures developed by the *New Vision* such as the close-ups, the repetition of elements and serialisation.

Ricardo Compairé, aragonés nacido en Villanúa (Huesca) en 1883, se inició tarde en la fotografía, contaba con más de treinta y seis años cuando cogió por primera vez una cámara fotográfica, una Thornton Pickard de 13 x 18 cm, motivado por los paisajes, la gente, la forma de vida, la arquitectura popular o por alguna de las calles de Echo, Ansó, Boltaña, Jaca... o Huesca, lugares que recorrió en numerosas ocasiones durante su vida.

Concluida su carrera de farmacia, que comienza en 1900 en Barcelona, se instala en 1908 en Echo para ejercer su profesión, y es allí donde inicia las que serían sus principales aficiones, el montañismo y, sobre todo, la fotografía. En Echo permanecerá hasta 1920, y un año después, ya con su mujer y sus cuatro hijos, fijará su residencia y su farmacia en Huesca, donde nacerán sus dos últimos hijos y donde vivirá hasta su muerte, en 1965.

Naturalmente, su oficio le permitirá conocer los procesos químicos necesarios para trabajar la fotografía, le obligará a viajar y le proporcionará la posibilidad de fotografiar todo aquello que veía, dejando un buen número de placas de todos estos viajes. Actualmente el Archivo de la Diputación de Huesca cuenta con más de cuatro mil placas de sus recorridos por tierras aragonesas, todas ellas realizadas en un breve período que comprende de 1920 a 1936, fecha a partir de la cual se dedicará esporádicamente a la fotografía hasta que la dejará definitivamente en 1941. El archivo cuenta, además, con una colección de postales turísticas, que el propio Compairé editará y comercializará en 1960, con fotografías que había realizado en los años veinte y treinta.

Todas las experiencias e impresiones que recibió de todo aquello que vio nos han mostrado a un Ricardo Compairé preocupado por los temas costumbristas. Su único



objetivo fue el de recoger con su cámara los aspectos más representativos de la cultura aragonesa, consciente de que parte de aquello que iba a fotografiar podía desaparecer al llegar la modernidad. Quiso rescatar el pasado y la tradición, por lo que su mirada se dirige hacia la realidad más cercana, hacia lo cotidiano y lo que pasa desapercibido.

[...] fue un adelantado de su tiempo, ya que se dio cuenta de que las costumbres, los trajes, los oficios, se extinguían y quiso dejar de todo ello un recuerdo imborrable. Meticuloso en su trabajo, era capaz de estar una semana en un lugar para lograr la instantánea que buscaba.¹

COMPAIRÉ EN CONTEXTO

El interés por la realidad, las formas de vida, las tradiciones y la gente, y su afición a la fotografía, son las que conducen a Compairé a fotografiar tipos, caracteres y costumbres populares, siempre desde el punto de vista del fotógrafo cercano. Quiso conservar lo viejo y lo efímero y fotografió para no perder la realidad social de una época, y la historia de los pueblos y parajes de Aragón.

Esa búsqueda de la tradición, el pasado, y a la vez lo cotidiano, no es una actitud aislada de nuestro fotógrafo, sino que es una constante que se repite en muchos de los fotógrafos de los años veinte y treinta, como José Suárez, Joan Pere Ferrer, Tomás Monserrat, Luis Escobar o Alfonso Sánchez Portela. Compairé, como muchos otros, opta por fotografiar lo cotidiano, la gente del entorno rural, los paisajes que le llaman la atención, y las calles y plazas de pueblos que visita cada día. El protagonista es el campesino, su forma de vida, sus tradiciones y su entorno.

Un tipo de fotografía que proporciona un nuevo compromiso con la realidad, y que no supone una vuelta al pasado, sino una nueva forma de entender y mirar la realidad y lo cotidiano. Sin darse cuenta, sus imágenes se convierten en testimonio de su época y en consecuencia para nosotros; ellas son testigos de la historia.

Dentro de los defensores de este planteamiento fotográfico hay quienes no se conforman con captar la realidad tal como se presenta. Su interés es que la fotografía llegue a comunicar algo más que un acontecimiento; quieren provocar en el especta-

¹ Enrique Chabier Compairé. "Ricardo Compairé Escartín (1883-1965)". en http://www.aragob.es/pre_cido/compairé.htm[consulta 20-10-2005].

dor una reacción, una reflexión ante lo que ven, por lo que la creatividad es una parte fundamental de su proceso fotográfico. Se trata de rescatar el pasado y la tradición, debido a las ideas que propone la generación del 98 de defensa de lo español y de la tradición, y debido a que no quieren que la fotografía sea solo cuestión de apretar el botón de la cámara. El resultado son fotografías basadas en lo popular y en el entorno rural, pero en las que hay un valor añadido o moraleja. Se componen cuidadosamente las escenas, y se retoca incluso el soporte fotográfico con técnicas pigmentarias, todo con el fin de conseguir imágenes basadas en la realidad, pero cargadas de subjetividad, capaces de despertar los sentidos y de emocionar al espectador.

Entre estos fotógrafos, denominados pictorialistas, destacan José Ortiz-Echagüe (Guadalajara, 1886 – Madrid, 1980), el marqués de Santa María del Villar (Madrid, 1880 – San Sebastián, 1976), el conde de la Ventosa (Madrid, 1881-1950), Miguel Goicoechea (Alsasua, 1894 – Pamplona, 1983) o Antonio Campaña (Gerona, 1906 – Barcelona, 1989), que tienen su fuente de inspiración en la realidad, pero su mirada capta lo típico de un traje popular como los restos de una cultura, la tradición de un baile como lo que distingue a España del resto del mundo, los paisajes poco conocidos como paraísos perdidos, o los tipos como estereotipos de una cultura: el pescador, el pastor o la anciana...

Junto con la estética de estos pictorialistas vinculada a lo social y más preocupados por despertar los sentidos que por transmitir la realidad, durante la II República se desarrolla una fotografía que sí refleja la realidad social en todas sus formas y los fotógrafos también buscan el documento y lo cotidiano, pero sin retoques, y sin valores añadidos. Quieren registrar la realidad tal como la ven y la viven. El hombre rural y su entorno se convierten en el motivo de sus fotografías, y no solo desde el punto de vista del documento real que informa sobre la vida de un pueblo, sino desde el del documento artístico, que además investiga en lo cotidiano para conseguir que el hombre del campo o los utensilios de trabajo y de la casa, sean tratados como algo relevante y bello que puede ser fotografiado.

El resultado son fotografías con un contenido documental y social, pero tratadas, además, con una estética cuidada en las que se ha elegido el motivo, el encuadre o la luz. Entre estos fotógrafos destaca la americana Ruth Matilda Anderson (1893-1983), que fotografía la vida, las costumbres y los tipos más representativos de Galicia. Su interés era descubrir una forma de vida y sus protagonistas eran la gente corriente. Otros fotógrafos como los catalanes Joan Pere Ferrer (1889-1974) o Josep

Pons (1883-1952) descubrieron en los rostros de campesinos un tipo de fotografía que podía competir con la Nueva Visión.

Ubicado también en la temática humanista, el gallego José Suárez (1902-1974) anuncia el inicio de una fotografía documental cercana a las propuestas vanguardistas. Hay una apuesta más arriesgada; en su caso, se plantea un discurso más próximo al cine, trata lo cotidiano y más convencional con nuevos encuadres, con perspectivas más inusuales y sus pescadores forman parte de una escenografía bien estudiada, donde las miradas, los gestos y sus movimientos tienen un porqué.

La fotografía de Ricardo Compairé posee las características de este documentalismo más puro, con imágenes sencillas, nítidas y sin retoques, que en ocasiones pueden rozar las características de la fotografía etnográfica, por su incesante búsqueda de costumbres, el folclore, formas de vida, tipos y trajes populares. En otras ocasiones se le puede enmarcar dentro de la denominada corriente pictorialista, por ese interés por captar la tradición, por su deseo de rescatar el pasado, y por sus composiciones que a veces evocan a las de los pintores románticos. Aparte de estas características, latentes en su obra, hemos encontrado también rasgos representativos de la fotografía moderna o de vanguardia: contraluces intensos, tendencia a la abstracción y puntos de vista novedosos.

Pero revisando las fotografías de todos ellos comprobamos que ninguno se limita a plasmar literalmente la realidad, sino que desde su propio compromiso con lo que les rodea, proponen distintas lecturas de esa realidad. Sin abandonar su preocupación por el costumbrismo proponen encuadres arriesgados, estudian la luz y a sus personajes, y plantean composiciones estudiadas, defendiendo con ello un lenguaje muy personal.

CARACTERÍSTICAS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE RICARDO COMPAIRÉ

Procedió como un coleccionista describiendo costumbres, tipos, calles, objetos, o paisajes: “todo aquello situado frente a su cámara era susceptible de aportar belleza o de despertar un interés; la creación fotográfica dependía, solamente [...] del acierto al componer y del estudio certero y preciso de las luces”.²

A pesar de esta búsqueda del pasado y lo olvidado, sus imágenes no resultan extemporáneas, sino que se hacen cercanas, puesto que retrata lo cotidiano desde el

² Alfredo ROMERO SANTAMARÍA, “La obra fotográfica (1920-1936)”, en *Compairé 1893-1965. Fotografías*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1982, s. p. [catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de La Lonja].



punto de vista del fotógrafo conocido. Trata la fotografía como algo habitual, hace que su cámara forme parte del quehacer diario de los aldeanos, los fotografía mientras trabajan o charlan, en celebraciones familiares como bodas o bautizos o en grandes acontecimientos públicos como en los días de mercado en Ayerbe, en fiestas como la de los danzantes de Huesca o en oficios que se repiten de padres a hijos como los alfareros, los pastores o los tejedores...

Es precisamente esto lo que Compairé teme que algún día desaparezca con la llegada de la modernidad, y es lo que le lleva a reproducir lo que ve con la mayor verosimilitud posible, es lo que le hace elegir el ambiente adecuado, la luz o los personajes, y es lo que le conduce hasta la composición. No duda en buscar en las falsas de las casas trajes en desuso, objetos cotidianos, utensilios de trabajo, y todo aquello que aporte datos sobre la cultura o el pasado. Su paciente labor le lleva a estudiar, a anotar datos relevantes y a repetir las composiciones hasta varias veces o esperar a que se dé la escena apropiada todo el tiempo que sea necesario. Compairé no se propuso catalogar tipos y trajes, costumbres o paisajes, sino que, con un estilo muy personal, retrató situaciones vivas y lo que había de interés en los más de sesenta pueblos que visitó.

Su obra no es solo el producto de un conocimiento exhaustivo de la técnica fotográfica, sino que es además la consecuencia de poner en juego la observación, la sensibilidad artística y la expresión. Sensibilidad y dominio de la técnica, estudio de las luces, composición y serena inmovilidad, son las cualidades que destacan en las imágenes de Ricardo Compairé. La preocupación por la composición en las escenas, cuidando las poses y las miradas deriva en que en sus imágenes los personajes parecen estar “congelados”; la acción en la escena no queda recogida, pero se halla implícita.

La estética de sus fotografías está repleta de máxima definición, composiciones equilibradas, encuadres donde domina lo descriptivo, haciendo hincapié en las perspectivas frontales, en los primeros planos cuando fotografía escenas costumbristas y tipos, y en planos generales al fotografiar paisajes de montaña o vistas de pueblos. Él fotografió lo cercano y su pretensión fue la de conservar la memoria, nunca la de idealizar lo que veía: “en absoluto se dejó guiar por la tradicional manera de entender la fotografía de los primeros años de siglo, cuyo principio más locuaz aseveraba que, mediante la utilización de medios falsos, artificiosos y trivialidades, era posible un mayor contenido artístico”.³

³ Alfredo ROMERO SANTAMARÍA, “Ricardo Compairé Escartín (1883-1965)”, *Boletín de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, 12 (septiembre-octubre 1982), s. p.



Pese a que retrata el pasado evita plasmarlo con técnicas obsoletas como el bromóleo, la goma bicromatada o el carbón... como procedían algunos fotógrafos de su época, los pictorialistas, que aseguraban que una imagen tuviera un contenido artístico; más bien prefiere recurrir a la composición, al reportaje o en ocasiones a probar con elementos poco usuales nuevos encuadres y perspectivas.

A pesar de que rechazó las corrientes fotográficas de su época, se le ha ubicado dentro de la estética pictorialista, junto a fotógrafos como José Ortiz-Echagüe, Vicente Peydró, Julio García de la Puente, Vicente Martínez Sanz o Pedro Casas Abarca.⁴ Es cierto que hay alguna similitud con los pictorialistas en los temas elegidos, porque tanto estos como Ricardo Compairé buscan la sensibilidad en los paisajes, la tradición y el pasado en rincones de calles y plazas y el costumbrismo en la gente humilde, pero también es cierto que a diferencia de ellos, siempre prefirió positivar con tamaños de 30 x 40 y 50 x 60 cm (la mayoría de los negativos eran de 13 x 18) sin necesidad de retocar ni las placas ni los positivos. "...conocía las más avanzadas técnicas de su época, no gustándole de torturar los clisés en su laboratorio ni de emplear trucos de recurso de ningún tipo."⁵ Para Compairé, afirma su nieto Enrique Chabier, "El negativo era suficiente".⁶

A la hora de realizar sus fotografías, Compairé siempre procedía de la misma manera. Primero elegía el motivo, estudiaba el mejor momento de luz, el encuadre, anotaba el lugar visitado y todo aquello que le había llamado la atención. Luego, ordenaba esos datos para realizar la fotografía. Le gustaba tomar planos generales de los motivos escogidos y si algún elemento de la composición le llamaba la atención de forma particular, lo fotografiaba en primer plano, con distintos encuadres, con el fin de conseguir detalles. Él fotografió lo cercano: sus paisajes, sus pueblos y su gente.

Fueron motivo de sus fotografías los paisajes, la arquitectura popular, los interiores de casas, los bodegones, las escenas de costumbres y los tipos rurales. Es su afición al montañismo la que lleva a Compairé a recorrer el Pirineo en numerosas excursiones, y la fotografía es la herramienta que le permite registrar esos paisajes poco conocidos. Grandes panorámicas caracterizadas por su armonía y en las que juega un papel esencial la luz. El elemento lumínico es el que va a dar a sus composiciones un contenido más romántico o por el contrario más descriptivo.

⁴ Véase Juan Miguel SÁNCHEZ VIGIL (coord.), *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*. Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

⁵ Alfredo ROMERO SANTAMARÍA, "La obra fotográfica (1920-1936)", art. cit.

⁶ Entrevista con Enrique Chabier Compairé. Huesca, 25 de marzo de 2002.





Foto 1. Plan. Efectos de luz a través de los pinos.



Foto 2. Nieve en la montaña. El Formigal.

Cuando da prioridad al sentimiento, a Compairé no solo le interesa fotografiar un paisaje, sino que, además, pretende dirigir la atención del espectador hacia lo que transmite el paisaje elegido, por lo que incluye elementos —como rayos de sol entre las copas de los árboles o cielos cubiertos de nubes—, para crear una composición más poética. Por el contrario, cuando da prioridad a la descripción, el resultado son vistas generales de grandes panorámicas en las que predomina el documento y en las que Compairé conduce la mirada del espectador hacia la contemplación del paisaje.

En ocasiones, es un simple detalle de ese paisaje el que lleva a Compairé a fotografiar: la nieve, troncos secos de árboles o ramas en flor... En estas ocasiones, el fotógrafo extrae elementos muy particulares del paisaje para individualizarlos, planteando con ellos imágenes más cercanas a la estética moderna. Nuevas composiciones más geométricas, producto de encuadres selectivos de la realidad, marcados por los contrastes de luces y los juegos de líneas.



Foto 3. Sallent de Gállego. Barranco Bacarrizal.



Foto 4. Benasque. Glaciar del Aneto.

Una prolongación del paisaje natural lo constituye el “paisaje” rural, en el que se integran y fusionan la construcción y el entorno. En esta temática, Compairé nos muestra vistas de pueblos y en este, como en el resto de temas, ofrece dos tipos de imágenes, por un lado, ofrece vistas panorámicas para captar su estructura externa y las fotografías como el extranjero que divisa por primera vez el paisaje. Lo ve abandonado y a la vez atractivo.



Foto 5. Alto Aragón. Bielsa. Valle de Pineta.



Foto 6. Ansò. Una plaza típica.

Pero es realmente cuando se adentra en esos pueblos cuando Compairé demuestra su conocimiento de la arquitectura popular aragonesa. En estas fotografías descubre aspectos particulares del entorno rural, fotografía lo que diferencia a un pueblo de otro: sus rincones populares, castillos, casas típicas, calles, plazas y monumentos. Busca los rincones cotidianos no pretendiendo con ello convertirlos en algo típico, ni mostrar una imagen pintoresca del pasado y la tradición, sino ofrecer una visión cercana de la realidad. Es rara la ocasión en la que incluye gente y cuando lo hace es con el fin de hacer habitable el lugar, pero el hombre pasa a un segundo plano, es tan solo un mero espectador, un elemento que se integra y forma parte de ese paisaje.

Una vez en el lugar, su búsqueda de lo cotidiano conduce a Compairé hacia algo más personal que aporte más información sobre la forma de vida de aquellos que lo habitan. Es entonces cuando fotografía los interiores de sus casas, sus rincones más íntimos, en busca de la tradición y el pasado, que descubre en habitaciones, estanterías, en objetos cotidianos o en herramientas de trabajo. Con composiciones claras y sencillas muestra ambientes en los que cada objeto ha sido previamente elegido y dispuesto para formar parte de la escena. Hay un cierto desorden estudiado para dar naturalidad y a la vez eliminar la artificialidad con que los fotógrafos pictorialistas componían sus fotografías. En ocasiones Compairé selecciona algún elemento de la composición y



Foto 7. Efectos de luz sobre los botijos.

juega tanto con la luz, como con los encuadres, consiguiendo fotografías de gran valor artístico, sobre todo cuando se acerca a objetos como cántaros, barriles, cucharas o tejas y los fotografía en un primer plano.

El resultado es un tipo de fotografía muy geométrica donde la repetición, los contrastes tonales y el acercamiento al objeto hacen resaltar fragmentos de la realidad poco habituales en los que la forma, la luz o las texturas descubren formas atípicas ofreciendo imágenes más creativas características de la Nueva Objetividad.

LA FIGURA DEL TIPO RURAL

La entrada del fotógrafo aficionado favorece el desarrollo de una nueva concepción en lo fotográfico. El aficionado, como es el caso de Ricardo Compairé, busca aspectos típicos de su entorno, lo permanente frente a una sociedad en constante cambio. El interés de estos fotógrafos, entre los que se encuentra Compairé, se dirige hacia los paisajes más bellos y, sobre todo, hacia el hombre rural, los aspectos populares y hacia las escenas de costumbres.

En todas las fotografías de tema rural, Compairé realiza una estudiada colocación de sus personajes. Gente sencilla a los que retrata en sus labores y oficios cotidianos, y a los que previamente viste con la indumentaria típica. Los tipos populares retratados, a los que en muchas ocasiones simula sorprender, suelen posar en escenarios naturales o domésticos, lo que evidencia una mirada que evita los artificios. Nunca descuida el vestuario, ni las poses, ni la mirada de sus modelos a la que presta especial interés, puesto que las miradas son las que determinan la acción, sobre todo en las

escenas costumbristas. Compairé “decía a cada uno dónde tenía que mirar, y en qué tenía que pensar”,⁷ afirma su nieto Enrique Chabier.

Como un director teatral, compone cada escena en la que cuida la luz, y las poses de cada individuo, siempre con el deseo de mantenerse lo más fiel posible al momento visto. A pesar del gran número de personajes que hay en cada una, la tónica dominante es que todas resultan equilibradas. En todas las composiciones, cada individuo está preparado para representar una acción concreta, y como si de un cuadro costumbrista o una puesta en escena se tratara, realizan una actividad determinada: tejen, o charlan y evitan mirar a la cámara como si el fotógrafo no estuviera allí.

No duda en repetir las escenas tantas veces como sea necesario buscando siempre el momento más idóneo de luz o el encuadre que dé más realidad a la composición. Fotografía eventos familiares como bautizos o bodas, acontecimientos populares como fiestas, días de mercado o actos religiosos y actividades caseras o viejos oficios. En estas ocasiones la cámara se mantiene distante, y los tipos individuales pierden su protagonismo, ya que su finalidad es la de documentar y captar la realidad de la forma más fiel, a la vez que describe lo más representativo de la cultura aragonesa.

En otras ocasiones las composiciones adquieren un contenido poético e irreal, puesto que lo que pretende es narrar y recrear ambientes naturales olvidados, sobre todo escenas de pastoreo.

Los personajes populares de Compairé no son estereotipos de una cultura, son individuos en los que pretende resaltar lo que diferencia unos de otros, lo que busca es



Foto 8. Bolea. Ambiente de trabajo.



Foto 9. Tipos chesos pastoreando.

* Entrevista. Enrique Chabier Compairé. Huesca. 25 de marzo de 2002.

dignificar al personaje, por lo que resalta lo particular de cada rostro, sus irregularidades, su naturalidad, y todo aquello que contribuye a potenciar expresiones, gestos y miradas. Retratos directos e informales de los tipos más representativos del lugar, en los que sabe captar su expresión. A pesar de que Compaire pretende sorprender a sus personajes en sus tareas cotidianas, en la fotografía aparecen posando pero de forma natural, es más, no le importa que sus personajes salgan algo descuidados o con los utensilios de trabajo, ya que esto potencia la naturalidad de sus individuos y de sus fotografías.

En el caso de los retratos, prefiere utilizar primeros planos de bustos, o de medio cuerpo. Por lo general, trata estas fotografías desde un punto de vista frontal, y la cámara adopta un punto medio, que facilita una reproducción detallada. En otras ocasiones rompe esa frontalidad y ofrece un punto de vista más bajo, lo que le permite destacar la figura y dignificar a su personaje, como ocurre con la mayoría de las fotos de gitanos y húngaros. Pero la proximidad de la cámara provoca que algunos primeros planos de bustos aparezcan seccionados en alguno de sus extremos, segmentación que no resta valor a la fotografía, sino que, al contrario, potencia lo fotográfico.

Cuando fotografía a sus individuos no pretende hacer fichas etnográficas de tipos, o un inventario minucioso de rostros, sino que su deseo es el de retratar al campesino desde un punto de vista cercano, respetuoso y amable, sin buscar expresiones



Foto 10. Húngaros. Caldereros húngaros.
Busto de mujer.



Foto 11. Huesca. Gitano castizo.

forzadas, o poco creíbles. Rostros expresivos que en ocasiones han sido el resultado de haber fotografiado previamente al individuo con la vestimenta típica o realizando alguna labor cotidiana.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La fotografía de Ricardo Compairé, enmarcada dentro del documento social, plantea una mirada respetuosa hacia el tipo rural y su forma de vida. Fotografía ambientes rústicos y evita siempre reflejar lo contemporáneo. Busca la sencillez y naturalidad en sus fotografías y a la vez un examen riguroso y selectivo de la realidad, lo que le obliga en la mayoría de los casos a realizar composiciones en exteriores, para no perder la naturalidad y la expresividad de sus personajes, y a rechazar cualquier tipo de retoques en el acabado de sus imágenes, tanto en el negativo como en el positivo. Su mérito como fotógrafo no está en que supo fotografiar magníficos paisajes que ya de por sí eran bellos o en documentar la forma de vida de los campesinos del Alto Aragón, sino en que supo ver en lo cotidiano una nueva forma de fotografía. Indagó en la realidad a la vez que profundizaba en la verdadera esencia de la fotografía moderna: renunciar a lo subjetivo y mostrar los detalles de las cosas y la esencia de las formas; en definitiva, quiso transcribir con la mayor veracidad posible el entorno rural que vivió.

En 1930, en una entrevista que mantuvo Miguel Huertas con Ricardo Compairé, lo define como “el cantor gráfico de las bellezas ansotanas. El enamorado de todas las cosas típicas de antaño, el coleccionador de los trajes que vestían en Ansó las generaciones pasadas, el de los paisajes luminosos de Boltaña, de Echo y de todo el Piri-neo aragonés. Ese es Ricardo Compairé”.⁸

⁸ M. H. [Miguel Huertas], “Galería de Aficionados Notables. Ricardo Compairé”, *El Progreso Fotográfico*, año IX, nº 100 (octubre 1928), p. 219.



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES

Diputación de Huesca

EL FUERTE DE COLL DE LADRONES A FINES DEL SIGLO XIX

Juan Antonio SÁEZ GARCÍA*

RESUMEN.— La defensa de la frontera hispano-francesa en los alrededores de Canfranc fue encomendada a fines del siglo XIX al fuerte de Coll de Ladrões. Terminada su construcción en el año 1900, nunca llegó a tener completo su artillado. Al mismo apoyaban una batería para obuses y morteros que comenzó a construirse en las proximidades del fuerte, dos torres para infantería, la batería avanzada de la Sagüeta, cuyas obras no llegaron a ser concluidas, y la batería de Samán, que fue concebida para evitar el paso de tropas enemigas a través del nuevo túnel ferroviario del Somport y que tampoco llegó a ser levantada.

ABSTRACT.— The defence of the Spanish-French frontier in the area around Canfranc was entrusted at the end of the 19th century to the fort of Coll de Ladrões. After it was constructed in the year 1900, its barracks were never completely finished. A battery was placed against it for howitzers and mortars, which was begun to be constructed close to the fort; as well as two towers for infantry, the advanced battery of la Sagüeta, whose works were not conclude, and the Saman battery, which was designed to prevent enemy troops passing through the new railway tunnel of Somport and which was never raised, either.

* Instituto Geográfico Vasco. San Sebastián.



LA DEFENSA DE LA FRONTERA PIRENAICA

Los planes de fines del siglo XIX

Las autoridades militares españolas consideraron oportuno que nada más terminar la última guerra carlista (1876) se formulara un plan de defensa para la frontera francesa en los Pirineos centrales y occidentales. Su redacción fue encomendada a una comisión de jefes del Cuerpo de Ingenieros bajo la presidencia de su director general.¹

Concluidos los estudios y reconocimientos preliminares, la citada Comisión presentó una detallada *Memoria* sobre los trabajos realizados (aprobada por real orden de 26 de julio de 1877). En ella se estudiaban los pasos del Pirineo, señalándose de forma precisa los puntos que debían ser fortificados de forma permanente o provisional y las modificaciones que, a juicio de la Comisión, se debían introducir en las defensas existentes, las fuerzas militares que tendrían que operar en caso de conflicto, las guarniciones de las fortificaciones, su armamento y cuantas informaciones pudieran ser de utilidad para facilitar la posterior redacción de los proyectos definitivos. Las fortificaciones propuestas para los Pirineos occidentales fueron:

- Un fuerte en el monte *San Marcos*, en el límite de los términos municipales de San Sebastián y de Rentería (Guipúzcoa).
- El fuerte de *Choritoquieta*, en el límite de los términos municipales de Astigarraga y Rentería (Guipúzcoa).
- La batería de *Arcale* en Oyarzun (Guipúzcoa).
- Los atrincheramientos de *Trepada*, *Urkabe* y *Jaizkibel* (Guipúzcoa).
- Los fuertes de *San Cristóbal*, *Mendillorri*, *Príncipe* y la reforma de la plaza y ciudadela de Pamplona.
- Obras en el Baztán (Navarra), formadas por obras de campaña en *Irurita* y puerto de *Belate*.

En los Pirineos centrales, la Comisión propuso la centralización de la defensa en la plaza de Jaca, cuya ciudadela consideró preciso modificar. Además, se preveían las siguientes fortificaciones:

¹ Reales órdenes de 29 de julio y de 4 de septiembre de 1876.



- Fuerte de *Rapitán* (Jaca). Se hicieron anteproyectos en 1877, 1883 y 1884, este último aprobado por real orden de 29 de abril del mismo año, que sirvió de base para la formación del proyecto definitivo años más tarde.
- Fuerte del monte *Asieso* (Jaca). Su primer anteproyecto fue rechazado en 1877 por la Junta Especial de Ingenieros. Contó con un anteproyecto aprobado por real orden de 19 de septiembre de 1886 (presupuesto de 921.590 pesetas). Tenía forma pentagonal, constando de camino cubierto, foso flanqueado por dos caponeras, casamatas con capacidad para 11 piezas, así como otros emplazamientos a barbata. Por real orden de 20 de julio de 1899 se dispuso que, cuando se construyese, su artillado estaría compuesto por 11 CHS² de 15 cm para las casamatas, 4 CBc de 9 cm y 2 CBc de 15 cm, así como 4 ametralladoras para las caponeras. Su objeto táctico era ocupar la posición llave para el ataque que se dirigiera por el valle del Aragón, batir el flanco de las posiciones más importantes del que se intentase contra el de Rapitán, dando asimismo fuegos para enlazar esta posición con las destinadas a cerrar los accesos desde Navarra por la canal de Verdún. No llegaron a iniciarse sus obras.
- Fuerte de *Coll de Ladrones*.
- Batería de la *Sagüeta*.³
- Dos torres de fusilería en *Canfranc*.
- Fuerte de *Santa Elena* (Biescas) para defensa del valle de Tena.

Otra Comisión de jefes de Ingenieros fue nombrada por real orden de 9 de septiembre de 1880 para el estudio de la defensa de los *Pirineos orientales*, centrada en las plazas de *Barcelona* y *Figueras*, sobre la que se propone la creación de un gran campo atrincherado formado por cinco o seis fuertes de gran importancia cuyo núcleo sería la fortaleza de San Fernando (Figueras).

² Abreviaturas: C = cañón, O = obús, M = mortero, E = entubado, S = sunchado, H = hierro, Bc = bronce.

³ En alguna documentación consta que la ocupación de la posición es considerada en 1879 a raíz de la formación del primer anteproyecto del fuerte de Coll de Ladrones. Vid. Juan Antonio SÁEZ GARCÍA, "La fortificación de la frontera hispano-francesa a finales del siglo XIX: la batería de la Sagüeta y las torres fusileras en Canfranc (Huesca)", en *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, 11 (2004), pp. 253-286.

En 1881 fue creada la *Junta de Defensa General del Reino*⁴ (1881), que acabó proponiendo la construcción de un centenar de fortificaciones de diversa importancia, cuya ejecución resultó imposible de abordar desde el punto de vista económico.⁵

Para el desarrollo de su plan se nombraron varias comisiones, cada una de ellas dedicada al estudio defensivo de un sector del Pirineo, siempre siguiendo lo dispuesto por la Junta de Defensa. No obstante, las comisiones estaban habilitadas para proponer las modificaciones de los planteamientos iniciales que un estudio más concienzudo del territorio pudiera hacer aconsejables.

La Comisión correspondiente al Pirineo central (real orden de 27 de junio de 1886) estuvo constituida por el coronel D. Juan Marín, tres capitanes y tres tenientes, siendo dotada con un presupuesto de 18.000 pesetas (real orden de 8 de julio). Al año siguiente fue renovada la Comisión, a cuyos componentes se sumaron el comandante de Ingenieros de Jaca, Federico Jimeno, y el jefe de Detall de la misma, capitán Julio Rodríguez (real orden de 7 de agosto de 1887), adjudicando a sus trabajos un presupuesto de 16.900 pesetas (real orden de 2 de julio de 1887).

La Comisión redactó dos memorias, una por cada campaña de trabajo, que fueron aprobadas por la Junta Especial de Ingenieros en las sesiones celebradas, respectivamente, los días 31 de octubre de 1887 y 22 de julio de 1889. El contenido de ambas puede sintetizarse de la siguiente manera:

Se informa sobre el reconocimiento pormenorizado de todos los valles del Pirineo aragonés, señalando especialmente la necesidad de impedir la construcción de los tramos más próximos a la frontera de las carreteras de nuevo trazado destinadas a la conexión con Francia.⁶ No obstante, se consideró positivo a efectos militares que los

⁴ Presidida por el general Carlos García de Tassara, actuando como vocales los generales Juan de Dios Córdova y Govantes, José Gómez Arteche, Ángel Rodríguez de Quijano y Arroquia, José Rivera y Fuells y Antonio Daban y Ramírez.

⁵ En torno a Gerona, por ejemplo, se pensó en levantar nada menos que 24 fortificaciones, aunque solo llegó a construirse una.

⁶ Como consecuencia de un acta previa a la memoria emitida por la Comisión, en la real orden de 17 de septiembre de 1886 se ordena al Ministerio de Fomento "que no se autorice por el Ministerio del digno cargo de V. E. sin ponerse previamente de acuerdo con este de la Guerra la prolongación más allá de los pueblos de Hecho y Ansó de las carreteras que desde el interior del país se encaminen a la frontera siguiendo los valles que llevan los nombres de dichos pueblos, así como también que se lleve a cabo el mismo acuerdo para la prolongación más allá de Sallent de la carretera que desde Jaca se dirige a Francia por el valle de Tena, suspendiéndose desde luego en esta última los trabajos que se están llevando a cabo en la parte comprendida entre Sallent y la frontera...".

pueblos situados a alguna distancia de la frontera pudieran contar con buenas vías de comunicación (Ansó, Echo, Sallent).

En la primera parte de la *Memoria*⁷ se proponen:

- El fuerte de *Coll de Ladrones* y la necesidad imperiosa de fortificar la *Sagüeta*. Sobre el primero se afirma en tal *Memoria*.⁸

[...] El fuerte que se está construyendo en Coll de Ladrones, en el mismo sitio donde estuvo el antiguo es de bastante importancia y cuando esté concluido, artillado y guarnecido, será quizás aún mejor que el francés de Urdos. Pero las nuevas piezas de artillería que con facilidad puede traer el enemigo exigen se ocupe la posición avanzada de la Sagüeta [...] con obras de alguna consideración, provistas de artillería potente para luchar con la del enemigo y sobre todo quitarle la facilidad de ocupar sin resistencia la dicha Sagüeta baja para batir el Coll y emprender el ataque por su izquierda contra las obras del fuerte principal.

Para mantener expedita la comunicación entre Canfranc, población importante y de recursos, con el fuerte de Coll, se han construido dos torres defensivas en los parajes más apropiados [...] Estas torres son para fusilería, pero bastante fuertes para resistir el cañón de campaña durante algún tiempo, si el enemigo pudiese, lo que es muy difícil, pasar de noche alguna pequeña fuerza y alguna pieza ligera por la carretera batida por la posición del Coll [...]

- El fuerte de *Santa Elena*,⁹ contó con un primer anteproyecto aprobado por real orden de 14 de diciembre de 1887. En él consta que dispondría de 12 emplazamientos para piezas de artillería y una guarnición de 250 hombres. Las obras comenzaron, pero no llegó a ser terminado a pesar de la aprobación en 1906 de un nuevo anteproyecto.
- Posición de *Polituara*, considerada auxiliar de Santa Elena. No llegó a ser fortificada, pero contó con un anteproyecto aprobado por real orden de 11 de

⁷ *Memoria relativa al reconocimiento practicado en la región que comprende los valles de Ansó, Hecho, Canfranc y Tena*, firmada en Madrid el 30 de marzo de 1887 por el Capitán de Ingenieros E. Cañizares y el teniente J. Arias.

⁸ Se transcribe lo consignado en la Sesión de la Junta Especial de Ingenieros que aprobó la citada *Memoria* que a su vez incorporaba el documento titulado *Memoria relativa al reconocimiento practicado en la región que comprende los valles de Ansó, Hecho, Canfranc y Tena*, firmada por el capitán D. E. Cañizares y el teniente D. J. Arias. Archivo General Militar de Segovia (en adelante AGMS), 3^a-3^a. leg. 136.

⁹ Juan Antonio SÁEZ GARCÍA, "El fuerte de Santa Elena (Biescas, Huesca)", *Revista de Historia Militar*, 97 (2005), pp. 179-214.



enero de 1888 en el que se contempla un artillado formado por cuatro piezas y guarnición de 30 hombres.

- El *campo atrincherado*¹⁰ de Jaca. Sobre este último admite la utilidad de reformar la *ciudadela*, aunque su función se reduciría a servir de punto de acuartelamiento y aprovisionamiento. En las alturas próximas a Jaca, además del fuerte de *Rapitán*, con su *batería baja* y la *luneta avanzada* del este y el ya citado fuerte de *Asieso*, se propusieron las baterías de *Sagua* y *Siresa*, de las que se realizó un ligero estudio. A las mencionadas sería preciso añadir otras de carácter secundario.

En el conjunto de las dos memorias se presentan estudios sobre fortificaciones cuya construcción se considera totalmente inútil.¹¹ Se propone, sin embargo, el inicio de los estudios pertinentes para la posible ocupación permanente de *Aínsa* y se redactan estudios sobre seis fuertes:

- El *fuerte de Echo*, situado en la posición ocupada por una antigua torre, contó con un anteproyecto aprobado por real orden de 11 de enero de 1888. El artillado previsto fue de tres piezas de 8 cm en casamata y un cañón de tiro rápido. La guarnición estaría formada por 30 infantes y 15 artilleros, ascendiendo su presupuesto a 167.910 pesetas.
- El *fuerte de Ansó* dispone también de un anteproyecto¹² aprobado por real orden de 26 de enero de 1888. Constaba de dos casamatas para sendas piezas de 8 cm, siendo su guarnición de 48 infantes y 15 artilleros. Su presupuesto se elevaba a 158.520 pesetas.

¹⁰ Los *campos atrincherados* pueden definirse como “territorios en cuyas posiciones dominantes están establecidas fortificaciones permanentes (*fuertes*) capaces de flanquearse mutuamente (la distancia entre ellos será inferior al alcance de su artillería) y de apoyar a los efectivos militares que maniobran en sus inmediaciones”. Por lo general, tienen a su servicio un conjunto de instalaciones centralizadas: hospital militar, depósito general de municiones, cuarteles, parque de artillería, red de comunicaciones, etc. Este cambio de planteamiento de la defensa territorial fue motivado por los avances técnicos experimentados por la artillería, vinculados especialmente al mayor alcance y exactitud de tiro aportados por las piezas dotadas de ánima rayada.

¹¹ De hecho, en el acta de aprobación de la segunda de las memorias se menciona que la fortificación de algunas posiciones es considerada “... más bien para cumplimentar órdenes superiores que por ser necesaria para garantizar la región aquella de la invasión enemiga, considerándose el terreno tal como está en la actualidad y aún cuando se mejoraran algo las comunicaciones...” (Sesión del 22 de julio de 1889 de la Junta Especial de Ingenieros. AGMS. 3^a-3^a, leg. 136).

¹² Las fortificaciones de Polituara, Echo y Ansó fueron tramitadas independientemente de la segunda parte de la Memoria, razón por la que recibieron la aprobación por real orden (1888) antes que esta (1899).

- El *fuerte de Torla*, para defensa del valle de Broto en las proximidades del denominado “Puente de los Navarros”; capaz para cuatro cañones de tiro rápido en cañonera y 45 hombres de guarnición. Su presupuesto ascendía a 78.230 pesetas.
- El *fuerte de Bielsa*: tres piezas de artillería en cañonera y guarnición de 60 hombres. Presupuesto: 92.570 pesetas.
- El *fuerte de Benasque*, situado en Artigas. Dos casamatas abiertas en roca y emplazamientos a barbata para dos piezas de campaña y un cañón de tiro rápido en una caponera. La guarnición prevista era de 110 infantes y 15 artilleros, ascendiendo el presupuesto a 472.860 pesetas.
- El *fuerte de Plan*¹³ para defensa del valle de Gulain en la Selva de San Juan: cuatro piezas en casamata, cuatro piezas de campaña a barbata y un cañón de tiro rápido en una caponera. La guarnición prevista era de 175 infantes y 25 artilleros, ascendiendo el presupuesto a 744.800 pesetas.

Ninguno de los seis fuertes citados llegó a iniciar sus obras.

Se incorporaba también una memoria relativa a la defensa general de la frontera francesa en Aragón, entregada en dos partes —una cada año— firmada por el coronel Marín (brigadier ya en la segunda entrega).

En el año 1890 se creó la *Comisión de Defensas del Reino* (real decreto de 27 de septiembre de 1890), con la misión de examinar los planes de fortificación ya expuestos, de reducir su coste y de proponer la ejecución únicamente de aquellas que fueran de absoluta necesidad para constituir un primer grado de defensa de las fronteras terrestres y marítimas. La Comisión no terminó sus trabajos, ya que fue disuelta en 1892, pasando sus antecedentes¹⁴ a la Junta Consultiva de Guerra.

¹³ En un documento de fecha posterior, los citados anteproyectos de Torla y Bielsa no se identifican como tales, sino como simples “ligeros estudios”. Por el contrario, los documentos correspondientes a Benasque y Plan se califican de anteproyectos propiamente dichos, si bien no llegaron a ser aprobados. En su trámite burocrático solo llegaron a ser revisados por la Subinspección General de Ingenieros de la Región, ya que dadas las dificultades de tránsito de los citados valles se consideró muy secundaria la necesidad de defenderlos, en tanto en cuanto no siguieran adelante las obras de las carreteras previstas y existieran otras posiciones de más urgente fortificación. El documento citado es: *Obras de fortificación: Aragón*, 23 de octubre de 1903, AGMS, 3^a-3^a, leg. 101.

¹⁴ El Coronel Roldán publicó en el *Memorial de Ingenieros* del año 1897 un extracto de los trabajos de la citada Comisión bajo el título “*Estudio estratégico de la Península Ibérica desde el punto de vista del Ingeniero*”.

En el año 1894 las autoridades militares llegaron a la conclusión de que era preciso acelerar el ritmo de construcción de las fortificaciones ya iniciadas y proceder a la revisión de los proyectos de aquellas que todavía estaban pendientes de resolución, pues desde las comisiones de 1886 y 1887 habían mejorado considerablemente las comunicaciones con Francia y había sido publicado por la Presidencia del Consejo de Ministros el decreto de 17 de marzo de 1891 estableciendo las zonas de costas y fronteras. Se dispuso por ello el envío de los citados trabajos de fortificación al comandante en jefe de la 5ª Región Militar con objeto de que los remitiese al comandante de Ingenieros de Jaca (todavía el mismo que participó en su redacción) para que procediese a su revisión.

Pasados seis años, una real orden de fecha 17 de mayo de 1896 obligaba a revisar los proyectos redactados en los años 1886 y 1887. No parece que la real orden fuera aplicada, pues dos años más tarde (1898) otra real orden recuerda lo dispuesto en la ya citada real orden: "... a fin de que en el plazo más breve posible se termine la revisión de los ejecutados en los veranos de 1886 y 1887 por la comisión nombrada para el estudio de la defensa del Pirineo Central...".¹⁵

Los fuertes previstos fueron pensados y ubicados en función de las características que poseía la artillería propia y la del enemigo en un momento concreto. Al producirse una rápida mejora en el alcance, movilidad, exactitud y munición, la mayor parte de las piezas de artillería instaladas al aire libre (protegidas únicamente por parapetos y traveses) o en las casamatas, se convirtieron en fácil blanco para las nuevas y cada vez mas poderosas granadas-torpedo¹⁶ (1885). Por otra parte, la aviación militar entra en escena en 1911, haciendo todavía más vulnerable este tipo de fortificación.

La sustitución de las *caponeras* por *cofres de contraescarpa*, el empleo masivo de hormigón especial (h. 1895), de hormigón armado (h. 1910), de las torretas giratorias eclipsables y campanas metálicas (muy extendidas en Europa para 1900), la dispersión de las baterías (caso de los *festen* alemanes) y el *soterramiento* (*Línea Magi-*

¹⁵ AGMS, 3ª-3ª, leg. 136.

¹⁶ A ello habría que unir el aumento de la velocidad de tiro de las piezas como consecuencia de la generalización de la *carga por la culata* (hasta entonces se cargaban por la boca) y, más tarde, de la aparición de los cañones de tiro rápido. Un nuevo aumento del alcance fue consecuencia del empleo de *pólvoras sin humo* para la impulsión de los proyectiles. La mejora de los materiales artilleros se centró en la utilización del acero en sustitución del hierro y del bronce.

not, 1932-1944) fueron las soluciones aplicadas en las fortificaciones de otros países europeos que no tuvieron ya equivalentes en Aragón (si exceptuamos la modesta “Línea P”). Y no lo tuvieron porque las juntas militares o mandos encargados de aprobar o informar los proyectos en los últimos años del siglo XIX no estuvieron de acuerdo con ellos, bien por considerar arriesgado apostar por nuevas técnicas de construcción, bien porque desbordaban los escasos presupuestos.¹⁷

La fortificación pirenaica tras la guerra civil

Finalizada en 1939 la guerra civil, se procedió a dotar a la frontera pirenaica de un vasto conjunto de fortificaciones con la intención de impedir una posible invasión del territorio español y de controlar las acciones de los guerrilleros antifranquistas que luchaban en el entorno pirenaico. Las obras fueron llevadas a cabo principalmente entre los años 1944 y 1950.

El proyecto de la citada línea fortificada¹⁸ constaba de unos 10.000 elementos —principalmente de hormigón armado— de los que se construyeron aproximadamente la mitad.¹⁹ Su guarnición estaría teóricamente compuesta por unos 75.000 hombres. A pesar del gran esfuerzo realizado en su construcción, no consta que fuera armada, ni colocadas las puertas blindadas que debían cerrar los blocaos o desplegadas las alambradas complementarias. No obstante, no se puede desvincular de la Línea la presencia de numerosos campamentos habilitados en diversos puntos de la frontera.²⁰

Tanto en el interior como en las proximidades del fuerte de Coll de Ladrones y de la batería de la Sagüeta se encuentran diversos elementos pertenecientes a esta línea de fortificación, cuyas características no pertenecen al contexto histórico ni tecnológico de las fortificaciones objeto de nuestro interés directo, aunque en algunos casos la *Línea P* aprovechó directa o indirectamente algunos elementos de aquellas.

¹⁷ Una excepción puede considerarse la torreta giratoria prevista inicialmente para el fuerte de Coll de Ladrones.

¹⁸ Con cierto ánimo peyorativo fue denominada popularmente —a pesar de no ser demasiado conocida— como *Línea P*, *Línea Pérez* o *Línea Gutiérrez*, sin que hasta ahora se haya explicado de forma convincente el origen de tales denominaciones que, al parecer, no aparecen en la documentación oficial.

¹⁹ En general, puede considerarse como una fortificación de tipo ligero, no comparable, por ejemplo, con la poderosa *Línea Maginot* francesa.

²⁰ Por ejemplo, en la frontera de Guipúzcoa están documentados en 1944 hasta 14 de los citados campamentos.



La organización defensiva de la “Línea” comprendía tres zonas: una “zona de seguridad”, en vanguardia, cuya misión era la canalización de las posibles columnas enemigas de invasión. Una segunda zona “defensiva”, algo más retrasada, concentraba la potencia de fuego. Por último, en retaguardia, existía una “zona de reacción”, que incorporaba la reserva artillera.

Los elementos humanos y materiales estaban organizados en “Sectores” y “Centros de resistencia”.

Los *centros de resistencia*, en número de 169, eran unidades de defensa territorial que tenían encomendado el control en profundidad de aproximadamente 4 km de frente (unos 16 km²), teniendo adscritos un batallón de Infantería (aprox. 500 hombres) y entre 50 y 70 blocaos y emplazamientos artilleros al aire libre, cuyas características se adecuaban a la función que debían cumplir.

La zona de Canfranc estaba cubierta por un *Sector* constituido por seis centros de resistencia. Los numerados 119, 111, 112 y 113 cubrían, de sur a norte, la carretera de Jaca a Francia por Somport (actual N-330) en el tramo comprendido entre Villanúa y el citado puerto, correspondiendo el 112 a los alrededores del Coll. El 115 cubría un sector al oeste de la citada vía de comunicación y el 114 otro sector al este de la misma, ambos en las cercanías de Somport.

EL FUERTE DE COLL DE LADRONES

La posición de Coll de Ladrones²¹ (1.356 m), situada en una estribación del monte Izas, es inaccesible por todas partes excepto por la que se une a la cordillera. Está limitado por los valles del río Aragón (al sur y oeste) y de su afluente el Iza (al norte). Toda su extensión forma parte del término municipal de Canfranc (provincia de Huesca), en las inmediaciones de la entidad de población denominada Canfranc-Estación²² (figura 1).

²¹ El fuerte del Coll de Ladrones ha recibido alguna atención por parte de Juan F. Esteban Llorente en varios artículos aparecidos hacia 1990 en las revistas *Brocar*, *Artígrama* y *Seminario de Arte Aragonés*, centrándose especialmente en cuestiones documentales.

²² Recibe tal nombre por estar situado en las inmediaciones de la estación internacional de Canfranc, próxima a la boca española del túnel de conexión ferroviaria entre España y Francia. Esta línea ferroviaria internacional inició su construcción en el año 1888, pero no fue inaugurada hasta 1929, permaneciendo activo el servicio internacional hasta 1970. Cerrado el túnel de conexión con Francia, la estación atiende actualmente algunos servicios de cercanías.

En sus alrededores se proyectó una batería para tiro curvo y a 1.000 m de distancia la obra avanzada denominada *batería de la Sagüeta*. Además, en sus proximidades se encontraban las dos torres de fusilería ya mencionadas. Algún tiempo después se planeó la construcción de una fortificación en el monte Samán para defender la boca meridional del túnel ferroviario internacional de Somport.

<i>Coordenadas UTM (ED50)</i>	<i>X</i>	<i>Y</i>	<i>Z</i>
Coll de Ladrones	703.850 m	4.737.800 m	1.356 m
Batería aneja de obuses	703.910 m	4.737.800 m	1.340 m
Batería de la Sagüeta	703.400 m	4.738.800 m	1.509 m

Antecedentes de la fortificación

El *Coll de Ladrones*²³ estuvo ocupado hasta fines del siglo XIX por una fortificación diseñada en 1751 por el ingeniero militar Juan Martín Zermeno. Aprobada su construcción al año siguiente, la dirección de la obra fue encomendada al ingeniero Pascual Navas, que la concluyó hacia 1758.

La fortificación estaba formada por seis bóvedas (1, 2, 3, 6, 7 y 8²⁴) de 5 m de luz y 20-30 m de longitud,²⁵ separadas simétricamente en dos grupos de tres bóvedas por un vestíbulo cubierto (4) de 5 m de anchura y 12 m de longitud que se continuaba por medio de un corredor de comunicación (5) al aire libre.

Las dos bóvedas externas (1 y 8) presentaban un giro en su extremo oriental formando un ángulo de 100° con relación al resto (17), constituyéndose así el frente

²³ Denominada también *Cod de Latros*, expresión de origen bearnés, frente a *Coll*, de influencia catalana.

²⁴ Los números entre paréntesis corresponden al plano y perfil del fuerte de Coll de Ladrones en 1861. La información plasmada en los mismos se basa principalmente en el documento cartográfico: *Plano del fuerte de Coll de Ladrones*, levantado por los coroneles Joaquín Ferrer y Manuel Vilademunt, Zaragoza, 1861 diciembre 31. – 2 h: ms. Archivo General Militar de Madrid. Cartoteca histórica (237). El proyecto del fuerte de nuestro interés incorpora también un plano del antiguo fuerte con los cortes necesarios para el cálculo de los desmontes. En él no se dibuja el extremo oriental girado de las bóvedas exteriores (son rectas). Por otra parte, las bóvedas no finalizan (como lo hacen en el plano citado en primer lugar) en la batería a barbata alineadas, sino que las dos bóvedas centrales rebasan muy ligeramente la alineación de las otras cuatro.

²⁵ La bóveda externa tenía aproximadamente 30 m, la intermedia 25 m y la interior 20 m.





Figura 1. Situación topográfica del fuerte de Coll de Ladrones.

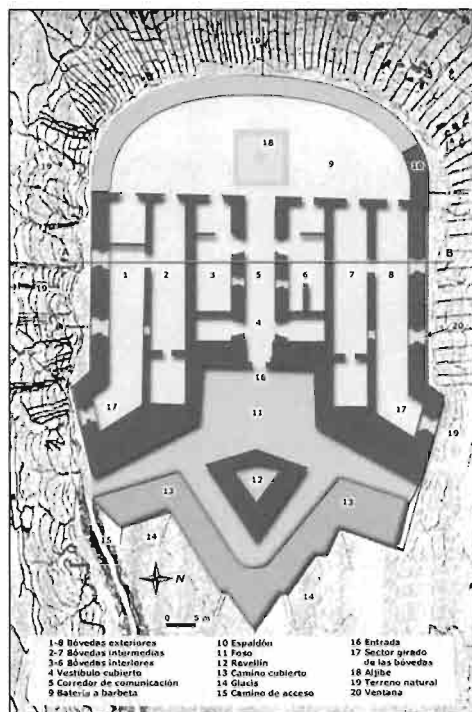


Figura 2. Fortificación de Coll de Ladrones en 1861.

oriental. El grosor de los muros externos de la fortificación era de aproximadamente 2 m (5 m en el frente oriental), estando los 2-3 m inferiores protegidos por roca natural (19). Los muros exteriores N y S estaban dotados de cordón (21) y cada uno de ellos de dos ventanas (20); otra más se abría en los muros de máscara de las bóvedas exteriores (en total seis ventanas) (figuras 2 y 3).

Sobre las bóvedas se establecía una batería a barbata (23) dotada de parapeto (22).

El extremo occidental de las seis bóvedas y el corredor de comunicación desembocaban en una batería a barbata de planta semioval (9), protegida hacia el norte por un espaldón (10), desde la que se podía ofender un tramo del camino a Francia. Bajo ella estaba establecido el aljibe (18).



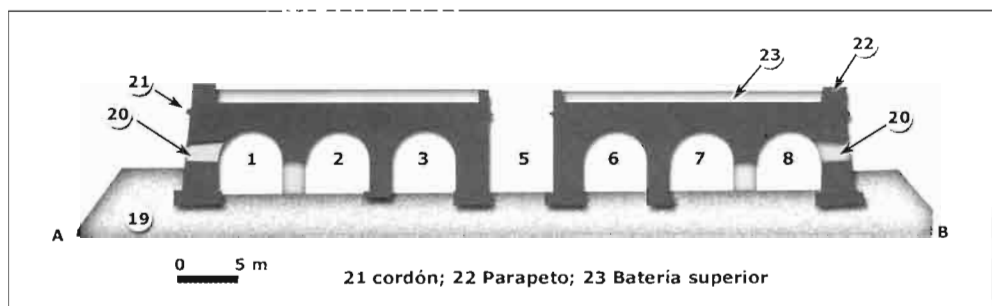


Figura 3. Perfil del fuerte de Coll de Ladrones en 1861.

El frente oriental poseía fortificaciones exteriores: foso (11), pequeño revellín (12) también rodeado de foso y camino cubierto (13) dotado de parapeto para fusilería y glacis (14) en suave pendiente hacia la campaña. El camino de acceso (15) llegaba hasta el extremo meridional del foso, desde donde se podía llegar hasta la entrada (16).

Tal fortificación cumplió a duras penas con la misión que tenía asignada pues, a pesar de estar bien diseñada, en su construcción se emplearon materiales deficientes. En los inicios del siglo XIX fue abandonada por el ejército y arruinada más tarde por los franceses. Bien es cierto que, de vez en cuando, las autoridades militares retomaban la idea de reparar o levantar una nueva fortificación, pero nada se hizo al respecto.

El fin de la última guerra carlista coincide con el comienzo de la historia del actual fuerte de Coll de Ladrones. Su construcción provocó la destrucción de la fortificación preexistente, de la que solo se salvó la bóveda septentrional (8) que, convenientemente rellena de tierra, pasó a formar parte de un gran través que desenfila el nuevo fuerte de los disparos enemigos.

Fase de proyecto del fuerte

Anteproyecto de defensa de la carretera a Francia

La comisión constituida en 1876 con el objeto de establecer un plan defensivo para el Pirineo dispuso en agosto del mismo año que la Comandancia de Ingenieros de Jaca formulara un anteproyecto para la defensa de la carretera hacia Francia en el sector

comprendido entre Canfranc y la frontera francesa. Este tendría que contemplar el fuerte de Coll de Ladrones, una galería aspillera y dos torres.

La redacción del mismo recayó en el capitán de Ingenieros José San Gil, quien en junio de 1877 presentó el anteproyecto a la Superioridad para su aprobación. Pero esta no se produjo, al ser devuelto con objeto de que se reformara la parte correspondiente al fuerte basándose en una serie de instrucciones; de forma que solo llegó a aprobarse con algunas modificaciones la parte correspondiente a las dos torres y al camino de acceso al fuerte.

Primer anteproyecto de Coll de Ladrones

El siguiente paso consistió en el encargo de un nuevo anteproyecto,²⁶ circunscrito en esta ocasión al fuerte, que recayó en el capitán de Ingenieros Julio Rodríguez Maruelo y en el teniente Pedro Vives, quienes entregaron el estudio²⁷ en enero de 1879. Su presupuesto ascendía a 591.800 pesetas.

El fuerte proyectado se basaba en la destrucción total de la antigua fortificación y en la excavación de la parte superior del monte, dejando un espaldón rocoso al norte bajo el que se construirían seis casamatas (1) orientadas de forma pareada hacia los objetivos para batir. Desenfildados por el citado espaldón se levantarían seis edificios exentos (2) de diversa amplitud. El frente oriental (3) estaría limitado por un terraplén bajo el que se acomodarían algunas dependencias (4) y al que antecedería un foso (5) flanqueado por una semicaponera (6).

La Superioridad realizó sobre el anteproyecto sumariamente descrito algunas objeciones, por lo que ambos ingenieros se vieron en la necesidad de reformar nuevamente el documento, que fue entregado con fecha de 23 de septiembre de 1879, ascendiendo su presupuesto a 512.200 pesetas. La aprobación se realizó por real orden de 13 de enero de 1880.

Las principales variaciones con relación a la propuesta inicial consistieron en una ligera retirada del frente oriental hacia el oeste y en la conservación de una de las

²⁶ Previamente se ordenó formular al capitán José San Gil el proyecto de desmonte para el emplazamiento del fuerte, firmado con fecha 12 de enero de 1878 con un presupuesto de 445.000 pesetas.

²⁷ Documento publicado por J. F. ESTEBAN LORENTE, "Documentos para la historia de las fortificaciones en el Pirineo aragonés: Coll de Ladrones, 1878-1884", *Seminario de Arte Aragonés*, 44 (1990), pp. 252-266.



bóvedas de la vieja fortificación que, situada sobre el espaldón y convenientemente rellena de tierra, contribuiría a mejorar la desenfilada de las edificaciones del fuerte. También se colocó una de las casamatas sobre la caponera, dotándosele de blindaje metálico y de tres cañoneras por las que podría disparar el cañón según las necesidades gracias a estar provisto de un giro amplio.

Según el citado anteproyecto, los mismos ingenieros redactaron con fecha 30 de abril de 1880 un proyecto de desmonte cuyo presupuesto ascendía a 252.300 pesetas. Como resultado se verificó que no se cumplía una de las condiciones impuestas a la fortificación: que el glacis resultase cortado en la roca natural, puesto que ello mejoraba notablemente las condiciones defensivas del fuerte al hacer muy complejas las acciones de mina.

Segundo anteproyecto de Coll de Ladrones

Julio Rodríguez recibió a fines de 1880 el encargo de redactar un nuevo anteproyecto para el fuerte de Coll con el objeto de adaptarlo a la condición de que el glacis estuviera tallado en roca y a la existencia de las dos torres de fusilería y de la batería de la Sagüeta. Siendo fija la asignación de 400 hombres para la defensa del sector de Canfranc, la guarnición de torres y batería se detraería de los inicialmente asignados al Coll.

Para que el glacis quedase tallado en roca natural era preciso retrasar nuevamente el frente oriental o “de ataque” reduciendo de esta forma la superficie interior del fuerte. Para ello se hacía necesario disminuir las dimensiones de los edificios y, por ende, la de la guarnición, circunstancias ambas que quedaron recogidas en el segundo anteproyecto. Así, fueron suprimidos tres de los seis edificios exentos (almacén de munición, enfermería y almacén), conservando un cuartel con capacidad para 200 hombres, un edificio que recogía la función de pabellones de oficiales y enfermería y un tercero que acogía el horno y los excusados. El almacén de munición fue dividido en dos partes, una de ellas se instaló en una de las casamatas que apuntaban hacia la Sagüeta (quedando reducidas a cinco las casamatas del frente norte) y el otro se colocó bajo el frente este, con acceso desde el inicio de la galería aspillera.

El nuevo anteproyecto²⁸ fue entregado el 5 de marzo de 1881 y aprobado por real orden de 28 de mayo de 1881 con un presupuesto de 507.700 pesetas (figura 4).

²⁸ Documento publicado parcialmente por J. F. ESTEBAN LORENTE, “Documentos para la historia de las fortificaciones...”, art. cit., pp. 266-274.

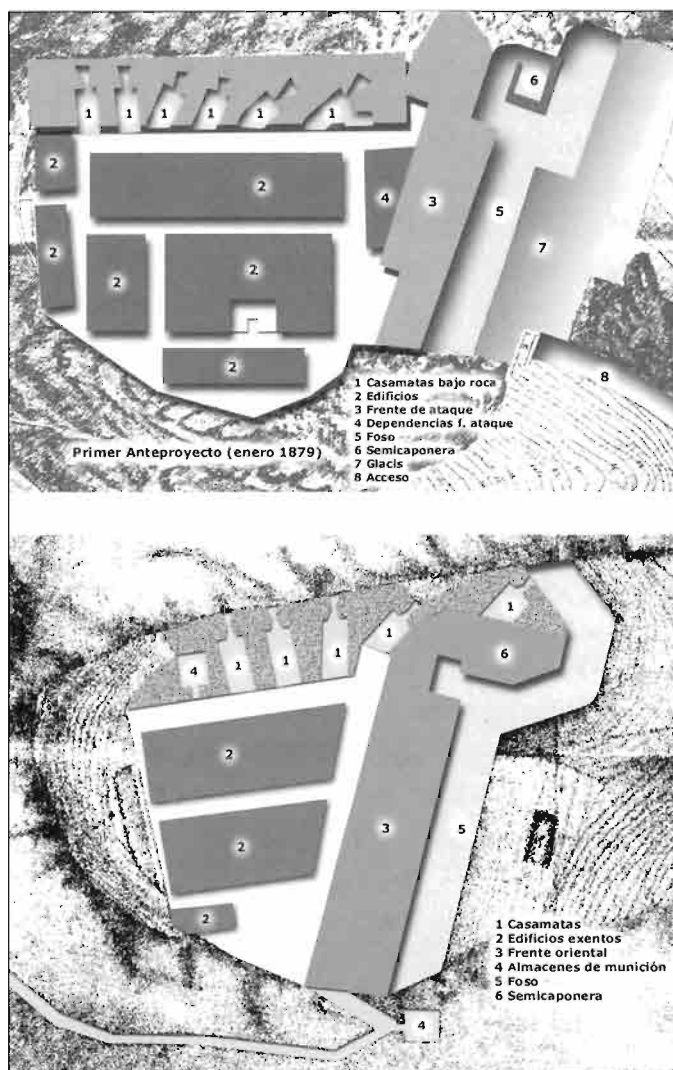


Figura 4. Primer anteproyecto de 1879 y anteproyecto de marzo de 1881.

Proyecto definitivo de Coll de Ladrones

El proyecto definitivo²⁹ fue obra del mismo ingeniero. Recibió el dictamen favorable de la Junta Especial del Cuerpo en sesión del día 18 de mayo de 1888 y fue apro-

²⁹ AGMS. 3^a-3^a. leg. 112.



bado por real orden de fecha 4 de agosto del mismo año, ascendiendo su presupuesto a 737.000 pesetas.

Las funciones que debía cumplir el fuerte eran, principalmente, según se hace constar en la memoria del proyecto:

1. Defender de una manera absoluta el paso de la carretera, de tal manera que sea preciso tomar el fuerte para pasar por ella.
2. Estar a cubierto de un ataque a viva fuerza o por sorpresa.
3. Poder resistir largo tiempo a un fuerte bombardeo conservando en buen estado las defensas de la carretera, y pudiendo abrigarse la guarnición hasta último extremo.

La obra proyectada es similar a la actualmente existente, por lo que la descripción del fuerte que se realiza en las líneas que siguen puede darse por buena (en términos generales) para describir el proyectado.

Julio Rodríguez recibió la cruz de Carlos III (real orden de 14 de marzo de 1889) como recompensa por la redacción del proyecto y dirección de la obra.

Las modificaciones del proyecto de Coll de Ladrones

Iniciada la obra, el presupuesto aprobado se demostró insuficiente debido al mayor coste de la piedra y arena utilizadas en la construcción, de manera que por real orden de 19 de julio de 1890 se aprobó un presupuesto reformado³⁰ por importe total de 835.360 pesetas.

Pero las obras continuaron demandando más dinero. En 1893 se redactó un *proyecto reformado y presupuesto adicional*, que fue devuelto para su modificación de acuerdo con las instrucciones que la Junta Especial de Ingenieros consignó en su dictamen (real orden de 21 de diciembre de 1893).

Finalmente, por real orden de 14 de enero de 1895, fueron aprobados los proyectos de presupuestos reformado (987.600 pesetas) y adicional (133.470 pesetas) del fuerte, que en conjunto se elevaban a 1.121.070 pesetas, reanudándose en junio del mismo año las obras. En él se justifica

[...] en dos conceptos diferentes fundamos su necesidad [del presupuesto]... 1º en la diferencia del presupuesto aprobado para atender a la variación de la clase de obra

³⁰ AGMS, 3ª-3ª, leg. 112.



a que había obligado la construcción de los cuarteles y edificios de pabellones; a la conveniencia de evitar filtraciones en los espacios abovedados y a la corrección de algunos errores que se habían deslizado en el proyecto primitivo [...] Y era el segundo la conveniencia de someter a la aprobación de la superioridad la variación que en la práctica había tenido que sufrir la galería de fusilería, al desarrollarla por el escarpado en que se asienta el fuerte, como asimismo la nueva organización que se imponía dar al través de desenfilada y a los repuestos de municiones [...]

En la segunda parte del proyecto adicional se contempla la modificación del gran través de desenfilada y el emplazamiento sobre él de una cúpula *Grusson* para dos cañones de tiro rápido de 5,3 cm.

La necesidad de realizar la primera de las modificaciones está relacionada directamente con un incidente ocurrido durante la obra. Fruto del mismo, quedaron dañados los macizos de roca que debían servir de bóvedas a las cañoneras-túneles de las casamatas del frente norte y como consecuencia se redujo notablemente el espacio horizontal en el que debía levantarse el través de desenfilada.

En el proyecto se barajan dos soluciones que divergían en el tratamiento otorgado a los muros que persistían del antiguo castillo de Coll de Ladrões. La primera defendía su supresión parcial y su revestimiento mediante hormigón. La segunda se limitaba a rellenar de tierra el espacio comprendido entre los estribos de la vieja bóveda conservada. El principal inconveniente de esta opción —que fue la elegida— consistía en que si el través recibiera impactos de proyectiles enemigos las tierras removidas cegarían posiblemente las bocas de las cañoneras.

Con relación a la instalación de la cúpula *Grusson*, la Superioridad había dispuesto su instalación porque así “... las condiciones de lucha nos resultan ya favorables y el fuerte puede considerarse como inexpugnable, cosa que hoy en día no lo es...”. Frente a tal argumentación y tras una larga disertación táctica, escribe el autor del proyecto: “... considero [...] innecesaria la cúpula y más emplazada entre las tierras del orejón del través y vista por tanto por el enemigo dueño de la Sagüeta...]. No obstante, cumpliendo las instrucciones cursadas, incluyó en el proyecto la formación del pozo para la cúpula.

En fechas posteriores se realizaron diversos proyectos vinculados con operaciones de mantenimiento, tales como la modificación de terraplenes y parapetos (22 de diciembre de 1911), reparación de las cubiertas de los edificios (18 de marzo de 1927), modificación de las conducciones de agua, luz, telégrafo y teléfono (5 de febrero de 1929), etc.



Accesos

El camino de acceso al fuerte de Coll de Ladrones tuvo originalmente una longitud de 2.000 m, si bien los 300 más cercanos al fuerte se realizaron conjuntamente con sus obras.

El primer proyecto del camino, aprobado por real orden de 23 de marzo de 1878, fue redactado por el capitán José San Gil, ascendiendo su presupuesto a 200.000 pesetas. El ingeniero responsable tuvo que realizar durante la ejecución de la obra algunas variaciones en el proyecto original; esta situación fue regularizada mediante la redacción de un nuevo proyecto, aprobado por real orden de 1 de octubre de 1884, ascendiendo su importe total a 307.037 pesetas.³¹

Para la construcción del camino fue necesario proceder a la expropiación de 5.364 m² de terrenos particulares, transcurriendo el resto sobre monte público. Una parte del trazado aprovechó el “camino de Izas”, razón por la que el nuevo tuvo que asumir la servidumbre de paso correspondiente.

El camino proyectado cuenta con una anchura de 3,5 m, que se amplía hasta 5 metros incluyendo en el cómputo paseos y cunetas, salvando la diferencia de cota³² entre los 1.220 m de la carretera de origen y los 1.350 m del fuerte, con pendiente máxima del 15%.

Las únicas obras de fábrica vinculadas al camino fueron: un puente sobre el río Aragón en las cercanías de la carretera a Francia, formado por tres ojos de 8 metros de luz cada uno y dos tajeas construidas sobre barrancos. La obra fue recibida del contratista por real orden de 29 de junio de 1886.

A consecuencia de diversos desperfectos que sufrió el camino durante los primeros años de uso fue preciso redactar un proyecto de “consolidación y desvío” que fue aprobado por real orden de 8 de abril de 1896, siendo su presupuesto de 8.340 pesetas, terminándose las obras el 6 de agosto del mismo año.

No obstante, el primer tramo del citado camino militar sufrió a lo largo de los primeros años del siglo xx varias modificaciones como resultado de las obras de la

³¹ Tal cantidad era importante, puesto que el presupuesto inicial del fuerte propiamente dicho ascendía a poco más del doble de la citada cantidad.

³² A efectos del presente estudio se utilizarán las cotas empleadas por los ingenieros que diseñaron el fuerte. El Instituto Geográfico Nacional, como ya se ha mencionado, otorga a la cumbre de Coll de Ladrones una cota de 1.356 m.



nueva estación ferroviaria internacional. Una nota inserta en un informe³³ fechado en 1917 advierte de la primera de ellas:

... Con motivo de la construcción del ferrocarril de Canfranc y de haber sido elegido el rellano de Arañones como emplazamiento de la estación internacional, se ha desviado la carretera de Zaragoza á Francia y el origen del camino es actualmente (aún cuando de un modo provisional) á unos 115 m al N. existiendo por lo tanto una pendiente hasta el primitivo origen, cuya traza es la antigua carretera...

La provisionalidad indicada en la nota se resolvió mediante la anulación del primer tramo de camino³⁴ y la construcción de un nuevo tramo de camino que, teniendo su origen en el punto kilométrico 668,200 de la actual carretera N-330, conecta nuevamente con el camino militar original. El proyecto del citado tramo nuevo fue redactado por la Comisión de los Ferrocarriles Transpirenaicos (tras los informes militares reglamentarios) e incorpora como principal obra de fábrica un puente de un ojo sobre el río Aragón.³⁵ Tal proyecto fue aprobado por real orden de fecha 3 de enero de 1919, resultando el nuevo trazado afectado por una pendiente ligeramente más suave que el camino original.

Además de la carretera de acceso, se menciona la necesidad de habilitar algunos caminos forestales de unión del proyectado fuerte de Samán con el de Coll de Ladronez.

Descripción del fuerte

El foso y baterías para su flanco

El ataque a viva fuerza contra el fuerte sería posible únicamente desde el este. Por ello, un *foso* (39)³⁶ de 7 m de anchura en su fondo dificulta un ataque proveniente de la citada orientación (figuras 5 y 6).

Está formado por cuatro sectores. El meridional tiene una longitud de 60 m, poseyendo una ligera pendiente en sentido longitudinal, imperceptible a simple vista.

³³ AGMS, *Camino de subida al fuerte de Coll de Ladronez*, 1917, julio, 30, 3^a-3^a, leg. 112.

³⁴ Y con ello la inutilización del puente original sobre el río Aragón, cuyo curso y el de varias regatas que a él vertían, fue desviado.

³⁵ Al que se dotó de los hornillos de mina convenientes para su destrucción en caso necesario.

³⁶ Los números entre paréntesis se corresponden con la rotulación del plano del fuerte.



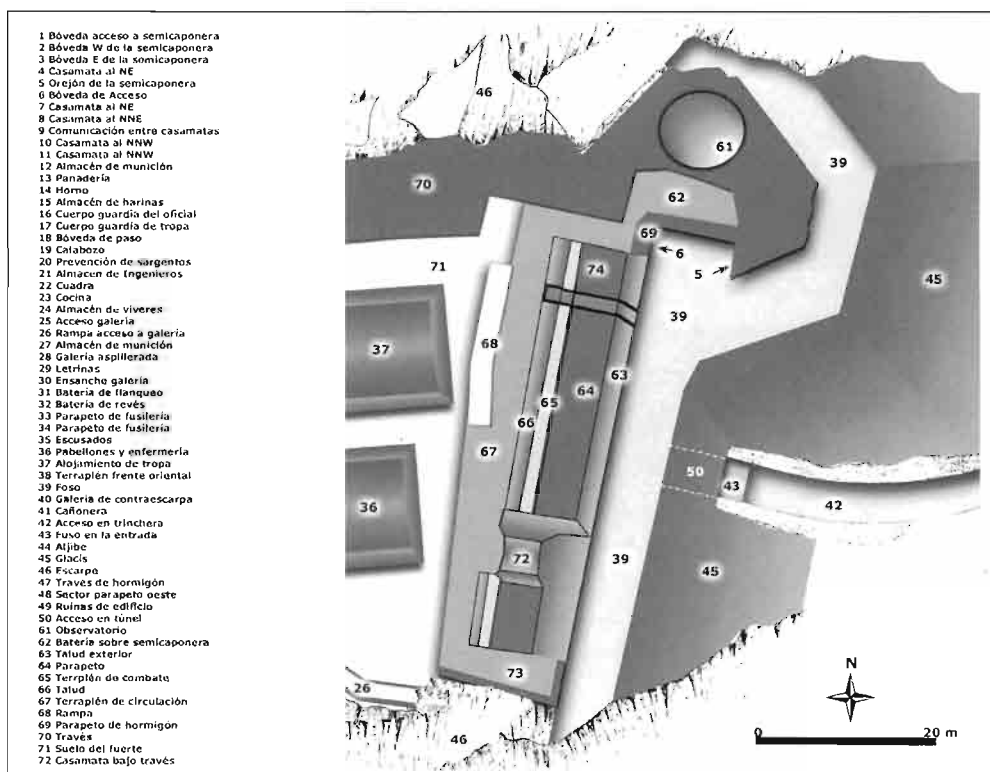


Figura 5. Fuerte de Coll de Ladrones. Planta de terraplenes (sector oriental).

Su extremo norte se sitúa a cota³⁷ 1.089,50 m, siendo ligeramente más ancho (9 m) que el resto. El extremo meridional tiene cota 1.087,50 m, abriéndose hacia un escarpe (46), aunque actualmente está en parte cerrado por una edificación ruinosa (49) de mampostería, planta rectangular y cubierta a un agua que no figura en planos ya tardíos (h. 1917).

Los otros tres sectores rodean a la semicaponera. Son cortos (18, 18 y 13 m, respectivamente), estando los tres a cota uniforme de 1.089,5 m.

³⁷ Se hacen constar las cotas que figuran en los proyectos u otros planos de principios del siglo XX. Estas indican cotas del orden de 1.100 m para la parte más alta del Coll, cuando el *Mapa Topográfico Nacional de España* indica para el Coll de Ladrones una altura de 1.356 m, no obstante ofrecen información correcta acerca de las diferencias de cota entre los diversos elementos de las fortificaciones.

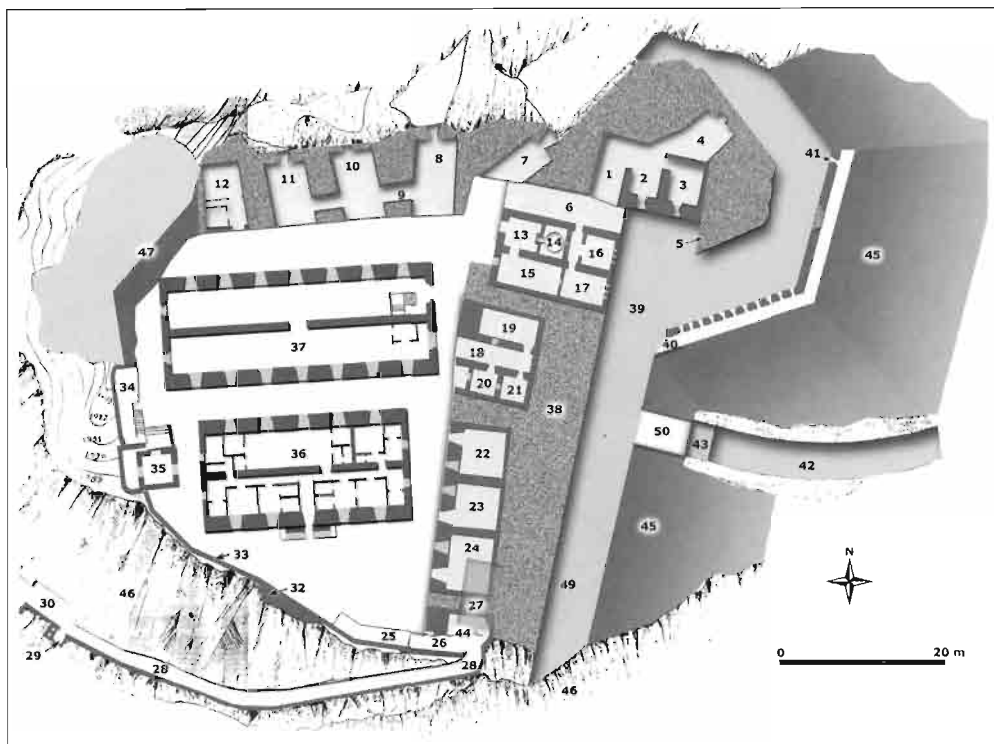


Figura 6. Fuerte de Coll de Ladrones.

Las escarpas y contraescarpas —de 7 m de altura media— están talladas en la roca y por ello carecen de muros de revestimiento, realizándose el flanqueo del foso mediante los siguientes elementos:

Semicaponera: formada por dos bóvedas (2 y 3) de hormigón de 3,5 m de luz y 5 m de altura en la clave, cuyos estribos exteriores están en parte formados por la roca natural.

En el muro de máscara de cada una de las bóvedas existen tres órdenes de fuegos. El inferior está constituido por una cañonera para cañón de tiro rápido. El segundo por un matacán que se superpone a la cañonera. El tercero por cuatro aspilleras verticales. En total suman dos cañoneras, dos matacanes y ocho aspilleras.

A 2,2 m de altura se forma un adarve de 80 cm de ancho sobre el que evolucionarían los tiradores adscritos a las aspilleras y matacanes. Una comunicación esta-

blecida en el estribo común de las dos bóvedas permite el paso de una a otra formando un adarve único al que se accede por medio de sendas escaleras metálicas pegadas a los estribos exteriores de cada bóveda. La roca natural forma un orejón (5) que protege lateralmente el muro de máscara de las bóvedas de posibles impactos de los proyectiles enemigos. Sobre la caponera existe una batería artillera (62) desde la que se podría también flanquear el foso.

Galería de contraescarpa (40): posibilita el flanqueo de la entrada del fuerte y del sector de foso que rodea a la semicaponera. El acceso a la misma se realiza desde el propio foso. Abierta en la roca, está constituida por dos sectores de 17 m de longitud que forman entre sí un ángulo de 120°, dotados de una luz comprendida entre 1,2 y 1,5 m. El primer tramo está cerrado por un muro de mampostería que forma parte de la contraescarpa. En él se abren 13 aspilleras. El segundo tramo dispone de un muro de hormigón, ligeramente más grueso que el del primero y sin aspillerar. Tan solo en su extremo final se abre una pequeña cañonera (41) de trazado oblicuo que permitiría el flanqueo del tercer tramo de foso que rodea a la semicaponera³⁸ y aun alcanzar otros objetivos más lejanos.

Cuerpo de guardia: se trata de un pequeño sector aspillarado coincidente con las dos bóvedas del cuerpo de guardia (16 y 17). Cada una de ellas aporta tres aspilleras a la defensa del foso (seis en total) (figura 7).

El frente de ataque

El fuerte tiene planta irregular inscribible en un trapecio de aproximadamente 70 x 60 x 35 x 60 m. El suelo muestra una ligera pendiente descendente de norte (cota 1.091,40 m) a sur (1.088,40 m),³⁹ circunstancia que favorece la desenfilada de los edificios que se levantan en su interior.

El lado este del trapecio, precedido por el ya citado foso, constituye el denominado “Frente de ataque”. Está formado por un macizo de roca (38) en el que se han vaciado dos series de estancias cubiertas por bóvedas de hormigón de 1,10 m de espe-

³⁸ Probablemente tal configuración corresponde a una modificación de fecha posterior a la de construcción del fuerte.

³⁹ Las cotas, según ya se ha advertido, corresponden a la acotación de un plano de 1917. Las cotas reales son unos 300 m más elevadas. Tienen, no obstante, perfecta validez a efectos de la descripción de los diversos elementos que componen la fortificación y su relación entre ellos.



Acceso al fuerte de Coll de Lladres, precedido por un foso

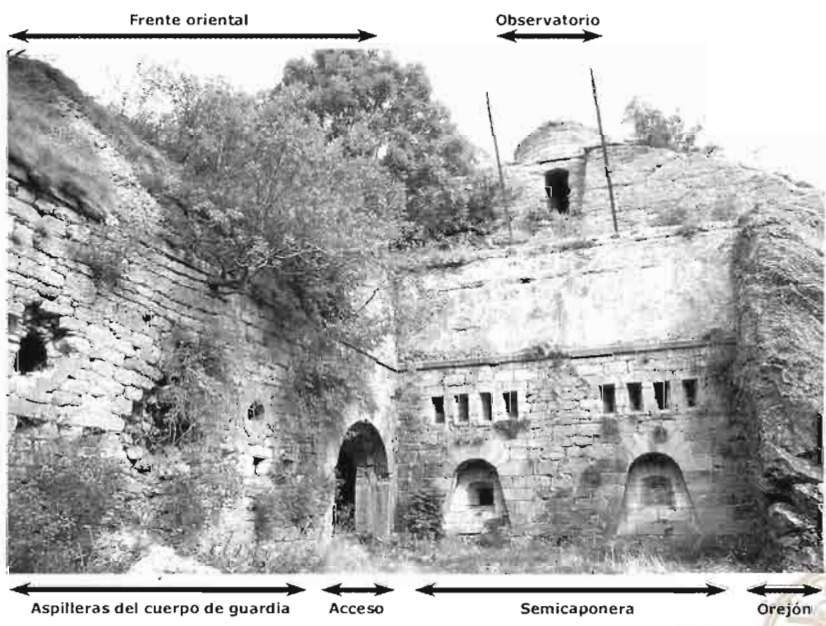


Figura 7. Acceso al fuerte y aspilleras del cuerpo de guardia.



sor revestidas por entre 2 y 4 m de tierra, formándose sobre el conjunto un parapeto de fusilería. Las bóvedas establecidas bajo el frente de ataque son:

a) Bóvedas perpendiculares al foso⁴⁰

— *Bóveda de acceso* (6). Tiene 15 m de largo y 3 de luz. Como su denominación indica, comunica el foso con el interior del fuerte. En su estructura exterior se diferencia una parte baja de sillarejo, una intermedia de ladrillo (probablemente solo el recubrimiento exterior) y la bóveda de hormigón propiamente dicha. Dispone de dos accesos laterales:

A la derecha (1) se abre el acceso a la semicaponera. Se trata de una bóveda perpendicular, pero paralela a las dos que forman la semicaponera propiamente dicha (2 y 3). Permite también el acceso a una de las casamatas talladas en la roca (4).

A la izquierda, el acceso hacia el cuerpo de guardia (16 y 17).

— *Bóvedas del cuerpo de guardia y horno de pan* (figura 8). Son dos bóvedas (de 3,5 m y 4 m de luz, respectivamente) paralelas a la anterior y divididas en dos sectores.

El sector de ambas bóvedas (de 4,5 m de longitud) que limita con el foso constituye el *cuerpo de guardia*; está separado de él por un muro de máscara en el que se abren seis aspilleras que baten el foso. Las dos bóvedas están intercomunicadas por un paso en el estribo común. La primera bóveda alberga el cuerpo de guardia del oficial (16) y un pasillo que comunica con la bóveda de acceso. La segunda bóveda constituía el cuerpo de guardia de tropa (17). Ambas estancias disponían sobre las aspilleras de una lucerna circular, provista de marco de madera y su correspondiente cristal. Las aspilleras también podían cerrarse por medio de ventanucos.

Los otros dos sectores posteriores se dedican a *panadería*:

- La bóveda de la izquierda acoge el *horno de pan*,⁴¹ cuyo proyecto⁴² fue aprobado el 25 de febrero de 1901 con un presupuesto de 8.430 pesetas. La ejecución de este obligó a modificar la estructura de las dos bóvedas, que adoptarán entonces su estructura actual. En el proyecto de 1888 se había dispuesto que la bóve-

⁴⁰ Se intenta siempre adjudicar a cada estancia la función para la que fue creada y no la que por obsolescencia de la función militar pudo sobrevenir en los últimos años de su vida activa. Si no se hace así no es posible comprender la fortificación en todos sus extremos.

⁴¹ Hasta su construcción funcionó en una de las bóvedas de la semicaponera un horno de campaña.

⁴² AGMS, 3^a-3^a, leg. 111.





**Foso con su galería de contraescarpa.
A la izquierda el orejón de roca que protege a la semicaponera.**



Rampa de acceso al terraplén del frente oriental. A la izquierda el acceso a la panadería y la ventana del almacén de harinas. A la derecha, testero oriental del cuartel

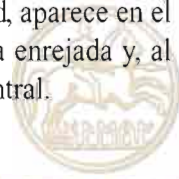
Figura 8. Foso con su galería de contraescarpa y rampa de acceso al terraplén del frente oriental.

da de la izquierda sirviera de comunicación al cuerpo de guardia, que estaba albergado en la bóveda de su derecha. El cuarto del oficial de guardia ocupaba el sector más cercano al interior del fuerte, mientras que la tropa ocupaba otro espacio de mayores dimensiones hacia el foso. Por ello la embocadura de la primera bóveda aparece actualmente cerrada por un muro de sillarejo en el que se abre una puerta. El horno está dividido a su vez en dos estancias.

- La primera (13), de 5 m de largo, presenta un frente de ladrillo donde se abre la boca del horno propiamente dicho, existiendo a su izquierda un vano (86 x 80 x 96 cm) destinado a alojar un depósito metálico de 250 litros de capacidad para calentar agua. Esta disposición provoca que el eje del horno esté ligeramente desplazado con relación al eje de la bóveda. Cubriendo la pared se dispuso una campana para recoger los humos que tenían salida por una chimenea que ascendía por el interior del terraplén.
- La segunda estancia acoge el horno propiamente dicho (14), presentando este una superficie útil de 5,74 m², cubierta por una bóveda de 25 cm de grueso formada por ladrillos refractarios sobre la que se dispone una cubierta de tierra refractaria y otra de tierra vegetal, cuya misión era facilitar la conservación del calor. Una pequeña puerta (1,5 m x 0,6 m) situada en el pasillo de acceso al cuerpo de guardia de tropa permitía acceder al vano que se formaba entre el horno propiamente dicho y la bóveda. El horno tenía capacidad para cocer 150 raciones de pan.
- La bóveda de la derecha (15) acogió el almacén de harinas (8 x 4 m). El acceso se realiza a través de la bóveda del horno. Dispone de dos ventanas: una abierta hacia el recinto interior del fuerte y la otra (alta) hacia el cuerpo de guardia de la tropa. El suelo estuvo entarimado.

— *Almacenes y calabozos*: están formados por un conjunto de tres bóvedas paralelas a las anteriores, pero algo más cortas, de forma que están separadas del foso por 8 m de roca natural.

- La bóveda central (18), de 2 m de luz y 8,3 m de longitud, sirve de comunicación a las laterales.
- La bóveda de la izquierda (19), de 3 m de luz y 5,7 de longitud, aparece en el proyecto con la función de *calabozo*. Cuenta con una ventana enrejada y, al fondo, la puerta de acceso, ambas abiertas hacia la bóveda central.



- La bóveda de la derecha (también de 3 m de luz) se presenta a su vez dividida en dos sectores comunicados por una ventana. El más cercano a la entrada (3 x 3 m) constituía en el proyecto la *corrección de sargentos*⁴³ (20) y la segunda (2,5 x 3 m) el *almacén*⁴⁴ de ingenieros (21).

b) Bóveda paralela al foso: tiene 19 m de longitud y 4 m de luz. Está dividida en tres sectores de aproximadamente 6 m de longitud, dotados cada uno de ellos de una ventana, así como de accesos independientes:

- *Cuadra* (22): ocupa el sector septentrional de la bóveda. Presenta el suelo formado por cantos rodados cementados. Estaba dividida en cuatro departamentos, contando cada uno de ellos con un pesebre. Actualmente, solo se conserva algún vestigio de las compartimentaciones y uno de los pesebres, estando el extremo derecho ocupado por un pequeño departamento de construcción moderna destinado a fin indeterminado.
- *Cocina* (23): conserva todavía algunos elementos característicos de su uso, aunque en muy mal estado. Dispone de campana para humos con su correspondiente tubo de chimenea y alicatado parcial. Con fecha de 1 de diciembre de 1920 se redactó un proyecto para instalar cocinas “Preckler”.⁴⁵ El acceso se realiza mediante un escalón a partir de la acera.
- *Despensa* (24): tiene el suelo enlosado y permitiría almacenar víveres para abastecer a la guarnición durante un periodo de dos meses. El acceso se realiza mediante tres escalones a partir de la acera, debido a que el suelo del fuerte está dotado de cierta pendiente y que la cota de todas las dependencias de la bóveda se mantiene constante.

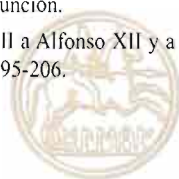
c) Aljibe (44). Según el proyecto, abierto en la roca “... está el túnel⁴⁶ que sirve de depósito de agua, este está convenientemente enlucido con cemento hidráulico, y cerrado con un muro en cuya parte central é interior está la fuente constituida por una plancha de hierro en que está colocado el caño y un pilar de sillería en cuyo fondo está

⁴³ En algún momento llegó a albergar algún tipo de instalación eléctrica (transformador o grupo electrógeno).

⁴⁴ En 1906 fue construido en el exterior del fuerte un edificio que, en parte, tenía esta función.

⁴⁵ Según Juan F. ESTEBAN LORENTE, “Proceso histórico de Coll de Ladrone: de Felipe II a Alfonso XII y a la Segunda Guerra Mundial”, *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*, 16 (1990), pp. 195-206.

⁴⁶ Su planta, según el proyecto, es de 8 m de largo y 4 m de ancho.



el desagüe a la tagea... en la parte superior hay una losa de registro para la limpieza del depósito...”. Actualmente en el lugar indicado en los planos puede observarse, efectivamente, un túnel en la roca de 3,7 m de luz, tapiado por sillarejo con un ventanuco de ventilación en su parte superior y vestigios de un tubo en la inferior.

Las bóvedas del frente de ataque están cubiertas por un macizo de tierra sobre el que se organiza un *parapeto*, cuyo extremo septentrional (74) se presenta a cota 1 m más elevada que el resto. Tal parapeto lo constituyen

- El *parapeto* propiamente dicho (64) de 7 metros de grueso que cae en talud (63) hacia la escarpa del foso, estando hacia el interior del fuerte limitado por un muro de revestimiento de 1,2 m de altura. Esta altura es la normalizada para los parapetos de fusilería. El sector norte (74) tiene cota un metro superior al resto. En el proyecto se advierte sobre la posibilidad de instalar en él, si fuera necesario, alguna pieza de artillería ligera.
- El *terraplén de combate* (65): tiene 1,5 m de ancho. En él se dispondría la infantería. El sector norte está situado igualmente 1 m más alto que el resto.
- El *talud* (66): pendiente que une los terraplenes de combate y de circulación, por estar el primero situado a cota +1 m con relación al segundo.
- El *terraplén de circulación* (67): tiene 4 m de anchura y permite el movimiento de hombres y piezas de artillería. Para evitar accidentes se dispuso una barandilla metálica, de la que solo perdura un pequeño sector.
- El *emplazamiento artillero* (73): situado en el extremo sur del frente de ataque, tiene 3,6 m de anchura. No dispone de parapeto de tierra, sino de hormigón en los lados oriental y meridional y está limitado hacia el norte por el muro de contención lateral del parapeto, terraplén de combate y talud. La explanada original era de “piso empedrado de canto menudo con lechada de cemento”, situándose a la misma cota que el terraplén de circulación.
- El *través* (72) alberga en su interior una *casamata* de planta rectangular formada por una bóveda de hormigón de 3,5 m de luz y 2,60 m de altura en la clave, cubierta por un blindaje de tierra de 3 m que protege su estribo septentrional y su parte superior, mientras que los lados meridional y occidental están recubiertos por sillarejo. La casamata se presenta abierta por su parte posterior, abriéndose una cañonera en el muro de máscara.



El último elemento situado bajo el frente de combate corresponde a uno de los dos *almacenes de munición* (27) del fuerte, dotado de planta rectangular (6,5 x 3,65 m) y paredes revestidas de gruesas planchas de corcho embreado. Estando a cota inferior que el resto de las bóvedas, en parte bajo el aljibe, su acceso tiene lugar en rampa empedrada, que se continúa por un túnel tallado en la roca, de 2 m de ancho, 2,30 m de alto y 10 m de longitud. Por él se accede al almacén por medio de cuatro escalones en descenso, existiendo a izquierda y derecha unos pequeños corredores cuyas paredes de separación del almacén de pólvora propiamente dicho disponen de sendas ventanas de iluminación de seguridad. Recibe luz natural a través de un orificio circular abierto en la galería que la proyecta hacia la puerta.

Estaba inicialmente destinado a albergar la munición para fusilería y para las piezas de artillería más ligeras (que eran las más cercanas a él), así como el municionamiento en custodia del ejército de operaciones.

Su dotación teórica inicial era de 84 cajas de pólvora, 900 proyectiles de 12 cm, 600 proyectiles de 9 cm, 600 disparos de cañón de 5,7 cm y 183.000 cartuchos para fusil *Mauser*. Posteriormente quedó establecida en 84 cajas de pólvora, 500 proyectiles para cañón de 12 cm, 200 proyectiles de 9 cm, 1.200 disparos de cañón de tiro rápido de 5,7 cm y 183.000 cartuchos para fusil *Mauser*.

Galería aspillera

Del citado túnel que sirve de acceso al almacén de munición parte uno de los elementos más característicos del fuerte. Se trata de una *galería aspillera* (28) descendente (figura 9). Tiene 1,75 m de ancho, 2,30 m de alto y 130 m de longitud, recorriendo la vertiente sur del escarpe rocoso sobre el que se levanta el fuerte.

La rampa de descenso (25) se inicia en la cota 1.088,4 m y la parte más baja de la galería aspillera se encuentra a cota 1.032. Tal diferencia de cota (56,4 m) se consigue salvar mediante varios centenares de escalones. El estado actual de la galería es relativamente bueno, excepto algunos tramos en los que los escalones están destruidos.

Su construcción se realizó abriendo un túnel en la roca y retirando posteriormente la roca del lado exterior para construir en su lugar el muro donde se forman el medio centenar largo de aspilleras de que está dotada. De tramo en tramo se dejó un machón de roca con objeto de favorecer la estabilidad de la obra.



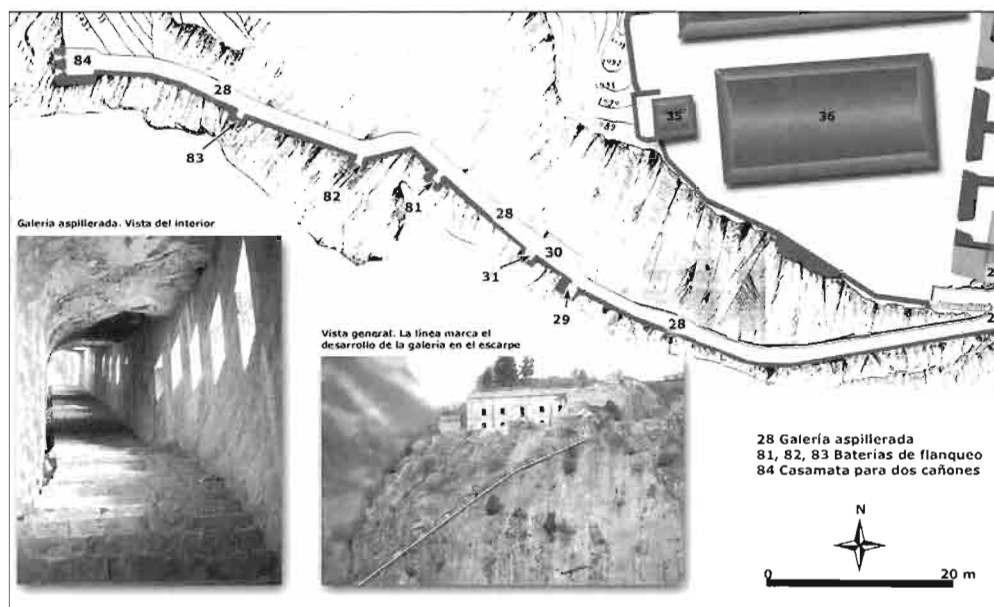


Figura 9. Galería aspillerada.

La galería se amplía a los 60 metros de su inicio formando una estancia (30) de $5 \times 2,75$ m. Justo antes de ingresar en el citado espacio, el muro aspillerado forma un requiebro ($2 \times 1,35$ m) donde se aloja una letrina (29) de dos plazas, que también posee dos aspilleras frontales. Nada más sobrepasar la estancia (cuya cota es uniforme) el muro vuelve a quebrarse para formar una garita o pequeña batería (31) similar a la que acoge la letrina, pero que en este caso tiene únicamente la función de flanquear la galería mediante una aspillera lateral y otra frontal. Otras tres minúsculas baterías (81, 82 y 83) se forman, separadas por aproximadamente 12 m de distancia una de otra. En este caso cuentan con aspilleras en cada uno de los lados.

El número de aspilleras verticales abiertas en el muro de la galería (sin contar con los flanqueos) es de 63, distribuidas de la siguiente manera: 32 en el tramo comprendido entre el almacén de munición y la letrina; ocho entre la segunda batería de flanco y la tercera; una entre las baterías tercera y cuarta; nueve entre las baterías cuarta y quinta; y 13 entre la quinta batería y la casamata final.

La galería aspillerada finaliza en una *casamata* (84) de 4×3 m (cota 1.032). Presenta la pared septentrional y la cubierta talladas en la roca, mientras que el frente

(donde se abren dos cañoneras) y el lado sur (perforado por un orificio circular para ventilación e iluminación) están realizados de hormigón. Desde el exterior aparece como un blocao colgado en la ladera de la montaña destinado a impedir el paso por la carretera de Francia. En el proyecto queda señalado que, además, su misión es destruir un muro de contención que sujeta el terraplén de la carretera con el objeto de realizar una cortadura que impida el tráfico por ella. En el espacio comprendido entre las dos cañoneras se conserva una lápida⁴⁷ conmemorativa de una visita real a la batería. Dada su excelente situación posiblemente formaría parte de la *Línea P*.

Parapetos meridional y occidental

La gola de la fortificación (orientación sur), al borde del precipicio, está cerrada por un *parapeto para fusilería* (33) de 1,10 m de alto y 50 cm de grueso. Su coronación tiene derrame en declive hacia el exterior, faltando actualmente gran parte de la misma. Un sector de 8 metros se constituye en *batería* para piezas de artillería ligera (32) destinadas a tirar de revés protegidas por un parapeto de hormigón de aproximadamente 1 m de grueso.

El frente oeste está cerrado por un sector de parapeto (48) similar al descrito que rodea uno de los edificios exentos (35) y por otro sector (34) que dispone de un *muro* perforado por 10 aspilleras, accediéndose a su adarve (elevado 1,5 m sobre el suelo del fuerte) por medio de una escalera. El citado muro aspillero se continúa mediante una gran masa de roca, tierra y hormigón (47) que hace las veces de *través*, es decir, permite que los edificios interiores del fuerte estén desenfilarlos de los disparos procedentes del lugar de donde se produciría la hipotética invasión.

Batería septentrional

Ya se ha mencionado que cuando se realizaron las excavaciones para la construcción del fuerte, se mantuvo al norte un grueso volumen de roca caliza cuya misión era proteger el fuerte de los disparos enemigos. Sobre la misma se decidió conservar una de las bóvedas del antiguo castillo de Coll de Ladrones (que puede observarse per-

⁴⁷ El texto de la lápida conmemorativa es el siguiente: *S. M. el Rey D. Alfonso XIII y A. A. R.R. los Príncipes de Asturias visitaron esta batería el 5 de Septiembre de 1903.*



fectamente en la actualidad) convenientemente rellena de tierra y hormigón. Bajo el frente norte fueron tallados seis túneles. También se ha mencionado que el anteproyecto inicial contemplaba seis casamatas, pero la ocupación de la Sagüeta permitió sustituir una casamata por un almacén de munición, estableciéndose bajo el macizo rocoso, de oeste a este, la siguiente distribución:

- Almacén de munición (12) formado por un túnel excavado en la roca natural de 9 m de largo y 4,70 m de ancho. La parte trasera está cerrada por un muro en el que se abre el acceso, descentrado con relación al eje del túnel.

Estaba pensado inicialmente para albergar las municiones del fuerte y especialmente la correspondiente a las piezas de 15 cm que artillaban las casamatas contiguas. Su capacidad era de 114 cajas de pólvora, 600 proyectiles de 15 cm, 600 disparos de cañón de 5,7 cm y 444.000 cartuchos para fusil. La modificación del armamento adjudicando al fuerte morteros de 21 cm provocó que quedase de la siguiente manera: 114 cajas de pólvora, 400 proyectiles de 15 cm, 200 proyectiles de 21 cm y 324.000 cartuchos para fusil.

Presenta en la actualidad la siguiente compartimentación:

- Almacén de pólvora propiamente dicho (4,7 x 5,8 m) situado al fondo del túnel.
 - Almacén de proyectiles. Es una estancia de 3,20 x 2,30 m situada a la izquierda de la entrada.
 - Galería de iluminación. Entre los dos almacenes existe un pasaje de 0,65 m de anchura en el que se abren tres ventanas de iluminación artificial: dos para el almacén de pólvora y una para el de proyectiles.
 - Cuarto de carga (2,9 x 1,5 m). Hace también las veces de vestíbulo.
- *Tres casamatas* (8, 10 y 11) talladas igualmente en la roca en forma de túnel y revestidas de sillarejo de hormigón.⁴⁸ Sus dimensiones son similares a las del almacén de munición, abiertas por la parte opuesta a la cañonera para

⁴⁸ Al parecer, el paso del tiempo y la acción del agua infiltrada, las heladas y los disparos causaron la desagregación de la roca. Por ello en un proyecto de reparaciones del fuerte en 1912 se propone el revestimiento de las bóvedas y estribos con hormigón hidráulico "... para evitar los efectos de las filtraciones, que son verdadera lluvia, con perjuicio del material de Artillería, molestia de los sirvientes..." (AGMS, 3ª-3ª, leg. 112).



facilitar la salida de los gases de combustión de la pólvora y comunicadas entre sí por un paso (9) de dos metros de luz practicado en la roca que separa una bóveda de otra. Las cañoneras están abiertas en la roca en direcciones comprendidas entre NNW y NNE, es decir, con capacidad para disparar sobre la Sagüeta alta y baja (a 1.000 m de distancia) y sobre el canal de Roya (a 1.400 m). Las casamatas conservan aún bajo la cañonera la basa para marco bajo. También han perdurado vestigios de los elementos de fijación de las carrileras.

- *Una casamata* (7) tallada en la roca dirigida hacia el noreste. Está situada a la derecha⁴⁹ de la bóveda de entrada del fuerte y sus fuegos permiten batir el Sasot.
- *Una casamata* (4) tallada en la roca dirigida hacia el noroeste (permite batir las mismas posiciones que la anterior). Está situada en la parte trasera de la semicaponera, por lo que el paso es común mediante la bóveda de comunicación (1) accesible desde la bóveda de entrada al fuerte (6). Su cañonera se abre hacia la parte final del foso, por lo que a través de ella se puede contribuir a la defensa de este arrojando por ella granadas de mano.

Dimensiones de las plantas de las casamatas y de las cañoneras de la batería septentrional

Casamatas					Planta cañoneras			Sección cañoneras			
Número (Plano)	Orien- tación	Longitud	Luz	Altura en la clave	ab. int.	cuello	ab. ext.	ab. int.	cuello	ab. ext.	Altura de Rodill.
8	NNW	10,80	4,00	3,70	1,90	0,80	2,10	1,82	0,80	1,36	0,70
10	NNW	10,85	4,40	4,10	1,85	0,95	1,87	1,50	0,95	1,35	0,72
11	NNE	12,32	4,60	4,23	1,95	0,76	1,90	1,39	0,76	1,30	0,78
7	NE	7,20	4,35	3,56	2,25	0,82	1,80	1,23	0,82	1,35	0,74
4	NE	6,6 izda. 4,9 dcha.	4,38	3,57	1,90	0,82	2,20	1,50	0,82	1,65	0,80

ab. int.: abertura interior // ab. ext. = abertura exterior

Fuente: AGMS⁵⁰

⁴⁹ Según se entra en el fuerte.

⁵⁰ AGMS, *Planos de las casamatas del fuerte de Coll de ladrones. Comandancia de Jaca, Villa de Canfranc*, 1900, junio, 24. Jaca, 3ª-3ª, leg. 104.



- *Batería sobre la semicaponera* (67). Dispone de parapeto de hormigón. En un informe de 1917 se dice de ella que constituye “... un emplazamiento para dos cañones de tiro rápido sobre la caponera cuya explanada se ejecutará cuando se tengan las piezas a él asignadas⁵¹...”. Se accede a ella a través del terraplén de comunicación del frente de ataque.
- *Puesto de observación* (61), erigido en la parte más alta del fuerte, sobre el extremo oriental del gran través septentrional. El proyecto adicional de 1895 preveía la instalación en este mismo lugar de una cúpula de eclipse *Grusson-Selemman* para cañón de 5,3 cm de tiro rápido, que no fue instalada.⁵² El observatorio actual es similar a los puestos de observación de la *Línea P*.⁵³ Dispone de un pozo⁵⁴ en el que se ha instalado una estructura cilíndrica de hormigón que comporta un muro perimetral de hormigón, convenientemente cubierto por este mismo material, en el que se abren varias aberturas para vigilancia del sector E-W. Están situadas a 2,3 m del suelo del observatorio, por lo que para la cómoda observación se formó una banqueta de un metro de altura, protegida por una barandilla, accesible mediante una escalera metálica. En el sector meridional del observatorio se abre la entrada, a la que se accede mediante una escalera metálica de mano que parte de la batería existente sobre la semicaponera (figura 10).

Edificios exentos

Durante el proceso de proyección del fuerte, el número, forma, posición, cota, acceso y distribución interior de los edificios exentos constituyeron algunos de los ele-

⁵¹ AGMS, *Fuerte de Coll de Ladrones*, 1917, enero, 1, 3ª-3ª, leg. 112.

⁵² En un informe de 1917 (AGMS, 3ª-3ª, leg. 112) se cita entre las baterías *existentes*. Pero ni fue prevista su instalación en el proyecto (solo la del pozo que debía acogerla) ni consta entre el artillado como existente. Es frecuente que en este tipo de informes o estadística se indique la situación que tendría que tener la fortificación según el proyecto, aunque este no se haya podido completar. En el proyecto adicional se considera una cúpula para un solo cañón de 5,3 cm, mientras que en el citado informe de 1917 se hace constar que se trata de una cúpula para dos cañones de 5,7 cm.

⁵³ Juan F. Esteban cita la existencia de un proyecto para la construcción de un observatorio, sin fecha, datándolo este autor hacia 1921.

⁵⁴ Si el pozo de la cúpula llegó a ser construido tal y como consta en el proyecto, probablemente lo aproveche.



Frente oriental. Con su casamata, terraplén de circulación, talud, terraplén de combate y parapeto. Nótese el revestimiento lateral de los últimos y la formación de la batería artillera del SE (a la derecha)



Frente septentrional.
Parte trasera de las casamatas.
Sobre ellas los restos de la bóveda
de la vieja fortificación

Letrina (derecha) y
parapeto aspillero W
con su escalera de acceso



Figura 10. Frente oriental, frente septentrional y letrina.



mentos que mayores modificaciones sufrieron. Así, el número de edificaciones incluidas en el primer anteproyecto era de siete, reduciéndose en el último proyecto a tres, y de menores proporciones.

Los tres edificios exentos que se construyeron en el interior del fuerte fueron: cuartel, pabellones-enfermería y letrinas.

El *cuartel* (37) fue levantado paralelo al gran través (de dirección E-W) y desenfilado por él, mediando entre uno y otro una calle de 5 m de ancho drenada por una tajea dotada de sus correspondientes sumideros. Tiene planta rectangular (34 x 14 m) cubierta por medio de dos bóvedas paralelas de hormigón de 1,2 m de grueso cuyos riñones han sido rellenados con mampostería hidráulica recubierta de cemento Portland. El blindaje se completa con un macizo de tierra de 4 m de altura limitado por muretes que se alinean con las fachadas.

Los estribos exteriores tienen un grosor de 1,80 m y el estribo interior, común a las dos bóvedas, de 1 m. Las dos naves así conformadas están divididas en altura mediante un entrepiso cuya estructura de vigas de madera sirve para atirantar los estribos.⁵⁵ Cada una de las cuatro naves así conformadas tienen capacidad para alojar 50 individuos de tropa: tres de ellas se destinaron a la infantería y una a los artilleros. Además, se realizaron algunas divisiones menores para formar estancias para los sargentos. Las dos naves de cada planta se comunican entre sí por medio de un paso abierto en la parte media del estribo central.

La planta baja tiene suelo de madera sobre durmientes de pino y cielo raso en el techo. La planta superior tiene suelo de madera sobre entramado y está cubierto directamente por las bóvedas de hormigón. Dado que la guarnición efectiva del fuerte fue, en general, reducida (en 1917 era de 47 hombres de Infantería, 16 de Artillería, 2 de Ingenieros y 2 de Intendencia) se habilitó media nave de las inferiores para almacén de artillería.

La iluminación y ventilación están aseguradas mediante siete ventanas por nave en el lado mayor y una en cada uno de los lados menores, protegidas por contraventanas⁵⁶ exteriores de madera. La entrada está situada en el lado menor oriental, abrién-

⁵⁵ Cualquier intervención rehabilitadora debe tener en cuenta esta circunstancia, máxime cuando parte de la vigería está actualmente destruida.

⁵⁶ Actualmente no se conserva ninguna, pero permanecen las bisagras en las que iban montadas.

dose a un vestíbulo donde se encuentra la escalera de madera que facilita acceso al piso superior. En cada dormitorio se disponían dos filas de camas arrimadas a las paredes, sobre cuyas cabeceras se dispusieron tablas mochileras.

Los estribos son de mampostería ordinaria revestidos exteriormente de sillarejo calizo. La sillería se utiliza únicamente en las jambas, arcos de puertas y ventanas y en las cadenas de los ángulos. Las ventanas de la planta baja que se abren a la calle formada entre el cuartel y las casamatas septentrionales son más pequeñas que el resto, por estar el edificio encajado en un desmante cuyo máximo desnivel coincide con la fachada trasera.

Para evitar la monotonía de la parte superior de las fachadas a la altura de las bóvedas y del blindaje de tierra se colocó una moldura sobre las ventanas de la planta superior. Encima del macizo de tierra se dispuso una cubierta de cinc sobre estructura de madera.

El edificio de *pabellones y enfermería* (36) se levanta paralelo al cuartel, formando entre sí una calle de 4 metros de ancho (figura 11). Al ser de menor dimensión (25 x 13 m) queda retranqueado con relación a aquel por ambos extremos. La estructura es similar al cuartel: dos bóvedas, en este caso comunicadas por tres pasos practicados en el estribo central. La iluminación y ventilación están aseguradas mediante cinco ventanas³⁷ por nave en el lado mayor y una en cada uno de los lados menores. Al igual que el cuartel, las ventanas dispusieron de contraventanas y las ventanas posteriores de la primera planta son más pequeñas que las abiertas en la fachada principal.

El espacio interior se distribuye, según el proyecto, de la siguiente manera:

- *Enfermería*. Ocupa el 70% de la planta inferior de la nave trasera. Consta de una sala para enfermos, cuarto para el enfermero, botiquín, cuarto de baño y letrinas.
- *Pabellón para cuatro subalternos*. Ocupa la mitad derecha de la nave anterior y un 20% de la posterior.
- *Pabellón para tres subalternos*. Ocupa la mitad izquierda de la nave anterior y un 10% de la posterior.
- *Pabellón para el gobernador del fuerte*. Ocupa la mitad derecha de la segunda planta.

³⁷ Cuatro y una puerta en la fachada principal.





A la izquierda el edificio de pabellones. A la derecha el frente oriental, con la entrada y una ventana del almacén de viveres.



Interior del edificio de Pabellones-enfermería. Estado en el año 2003

Figura 11. Edificio de pabellones e interior del edificio de pabellones-enfermería.



- *Pabellón para 2 capitanes* —de Infantería y de Artillería—, que ocupan la mitad izquierda del piso superior.

Uno de los elementos más característicos del edificio es la escalera exterior de doble tramo, preservada por una barandilla, que permite el acceso a la planta superior. Radicando en esta el pabellón del gobernador del fuerte, es lógico que se le haya proporcionado un tratamiento que le confiere un cierto aire noble que se extiende al arco y jambas de la puerta de acceso. El acceso a la planta baja se abre en el macizo que soporta la escalera.

Ambos edificios están rodeados en aquellas partes transitables por una acera de 50 cm de anchura.

Las *letrinas de tropa* (35), situadas al costado occidental del anterior, ocupan un pequeño edificio cubierto por una bóveda de 3 m de luz y 3,5 de longitud blindada mediante un macizo de tierra sobrepuesto. Dispone de puerta abierta hacia el norte, ventanas hacia el este y oeste. El acceso se realiza a través de una pequeña escalera.

La forma y situación de los edificios cambió notablemente durante las reformas de los anteproyectos y proyecto. En los proyectos intermedios los edificios del cuartel y de pabellones no tenían forma rectangular, sino que los lados orientales de ambos quedaban paralelos al frente de ataque. Por otra parte, los lados occidentales estaban alineados, sin que existiera el actual retranqueo entre ambos edificios. Igualmente, las letrinas se situaban delante del edificio de pabellones y con la puerta abierta hacia el este.

Las comunicaciones interiores

Las *comunicaciones* son sencillas. El acceso al foso se realiza mediante un desmonte de la roca natural en trinchera ligeramente curva de 6 m de ancho (42) terminado en un túnel de 4 m de ancho y 9,5 m de longitud que constituye la *puerta exterior* (50).

La boca del túnel de entrada tiene forma de herradura, recubriéndose su paramento exterior de mampostería poligonal. Está cerrada por medio de un rastrillo metálico de dos hojas.⁵⁸ Sobre la clave se conserva todavía una lápida rectangular en la que

⁵⁸ En el proyecto se menciona la existencia de otro rastrillo de similares características al final del túnel de acceso.

puede leerse la inscripción “Fuerte de Coll de Ladrones MCM”. A ambos lados de la misma se observan los restos dejados por sendas lápidas rectangulares dispuestas en sentido vertical.

Precede a la puerta un pequeño *foso* (43) seco⁵⁹ de 6 x 3 m que se salva mediante un *punte* metálico con tablero de madera al que se han adaptado ruedas que corren sobre un pequeño tramo de vía, ambos del sistema *Decauville*.⁶⁰ El hueco dejado por el puente en el interior del túnel cuando este se despliega puede cubrirse por medio de chapas metálicas que tienen alojamiento en un espacio existente bajo la acera izquierda y bajo uno de los lados del túnel. Para permitir el paso del sistema bajo el revestimiento de hormigón de la pared se ha recurrido a un arco de descarga. La maniobra del puente se realizaba por medio de dos personas tirando de dos cadenas enganchadas al extremo exterior del puente.

Del foso (39) parte la bóveda de entrada (6). Justo en su inicio, a la derecha, cerrada por una verja baja, se abre la bóveda que permite acceder a la semicaponera (1) y a la casamata (4); a la izquierda se abre la entrada al cuerpo de guardia (16 y 17).

Nada más salir de la bóveda de acceso se abre a la derecha otra casamata (8) excavada en túnel bajo el gran través septentrional, y siguiendo por la calle formada entre el cuartel y el gran través se abren consecutivamente tres casamatas (8, 10, 11) y un almacén de munición (12), todos ellos excavados en la roca.

A la izquierda de la bóveda de entrada se forma una calle entre el frente de ataque y los edificios (cuartel y pabellones), disponiéndose a su izquierda la entrada a las diversas bóvedas situadas bajo el frente de ataque y a la galería que conduce al segundo almacén de municiones y a la galería aspillerada que termina en la casamata para cañones de tiro rápido.

Una rampa (68) de 2,5 m de ancho arranca cerca de la bóveda que acoge el horno. Está sostenida en la parte que corresponde a las bóvedas del calabozo y del depósito de herramientas mediante dos arcos por tranquil. Tal rampa permite acceder al terraplén de circulación (67) del frente de ataque, que da acceso hacia la derecha a la

⁵⁹ No obstante, era frecuente que se llenase de agua por efecto de las lluvias y nieves.

⁶⁰ Es un sistema de ferrocarril ligero muy empleado en el ejército por estos años para colaborar en los movimientos de tierras mediante la utilización de vagonetas y, una vez los fuertes en servicio, era frecuente su empleo para el transporte de municiones entre los almacenes y los emplazamientos de las piezas de artillería.

casamata (72) del mismo y al emplazamiento del extremo sur del frente de ataque (73); hacia la izquierda permite acceder a la batería sobre la semicaponera (67) y desde esta, por medio de una escalera metálica, al puesto de observación (61).

Entre los cambios surgidos durante el proceso administrativo del proyecto, debe señalarse también la modificación del acceso al frente de ataque, pues al estar este dividido en dos por la casamata, que hacía también de través, existía una segunda rampa que daba servicio a la parte meridional del frente.

Artillado

El artillado del fuerte de Coll de Ladronez provocó una polémica entre los comandantes de Artillería y de Ingenieros. Inicialmente se pensó artillar las casamatas del frente norte con CHE de 15 cm “Ordóñez” (real orden de 10 de noviembre de 1890), pero una real orden de fecha 18 de febrero de 1891 dispuso que fueran CBc de 12 cm.

El comandante de Ingenieros estimó que esta pieza era poco potente para la misión que tenía que cumplir, además de adaptarse mal a las cañoneras abiertas en la roca.

El comandante de Artillería consideraba vigente la real orden de 1891 y además aducía otra real orden que dispuso la permanencia en fuertes terrestres de aquellos CHE que estuvieran ya montados (y este no era el caso del Coll) a la vez que recomendaba que, en la medida de lo posible, el artillado de los fuertes tendría que estar constituido por piezas en montajes de sitio y plaza (es decir, móviles) característica que no poseían los CHE, que eran piezas fijas.

Desechado tanto el emplazamiento de CHE de 15 cm como de CBc de 12 cm en un montaje especial adaptado a la cañonera, el gobernador militar de la plaza reunió a la Junta Local para que propusiera, de entre los cañones en servicio en aquel momento, aquellos que pudieran ser instalados de forma rápida en las casamatas, aunque no fueran reglamentarios. De esta forma se optó por instalar CHS de 15 cm en montaje de marco bajo. Estas piezas se adaptaban perfectamente a las cañoneras abiertas en la roca y se consideraron más eficaces que los de 12 cm, a pesar de ser —debido a su mucho peso— de difícil manejo y de poca rapidez de tiro. En cualquier caso, se consideró esta como una solución transitoria, en tanto en cuanto no se solucionaran las deficiencias por las que la artillería española estaba pasando en aquella época.

Los anticuados CHS de 15 cm (modelo del año 1878) estaban pensados principalmente para artillar baterías de costa. Tenían un alcance de 6.000 metros y su servicio era bastante lento. El CHE (o CHE) de 15 cm (modelo 1885) era de prestaciones bastante superiores, especialmente su alcance (9.000 m).

Por real orden de 25 de marzo de 1901 se dispuso el transporte a Jaca de 5 CHS de 15 cm en marco bajo procedentes de los parques de artillería de Barcelona y Vigo.

Con fecha 7 de agosto de 1902 una real orden estableció el artillado del fuerte y la posición en la que tendría que construirse una batería de fuegos curvos aneja al fuerte. Ordenaba también la reunión de la Junta Local para que en su seno se propusiese, entre otros asuntos, la iluminación exterior del fuerte. Por último, fijaba que en las casamatas no se hiciesen sino las obras indispensables para empotrar los elementos fijos de los montajes.

<i>Artillado de Coll de Ladrones (incluida batería de obuses)</i>				
<i>Piezas</i>	<i>Real orden 7 agosto 1902</i>	<i>Real orden mayo 1905</i>	<i>Existentes en Mayo 1902 1916</i>	
CHRS de 15 cm en marco bajo y giro adelantado	5	5	5	5
OBc de 15 cm	4	4	4	—
CBc de 9 cm con cureña de campaña	4	7	4	4
Ctr de 5,7 cm con cureña de campaña	2	1	2	1
Ctr de 5,7 cm con montaje de candelero	2	—	—	—
Ctr de 5,7 cm con montaje de caponera	2	2	—	1
Ctr de 5,7 cm con montaje acorazado de cúpula	1	—	—	—
MBc de 21 cm	2	—	—	—
MBc de 15 cm	6	4	—	—
MBc de 9 cm	—	—	3	—
<i>Total</i>	<i>28</i>	<i>23</i>	<i>18</i>	<i>11</i>

El encargo del proyecto para la instalación de los cañones de 15 cm recayó en el comandante Braulio Alvarellos y el 1^{er} teniente Agustín Loscertales. Presentado el proyecto, fue devuelto a sus autores con las indicaciones precisas para que procedieran a simplificarlo. Una vez realizadas las correcciones pertinentes⁶¹ por el teniente

⁶¹ AGMS, *Memoria descriptiva del proyecto de instalación del material fijo de Artillería en las cinco casamatas del fuerte de Coll de Ladrones*, 3^a-3^a, leg. 112.



Loscertales,⁶² y reducido el presupuesto a 8.329 pesetas, el proyecto fue aprobado por real orden de 1 de septiembre de 1902.

En términos generales se limitaba a colocar basas (empotradas en la parte inferior frontal de las casamatas) y las carrileras anterior y posterior (estas últimas colocadas sobre dados de sillería de 40 cm de lado embutidos en el suelo) incidiendo lo menos posible en las casamatas. En el proyecto se incluye una reja para la casamata más próxima a la caponera (la más accesible) y portas para todas ellas. Estas se colocan en la garganta de la cañonera y tienen por única misión evitar la penetración de la nieve. Están formadas por dos hojas de madera que giran sobre un eje y se aseguran mediante falleba.

Las obras comenzaron el 5 de septiembre, haciéndose en los días 10 y 11 de marzo de 1903 cinco disparos de prueba por pieza, no observándose durante ellos ningún defecto.

Ángulos de tiro que permiten las cañoneras para los CHS 15 cm en marco bajo. Según proyecto

<i>Nº de casamata (en plano)</i>	<i>Ángulo elevación</i>	<i>Ángulo depresión</i>	<i>Ángulo horizontal</i>
8	11°	5° 11'	22° 35'
10	11°	6° 3'	42° 55'
11	6° 6'	4° 10'	23°
7	8°	6°	23°
4	8°	1° 50'	24°

Otros edificios exteriores

El almacén y el edificio de Administración Militar

No disponiendo el fuerte de espacio suficiente para el almacén y dependencias de la Administración Militar, se utilizó en los primeros momentos para tal menester un barracón provisional de mampostería ordinaria y cubierta de tablas levantado en el exterior del recinto para servir de cuadra y almacén de herramienta, mientras durasen las obras del fuerte. Incendiada la cubierta de este en julio de 1905, la Comandancia de Ingenieros de Jaca recibió la orden (24-11-1905) de redactar el proyecto de un nuevo edificio. Pero cuando este fue presentado, no obtuvo la aprobación de la superioridad

⁶² El comandante Alvarellos había sido destinado a otra plaza.



(2-I-1906) debido a su elevado costo (uso de mampostería concertada, jambas de sillera y cubierta de cinc). Redactado un nuevo proyecto,⁶³ fue aprobado por real orden de 19 de mayo de 1906 con un presupuesto de 18.150 pesetas.

Situado “en la meseta al S. E del fuerte, detrás del camino de Izas”, tuvo planta rectangular (24,8 x 6,90 m exteriores) formada por mampostería ordinaria, suelo empedrado de cantos rodados y cubierta de chapa metálica ondulada sobre armadura de madera formada por siete cerchas. Interiormente estuvo dividido en tres estancias por medio de dos tabiques de ladrillo de media asta.

La estancia oriental constituía el *almacén de herramienta de Ingenieros* (6 x 7 m); independiente de las otras dos estancias, contaba con una puerta y cuatro ventanas enrejadas.⁶⁴

Las otras dos dependencias se destinaban a administración militar y estaban comunicadas interiormente. La estancia central poseía tres ventanas y una puerta al exterior e incorporaba una pequeña oficina/dormitorio (3,15 x 2,25 m) con suelo entarimado, estando el resto ocupado por el almacén de utensilios y ropa (para 120 banquillos, 180 tablas, 120 jergones y cabezales, 240 sábanas y 180 mantas). La estancia occidental, poseía una puerta y cuatro ventanas, albergando los almacenes de leña, petróleo (500 litros) y carbón (1.500 kg).

La cantina

Situada a 155 m del fuerte con fachada al camino militar de acceso a la fortificación. El proyecto fue aprobado conjuntamente con el de la batería exterior de obuses y morteros por real orden de 30 de abril de 1904 y ejecutado en 1911, con un coste individualizado para la cantina de 5.900 pesetas.

Tuvo planta rectangular (9 x 7 m) y cubierta de chapa metálica a dos aguas sobre armadura de madera. Constaba de cuatro estancias: cocina, despacho público y dos habitaciones destinadas a albergar a la familia encargada del establecimiento.⁶⁵

⁶³ AGMS, 3^a-3^a, leg. 107.

⁶⁴ En 1916 el local que acogía el citado almacén albergaba 33 azadas, 54 hachas, 66 palas, 132 picos, 200 zapapicos y 6 carretillas.

⁶⁵ AGMS, 3^a-3^a, leg. 112.



Caseta para el peón caminero

La primera caseta destinada al alojamiento del peón caminero encargado del cuidado del camino militar al Coll dispuso su fachada hacia la antigua carretera de Zaragoza a Francia. El proyecto de su construcción fue aprobado por real orden de 28 de enero de 1910 y ejecutado dentro del mismo año con un coste de 7.280 pesetas. Tenía planta rectangular, dos pisos de 44,57 m² cada uno y tejado a dos aguas. Un cobertizo adosado de 18,7 m² servía de caballeriza. Fue demolida con motivo de la construcción de la estación ferroviaria internacional.⁶⁶ La caseta tuvo que ser repuesta en las inmediaciones del nuevo puente a costa de la *Comisión de los Ferrocarriles Transpirenaicos*. La nueva “casilla” fue levantada en 1921 y todavía hoy en día se conserva.

Zonas polémicas

Las zonas polémicas son extensiones de terreno sobre las que se establecen limitaciones de uso (construcción de edificios, plantación de árboles, etc.) con objeto de evitar cualquier interferencia con la operatividad de las construcciones militares. Normalmente se delimitan dos zonas, rigiendo en cada una de ellas una normativa determinada. Estas zonas son marcadas sobre el terreno mediante hitos, marcas en rocas, muros, etc. Las correspondientes al Coll de Ladrónes, juntamente con las de la batería de la Sagüeta fueron aprobadas por real decreto de 26 de febrero de 1913.

La 1ª zona polémica (la más próxima al fuerte) tiene en este caso forma de decágono muy irregular, pudiendo descomponerse por aproximación en un rectángulo de 800 x 1.100 m (al norte) y por un sector circular de 2.300 m de cuerda y 800 m de sagita (al sur). En su delimitación sobre el terreno se marcaron con hitos o marcas un total de 17 puntos.

La 2ª zona polémica está formada por dos sectores. Uno al norte en forma de “L” de 500 m de anchura y otro al este, próximo al rectángulo de demarcación del terreno en el que se autorizó la construcción de la estación internacional de Canfranc. Esta zona estaría vinculada a las zonas polémicas de la batería de Samán, de la misma forma que el extremo NW entra en contacto con la segunda zona polémica de la batería de la Sagüeta (figura 12).

⁶⁶ AGMS, 3ª-3ª, leg. 112.



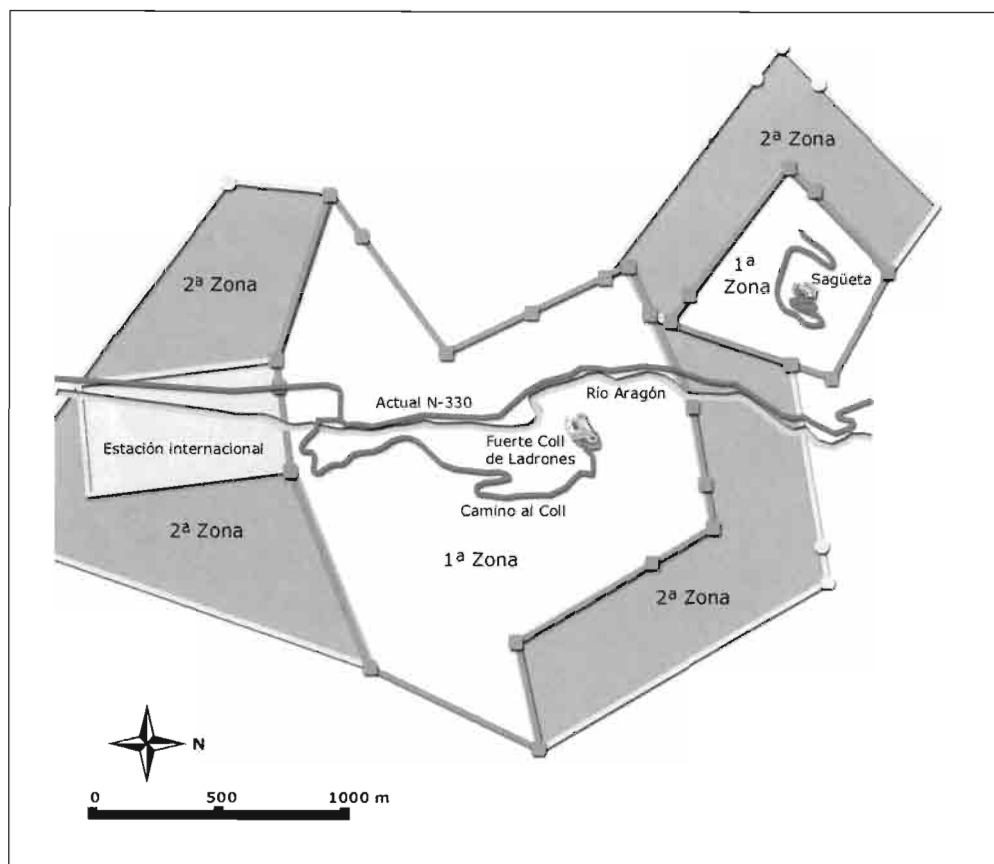


Figura 12. Zonas polémicas del fuerte de Coll de Ladrones y de la batería de la Sagüeta.

Situación actual y actuaciones futuras

En 1960 el Ejército abandonó el fuerte, recayendo su propiedad en manos privadas como consecuencia de una subasta celebrada en 1990.

La situación de abandono ha provocado la desaparición progresiva de elementos cuya conservación habría resultado interesante y que, en algunos casos, podrían llegar a tener alguna repercusión en la estabilidad estructural de los dos edificios principales. Nos referimos a la eliminación parcial del entramado de vigas, pues, como ya se ha mencionado, su estructura está pensada contando con el atirantado que proporciona a los estribos de las bóvedas.

La opción más aconsejable, teniendo en cuenta la dudosa “sostenibilidad” que representa la rehabilitación basada únicamente en la visita turística, es promover una reutilización respetuosa. Ello requeriría que se conservaran (y en la medida de lo posible que se reconstruyesen) todos los elementos del fuerte, incluyendo aquellos que no son operativos en construcciones civiles (blindajes de tierra o bóvedas de hormigón), puesto que se trata de conservar también la tecnología de la época y no solo su aspecto exterior.

Aquellos elementos existentes que sean incompatibles con las nuevas funciones adjudicadas al fuerte deben ser, en todo caso, ocultos y no destruidos, estableciéndose en el proyecto de obra unas reglas que ayuden a la conservación de tales elementos e indiquen la forma de restablecerlos nuevamente cuando cambien las circunstancias que han aconsejado su ocultamiento. La actividad a la que se dedique el fuerte debe permitir la visita de sus partes representativas.

El plan especial de la Canal de Izas⁶⁷ otorga al fuerte de Coll de Ladronez protección integral, admitiendo en él la realización de obras de restauración y rehabilitación y, en su caso, ampliaciones en edificaciones independientes. Se prevé instar en él, en concepto de dotación comunitaria, un Centro de Acogida e Interpretación de la Naturaleza (compatible, en su caso, con la titularidad privada), a ubicar en las edificaciones convenientemente restauradas.

Tal reutilización nos parece óptima, siempre y cuando se cumplan las determinaciones expresadas líneas más arriba y se procuren evitar las “ampliaciones en edificios independientes” cuya construcción podría únicamente ser *tolerada* en la cantera próxima, siempre y cuando guarden el debido respeto a la construcción militar y al paisaje. Estimamos que no debe permitirse la edificación o ampliación de los edificios dentro del recinto fortificado (y ello incluye el foso y el glacis) ni en la explanada adyacente.

BATERÍA AUXILIAR DE OBUSES Y MORTEROS

La tramitación administrativa del proyecto

Asignados por real orden de 7 de agosto de 1902 cuatro obuses de bronce (Obc) de 15 cm para formar parte del artillado del fuerte y no existiendo lugar adecuado para

⁶⁷ “Publicación del texto normativo del plan especial de la Canal de Izas en el municipio de Canfranc así como acuerdo de aprobación definitiva del plan especial”, *Boletín Oficial de Aragón*, nº 36/2002, de 13-02-2002.



emplazarlos en su interior, la Junta mixta nombrada al efecto propuso⁶⁸ (14-6-1902) que además de los cuatro obuses se emplazasen cuatro morteros de 15 cm⁶⁹ en la explanada existente al este del fuerte y al norte de la última parte del camino militar que a él conducía, con el objeto de que pudieran batir los espacios muertos que resultaban del complicado relieve del terreno. Los obuses contribuirían al tiro directo de los cañones de las casamatas del norte y a batir aquellos espacios muertos que no necesitaran de grandes ángulos de caída (figura 13).

La Comandancia de Ingenieros de Jaca recibió en octubre de 1902 la orden de formar el proyecto correspondiente. Su redacción fue encomendada al capitán de Ingenieros Ricardo Salas, quien, una vez terminado y sometido a aprobación, se vio obligado por real orden de 29 de julio de 1903 a modificarlo con arreglo a las siguientes instrucciones:

- Que se retire la magistral de la batería diez o doce metros hacia el sur inclinandola un poco hacia el oeste a fin de que en el revés de la obra no quede talud que detenga los proyectiles rasantes a la cresta del parapeto.
- Debe establecerse a retaguardia una explanada a nivel inferior a la que puedan retirarse las piezas en momento determinado.
- Se aumentará a cuatro metros de anchura el repuesto de municiones y abrigo practicándose nichos en el parapeto que puedan contener unos cuanto disparos...

Presentado nuevamente el proyecto a la Superioridad, fue devuelto por segunda vez, ordenándose la cita en el texto del proyecto de las diversas órdenes relacionadas con él, la formación de los nichos en el parapeto —extremo del que se había prescindido— y que se tuviese en cuenta para el diseño de la batería el futuro establecimiento de una cantina en su proximidad.

La nueva redacción del proyecto, aprobado por real orden de 30 de abril de 1904, con un presupuesto de 27.120 pesetas, aparece firmado por el propio comandante de Ingenieros de Jaca, justificando esta circunstancia en razón de que el capitán Ricardo Salas —al que reconoce la autoría— no pertenecía a la Comandancia de Jaca.

⁶⁸ La propuesta partió en realidad de la Junta Local, que según consta en acta de 22 de noviembre de 1900 planteó la construcción de una batería auxiliar en el mencionado lugar para instalar los 4 OBC que fueron remitidos al fuerte tempranamente.

⁶⁹ Artillado aprobado por real orden de 7 de agosto de 1902.



El estado de dimensiones y presupuesto de los sectores de obuses y de morteros se presenta por separado con objeto de posibilitar la ejecución en dos fases, en espera de la llegada de los morteros al fuerte.

Por real orden de 17 de noviembre de 1910 fue variado el artillado del fuerte, sustituyéndose los 4 OBC de 15 cm por el mismo número de obuses de 15 cm de tiro rápido “Schneider”, circunstancia que conllevó la necesidad de formar un nuevo proyecto, que en 1917 todavía no había sido redactado y nunca lo fue.

La obra no fue terminada, invirtiéndose en ella tan solo 5.740 pesetas sobrantes de la construcción de la ya citada cantina, que fueron empleadas en labores de explanación de la batería de morteros y de la explanada de revés ejecutadas en el año 1911.

Estructura de la batería proyectada

Estaba previsto ejecutar la obra labrada en la roca en una zona de pendiente ligeramente ascendente (cotas de 1.090 m en el frente a 1.082 m en la gola). Su frente es rectilíneo, extendiéndose a lo largo de 75 m. El adarve tiene una anchura de 7 m.

El *emplazamiento de obuses* ocupaba el extremo izquierdo de la batería (cota 1.088,4 m), permitiendo la instalación de 4 OBC de 15 cm sobre explanadas de madera, cuyas dimensiones eran de 4 x 3 m. El ángulo de giro de la cureña que permitían las explanadas era de 40°, pero estando enrasado el adarve de hormigón con aquella, permitía aumentar sensiblemente el ángulo de giro. La altura de rodillera (1,60 m) era superior al normalizado (1,53) con objeto de preservar mejor a piezas y sirvientes, dado que no era preciso tirar con ángulo de depresión para batir con tiro directo ninguno de los objetivos previstos.

Para facilitar el giro del obús, cada emplazamiento contaba con el correspondiente rebaje entrante tallado en el parapeto. Las explanadas se dispusieron de forma que

- Las dos piezas de la izquierda pudieran batir la Sagüeta baja y parte de la carretera y canal de Roya.
- La tercera: el canal de Roya y parte de Sasot.
- La cuarta: el Sasot y el monte Chinipre.

Tres nichos con capacidad para 12 proyectiles se situaban entre cada dos rebajes.

El *emplazamiento de morteros* ocupaba 15 m del extremo derecho de la batería. Utilizándose los morteros siempre para tiro indirecto podían estar más protegidos por

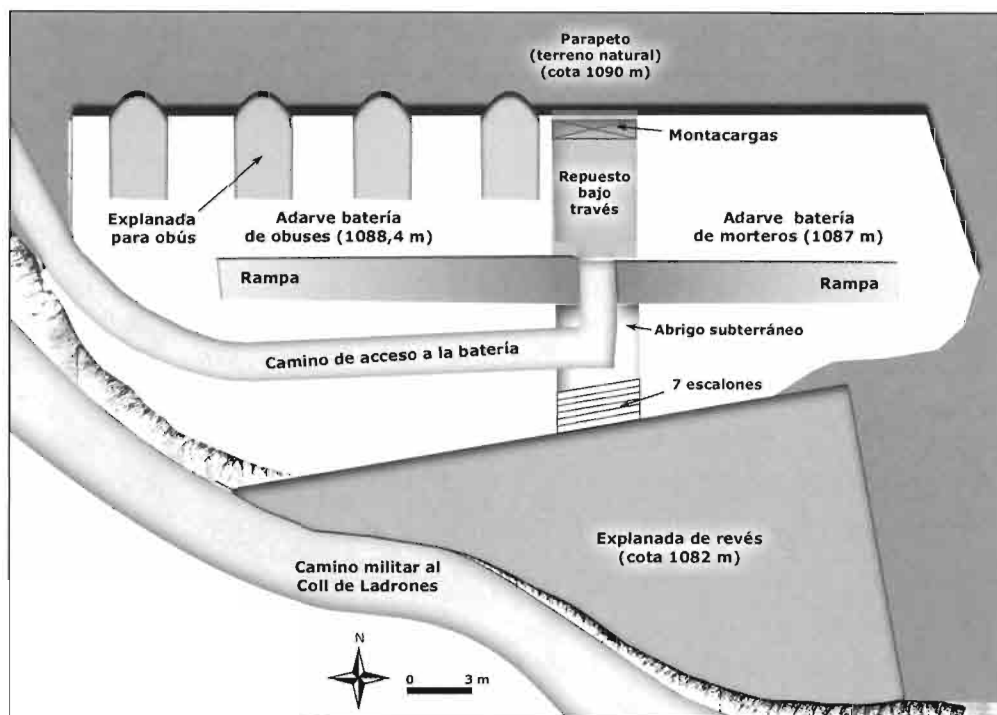


Figura 13. Proyecto de batería de obuses y morteros en Coll de Lladres.

el parapeto que los obuses. Por ello, el adarve se situó a cota 1.087 m (1,4 m más baja que la de obuses) con lo que quedaban desenfíladas piezas y sirvientes, aún si el enemigo llegara a instalarse en las posiciones más peligrosas para la batería. Contaba con tres nichos para proyectiles entre los emplazamientos.

Un *través central* separa la batería de obuses de la de morteros, no sobresaliendo del terreno natural (los adarves se diseñan tallados en él). Bajo él se proyectaron:

- *Repuesto* en túnel (6 x 4 m) tallado en roca y con capacidad para 80 disparos por pieza (640 en total). Se proyecta dotado de montacargas para la munición.
- *Abrigo* en túnel para sirvientes (6 x 4 m).
- El acceso a ambas estancias se realiza por medio de dos *rampas* enfrentadas de 16,5 y 13⁷⁰ m de longitud, respectivamente, y 2 m de anchura. En su punto

⁷⁰ La diferencia de longitud se debe a que la cota del adarve de la batería de morteros es menor que la de obuses.



de unión están cubiertas por una bóveda que protege las entradas al repuesto y al abrigo.

La *explanada de revés* está situada a cota 1.082; tiene forma aproximada de triángulo rectángulo cuya hipotenusa (32 m) la constituye el camino militar de acceso al fuerte, teniendo el cateto mayor una longitud de 29,6 m. El acceso de la explanada al abrigo se realiza mediante siete escalones.

Los *accesos* estaban formulados de forma que era posible acceder a la explanada de retaguardia directamente a través del camino militar del fuerte, pero al situarse esta a cota 1.082 y el adarve a cotas 1.088,40 y 1.087 m fue preciso trazar un camino de 2 m de ancho que, entrando entre la rampa de la izquierda y la citada explanada, pasase por encima de la bóveda existente sobre el punto de unión de las rampas, desembocando en el adarve.

Cuatro de las piezas destinadas a esta obra estuvieron esperando su ejecución almacenadas en el fuerte Rapián⁷¹ de Jaca.

Las *zonas polémicas* adjudicadas a la batería se identifican con las ya mencionadas para el fuerte propiamente dicho.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBÁCAR CRUZ, M^a Rosa, y RODRÍGUEZ GUILLAMÓN, Elena, “Documentos para la historia de las fortificaciones en el Pirineo aragonés: Coll de Ladrone, 1885-1920”, *Seminario de Arte Aragonés*, 49 (2002), pp. 405-577.
- BLANCHON, Jean-Louis, y otros, “La ‘Línea P’: la ligne de fortification de la chaîne des Pyrénées”, *Fortification et Patrimoine*, 2 (avril 1997), pp. 43-50.
- , “Année 40: la ligne de fortification des Pyrénées espagnoles”, *Études Roussillonnaises*, t. 13, pp. 147-159.
- CASTRO FERNÁNDEZ, José Javier de, “Ciudadela o Castillo: Jaca y los fuertes del Pirineo aragonés (1592-1594)”, *Castillos de España*, (nov.- dic. 2002), pp. 11-19.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, “Documentos para la historia de las fortificaciones en el Pirineo aragonés: Coll de Ladrone 1878-1884”, *Seminario de Arte Aragonés*, 44 (1990), pp. 239-283.
- , “Proceso histórico de Coll de Ladrone: de Felipe II a Alfonso XII y a la Segunda Guerra Mundial”, *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*, 16 (1990), pp. 195-206.

⁷¹ AGMS, *Hoja estadística de fortificación: Batería de Obuses y morteros de Coll de Ladrone* (fecha de los datos 1905), 3^a-3^a. leg. 99.



- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, y otros, “Proyectos de arquitectura militar en Aragón en torno a 1900”, *Artigrama*, 5 (1988), pp. 315-337.
- LARRÍNAGA, Carlos, “El fuerte de San Marcos y la salvaguarda de San Sebastián tras la segunda guerra carlista: una hipótesis de investigación”, *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, 29 (1995), pp. 621-652.
- , “La defensa del Pirineo occidental en Gipuzkoa durante la Restauración: el Campo Atrinchado de Oiartzun (1875-1890)”, *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, (1996), pp. 117-135.
- , y otros, *El fuerte de San Marcos de Rentería*, Rentería, Ayuntamiento, 1995. 176 p.
- SÁEZ GARCÍA, Juan Antonio, *Viejas piedras: fortificaciones guipuzcoanas*, San Sebastián, Michelena, 2000, 246 p.
- , “El fuerte de Nuestra Señora de Guadalupe”, *Boletín de Estudios Históricos del Bidasoa / Sociedad de Estudios Luis de Uránzu*, 21 (oct. 2001), pp. 209-254.
- , “Fortificaciones liberales en el entorno de San Sebastián en la última guerra carlista”, *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, 35 (2001), pp. 255-327.
- , “Las defensas del Bidasoa en 1882: la línea Erlaitz-Pagogaña-Endarlaza (Irún)”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*, t. LVII (2001-I), pp. 123-140.
- , “Contribución al estudio del patrimonio histórico-cultural del Parque Natural de Aiako Harria (Peña de Aia): el fuerte de Erlaitz (Irún)”, *Lurralde: Investigación y espacio*, 24 (2001), pp. 197-269.
- , “La batería del Astillero para la defensa del puerto de Pasajes (Guipúzcoa) en la guerra hispano-americana (1898)”, *Bilduma*, 15 (2001), pp. 173-186.
- , “La incidencia de la Guerra Hispano-Americana (1898) en las fortificaciones del monte Urgull (San Sebastián)”, *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, 36 (2002), pp. 361-445.
- , *Gotorlekuak Gipuzkoan XVI-XIX mendean (Fortificaciones en Guipúzcoa siglos XVI-XIX)*, Donostia, Gipuzkoako Foru Aldundia, 2002, 120 p. (Bertan, 18).
- , “El fuerte de Txoritokieta”, *Bilduma*, 16 (2002), pp. 7-92.
- , “La galería de tiro del monte Urgull (San Sebastián)”, *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, 37 (2003), pp. 353-398.
- , “Fortificaciones decimonónicas en el sector oriental del término municipal de Donostia-San Sebastián”, *Altza: Hautsa Kenduz*, 7 (2003), pp. 31-68.
- , *La defensa costera de Guipúzcoa durante la guerra hispano-americana (1898): la batería de la Diputación de Guipúzcoa*, Sociedad de Estudios Vascos [en prensa].
- , *Los fuertes no construidos del Campo Atrinchado de Oyarzun (Guipúzcoa): Arkale, San Marcial, Belitz, Jaizkibel y Erlaitz* [en prensa].
- SEQUERA MARTÍNEZ, Luis, “La fortificación española de los años 40”, *Revista de Historia Militar*, 86 (1999), pp. 195-234.
- , *Historia de la fortificación española en el siglo XX*, Salamanca, Rioduero, 2001.





INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES

Departament de Recerca

SEMBLANZA DE UN PEDIATRA ILUSTRE: DON ANDRÉS MARTÍNEZ VARGAS

María Pilar SAMPER VILLAGRASA*

RESUMEN.— Andrés Martínez Vargas (1861-1948), pediatra aragonés de reconocido prestigio internacional. Podemos decir que en su vida el pensamiento y la praxis se armonizan, como podemos observar a través de sus hitos más importantes: fundador de la primera revista de Pediatría, *La Medicina de los Niños*, en la que recoge los avances científicos pediátricos nacionales e internacionales; fundador de la Sociedad Pediátrica Española; organizador y fundador de los Congresos Nacionales de Pediatría, y fundador del Instituto Nipiológico, logrando reducir considerablemente la mortalidad infantil. Es considerado como un notable escritor que divulgaba sus conocimientos en la prensa nacional e internacional. Fruto de sus excelentes conocimientos pedagógicos es su cátedra ambulante de Pediatría. Concurrió a multitud de congresos internacionales con representación oficial. Es medalla de oro de Zaragoza (1922). Considerado por todos, en fin, como el *Néstor* de los pediatras españoles.

ABSTRACT.— Andrés Martínez Vargas (1861-1948), pediatrician aragonese of recognized international prestige. We are able to say that in his life the thought its more important milestones: Founder of the first magazine of Pediatría *Medicine of the Children*, in wich collects the national and international pediatric scientific advances. Founder of the Pediatric Spanish Society. Organizer and founder of the National Congress of Pediatría. Founder of the Nipiológico Institute, obtaining

* Profesora Asociada. Departamento de Pediatría. Facultad de Medicina de Zaragoza.



to reduce considerably the infantile mortality. He is considered like a remarkable writer that divulged his knowledge in the national and international press. Fruit of this excellent pedagogical knowledge in his walking Professorship of Pediatría. He concurred to multitud of International Congresses with official representation. He is gold medal of Saragossa (1922). He is considered for all like the *Nestor* of the spanish pediatricians.

CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

Los inicios del desarrollo profesional de don Andrés coinciden con los de la pediatría en España. El nacimiento de las especialidades médicas es un proceso heterogéneo, en el que intervienen un gran número de factores. Durante los siglos XIX y XX, distintas áreas de la medicina fueron adquiriendo autonomía. Estos campos de la patología y de la terapéutica que se singularizan, en unos casos lo hacen por el incremento de los datos derivados del estudio detallado de un sistema de la economía corporal; o bien debido a un nuevo procedimiento técnico, bien diagnóstico o terapéutico; y la pediatría se especializa en la atención a grupos específicos de la población. Por esta razón, esta especialidad es una actividad reciente, con pocos trabajos de carácter histórico en los que se analice el proceso de su nacimiento, su consolidación, lugares donde primero aparecieron los pediatras y los neo profesionales que la impulsaron, como es el caso del doctor Martínez Vargas. Siendo este uno de los motivos importantes de este trabajo, al constatar los inicios de la pediatría y lo que ella debe a este ilustre aragonés en el desarrollo y consolidación de esta especialidad de la medicina (foto 1).

En esta época las condiciones higiénicas rurales dejaban mucho que desear, pero las ciudades tampoco se distinguían por su ambiente higiénico, debido a la masificación que provocaba la inmigración rural, con obreros poco cualificados, que se acumulaban en los suburbios y en la periferia; además, existe un incremento de tráfico y la necesidad de adecuar las calles. Algunas tenían un suelo de tierra apisonada, y empedrado con cantos rodados en otras, comenzando a pavimentarse, pero de una forma muy lenta. La limpieza pública resultaba insuficiente, las calles estaban sucias; como consecuencia, el polvo y el barro eran dos de los factores existentes, que junto con la colaboración de los vecinos con los vertidos de aguas sucias y deyecciones, hacían de las calles unos estercoleros; a pesar de las protestas de la prensa. Todo esto incide en las elevadas tasas de mortalidad infantil.





Foto 1. El doctor Martínez Vargas. Fotografía tomada de la revista La Opinión Médica. Hemeroteca de la Facultad de Medicina de Zaragoza.

Esta situación deficiente, que provoca muchas enfermedades en la infancia, mueve a don Andrés a ser protagonista y relator autorizado del proceso de institucionalización de la pediatría en España, como catedrático, investigador, fundador de la mejor revista —en esos momentos la única— pediátrica de su tiempo y promotor de los congresos nacionales y de la Sociedad Española de Pediatría; al final de su vida escribió una Historia de la Pediatría española que puede considerarse la primera aproximación a la historia de esta especialidad en nuestro país.

Los primeros pasos de la pediatría se encaminaron hacia el principal problema con que se encontraron los nuevos especialistas, que fue la elevada mortalidad de la población infantil. Se comprende que la solución a esa mortandad constituya el objetivo principal de los médicos dedicados a los niños: luchar de manera científica contra la pérdida de vidas en los primeros años. De esta manera, los primeros pediatras concentran sus esfuerzos en la investigación clínica y experimental de las causas de la

muerte. Fruto de tal esfuerzo será el establecimiento de una serie de medidas de carácter preventivo y terapéutico apoyadas en las cuatro líneas de desarrollo pediátrico: semiología, dietética, preventiva y social.

La principal causa de la mortalidad infantil es la derivada de las enfermedades infecciosas, pero esta patología aparece unida inseparablemente a la pobreza y a la marginación social que sufrían las familias pertenecientes a los estratos socioeconómicos más bajos. Por eso, los pediatras denuncian las deficientes condiciones higiénicas en las que vive una gran parte de la infancia. Y unidas a la denuncia se concretarán iniciativas que llevarán a la adopción de medidas paliativas frente al problema, como la fundación del Instituto Nipiológico por don Andrés Martínez Vargas.

Los factores que influyen en la elevada mortalidad infantil —condiciones higiénicas, sanitarias y sociales—, hacen que la medida de la mortalidad en la infancia sea uno de los indicadores más fiables del nivel de desarrollo económico y sanitario de un país. Por esta razón, no es extraño que proliferasen los trabajos de autores españoles que buscan conocer la situación del país a fin de encontrar un remedio específico a la situación. La metodología empleada para llegar al diagnóstico es muy variada. Generalmente se trata de estudios epidemiológicos en los que se analizan las causas de la mortalidad en cada ciudad o región, apoyándose en los datos estadísticos. A la luz de estas cifras se procura desarrollar las medidas preventivas. Otros estudios se limitan a exponer las causas de la mortalidad.

Como podemos observar en el trabajo, don Andrés desarrolla una labor de investigación, divulgación y de prevención para disminuir la mortalidad infantil.

Los historiadores aragoneses evalúan la actividad del doctor Martínez Vargas del siguiente modo. Rosel Sánchez dice: “A él se debe la Fundación del Museo Pediátrico en la Facultad de Medicina de la Ciudad Condal, la de la Sociedad Pediátrica Española, la póliza de protección infantil y la revista *La Medicina de los niños*, primera de la especialidad en España”.¹

Fernando Zubiri Vidal escribía:

Se vio encumbrado y azarosamente adulado, pues no hay que olvidar que ocupó los mejores cargos y obtuvo las máximas distinciones y honores. También sabía lo que significaba la humildad, la intriga, el desagrado y la calumnia.

¹ Rosel SÁNCHEZ, *Médicos aragoneses del pasado*, Zaragoza, Anatole, 1975, p. 128.



La ciudad de Zaragoza le otorgó su medalla de oro, poseyendo además otras muchas condecoraciones españolas y extranjeras.

En todos sus viajes, conferencias, reuniones y congresos se preocupó de dejar bien alto el pabellón español.²

A la muerte de don Andrés escribía, en su recuerdo, Ricardo Horno Liria:

Con él desaparece una gran figura aragonesa, un profesor magnífico, un médico notable y un hombre buenísimo. Le adornaban excelsas dotes espirituales que le elevaron a la altura de los primeros pediatras del siglo actual.

Menudo de cuerpo, vivaracho, enjuto de carnes, de mirada penetrante y afectuosa, de armoniosos y vivos modales, de conversación agradable y amenísima, se ganaba desde el primer momento la simpatía y la confianza de las madres y de los niños, y el respeto y afecto de sus compañeros por su trato bondadoso, cortés y complaciente. Fue el pediatra más conocido y popular de España en el primer cuarto de siglo, y el fundador, con Suñer, de toda la pediatría española.

Fue un hombre que todo lo debió a su esfuerzo personal y a su enorme capacidad de trabajo. Profunda y acendradamente católico en todas sus manifestaciones, puede decirse que sólo vivió para su tres grandes ideales: la Ciencia, su Patria y la Infancia, y esto puede apreciarse palpablemente en su obra. Para Aragón ha sido la pérdida de uno de sus mejores valores.³

LOS HECHOS DE UNA VIDA

Los refranes son fruto de la sabiduría popular y uno de estos reza así: “Es de bien nacido ser agradecido”. Esta razón motivó el trabajo de agradecimiento a quien fundó la Sociedad Pediátrica Española y los Congresos de Pediatría, estando próximos a su centenario.

El doctor Martínez Vargas dice de los Congresos que tienen la ventaja de difundir la ciencia y de contrastar sus hechos, y, además, de crear relaciones que producen satisfacción al espíritu y ensanchan nuestra esfera afectiva, que es un estímulo constante para la acción.

Como fundador de la Sociedad Pediátrica Española le concedía gran importancia, por ser un foro en el que se discutía en un plan socrático, los problemas planteados y se creaban doctrinas que tuvieron trascendencia social.

² Fernando ZUBIRI VIDAL, *Médicos aragoneses ilustres*, Zaragoza, IFC, 1983, pp. 245 y 246.

³ *Clínica y Laboratorio*, XLVI (1948), p. 161.



Don Andrés es como una estrella fugaz; brilla durante su presencia en la primera mitad del siglo xx, siendo considerado por todos sus compañeros como el patriarca de la pediatría española; forma parte de los comités internacionales sobre temas infantiles; goza de un gran prestigio tanto nacional como internacional, pero pronto se apaga quedando en el anonimato. Sin embargo, todo a mi alrededor habla de homenajes; hace poco tiempo a Joaquín Costa en Graus, al doctor Borobio en Zaragoza por medio de una exposición en el Paraninfo de la Universidad y de la lectura de una tesis doctoral, y a Buñuel; pero no tengo referencia de ningún homenaje a la persona de don Andrés, que gozaba del prestigio internacional, y que impartía conferencias con asiduidad en Europa y América. ¡Cuánto siento que no sea más conocido don Andrés para ser honrado en la medida que se merece! “Nihil volitum quim precognitum” (*No se ama lo que no se conoce*).

No vamos a detallar su vida y obras, como prueba de su extraordinaria figura, sino que daremos unas breves pinceladas de su vida, su obra social y científica, la forma de entender la educación, y como fundador del Instituto Nipiológico, que tantas vidas salvó y tanta fama supuso para España, Aragón y en concreto para su tierra natal, Barbastro; por lo cual el doctor Borobio —catedrático de pediatría de Zaragoza— afirmaba: “Ha salvado más vidas de niños que en parte alguna. Y sus cifras de baja mortalidad debían esculpirse con oro en el blasón de esta Ciudad Nipiológica”.

Si tuviera que definir a don Andrés, diría que es un profundo conocedor del niño desde antes de nacer hasta terminar la edad escolar, en todas sus facetas: familiar, social, escolar y médica. Además, con la virtud de llevar a la praxis sus amplios conocimientos.

Bajo de estatura, pero de gran talla intelectual, cuyo nombre se cataloga, en el extranjero, entre las primeras mentalidades hispanas. Destaca de su figura ese temperamento recio que descubría un caudal de ternura dedicándose especialmente a las enfermedades de la infancia, alentando el cuidado de los niños, estimulando y aleccionando a las madres. Es tan trascendental y tan original la obra a favor de la infancia realizada por el profesor Martínez Vargas, que saltando fronteras universalizó a su autor dándole entrada en numerosas sociedades científicas, colmándole de distinciones y homenajes, rindiendo de esta manera un tributo de admiración a uno de los más preclaros médicos españoles.

Don Andrés nace en Barbastro, provincia de Huesca, el 27 de octubre de 1861. Es el primogénito de una modesta familia con siete hijos. Le unen lazos de sangre con Joaquín Costa.



Se forma en el Colegio de los Padres Escolapios de Barbastro, obteniendo las mejores calificaciones. Estudia la carrera de medicina en la Facultad de Zaragoza (1877-1878), terminándola a los 19 años con la calificación de sobresaliente (21 de junio de 1881). Poco después gana una de las cinco plazas al Cuerpo de la Beneficencia General de Madrid (1884). Transcurre poco tiempo de su estancia en Madrid y decide marchar a Nueva York (1886), para realizar la especialidad de pediatría junto a Jacobi.

Más tarde presenta en Méjico varios trabajos científicos que le valen el ingreso en la Academia Nacional de Medicina. En esta Academia imparte su primera conferencia sobre “Pedimetría y Pedibarometría como regidoras de la crianza de los niños”.

El cariño a la patria pudo más que los ofrecimientos económicos que le hicieron y regresa nuevamente a España. A su llegada se entera de la creación de las cátedras de enfermedades de la infancia y, con el tiempo justo para preparar el programa con su respectiva memoria, se presenta y obtiene la cátedra de Granada, a la edad de 25 años (1888).

Crea la Primera Escuela Maternal de España en Granada (1888).

En mayo de 1892 es nombrado por concurso catedrático de Pediatría en la Facultad de Medicina de Barcelona. Ingresó en la Real Academia de Medicina de esta ciudad en el año 1894 (foto 2).



Foto 2. El doctor Martínez Vargas al tomar posesión de su cátedra. Fotografía tomada de la revista La Opinión Médica. Hemeroteca de la Facultad de Medicina de Zaragoza.



Fotos 3 y 4. Dos imágenes del doctor Martínez Vargas en distintas épocas de su vida. Tomadas de la revista *Clínica y Laboratorio*. Hemeroteca de la Facultad de Medicina de Zaragoza.

Fundó y dirigió durante muchos años (1900-1936) la revista *La Medicina de los Niños*, en la cual recoge hasta 37 tomos y 188 referencias bibliográficas de obras alemanas, inglesas, francesas e italianas. Esta revista es la primera de Pediatría en España, fundamento principal para conocer la historia de esta especialidad médica.

Concurrió a multitud de Congresos Internacionales con representación oficial: Moscú, Burdeos, Nuremberg, París, Bruselas y otros muchos (fotos 3 y 4).⁴

MÉRITOS

- Miembro del Comité internacional de los Congresos de Higiene Escolar. Como tal asistió al Congreso de Londres en 1907, dando a conocer, entre

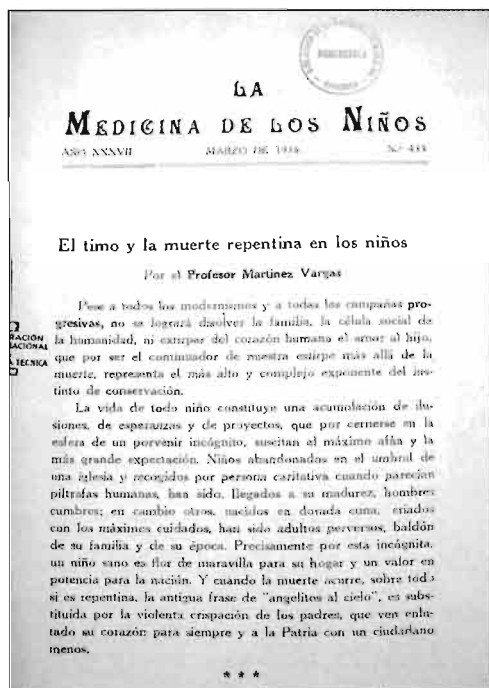
⁴ Revista *La Medicina de los Niños*, nº 384, t. XXXII (diciembre de 1931).



otras manifestaciones de la cultura española, el Museo Pedagógico de Madrid.

- En Bruselas redactó el nuevo plan para los Congresos de las Gotas de Leche, proponiendo cambiar su denominación por el de Protección infantil, innovación que fue aceptada.
- En 1909 es nombrado vocal de la Junta de Protección a la Infancia.
- Miembro de la Sociedad Científica de Protección a la Infancia de Río de Janeiro, en 1911.
- En 1912 fundó la Sociedad Pediátrica Española.
- En 1914 es el organizador y presidente del I Congreso Español de Pediatría.
- Funda el primer Instituto Nipiológico de España en 1916, en Barbastro.
- Miembro de la Sociedad de Pediatría de París en 1918.
- En ese mismo año es nombrado Decano de la Facultad de Medicina de Barcelona y más tarde rector de la Universidad.
- En 1922 se le otorga el diploma de Mérito del Consejo Superior de Protección a la Infancia por la creación del Instituto Nipiológico.
- Presidente de honor del I Congreso Nacional de Reorganización Sanitaria.
- Es nombrado senador del reino en 1922.
- Le fue otorgada la medalla de oro de Zaragoza en 1922.
- La Sociedad de Pediatría de Montevideo le nombra, por votación unánime, miembro honorario. Con este motivo el presidente y el secretario realizan un comunicado oficial en el que resaltan la personalidad científica de este, de renombre y consagración en la pediatría mundial.
- En 1925 es nombrado presidente de la Comisión Oficial para las Jornadas Médicas de Toulouse.
- En este año es designado académico de mérito de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes.
- Es nombrado miembro honorario de la Asociación Chapter Magnum de Nueva York, invitándole a dar unas conferencias.





Fotos 5 y 6. Portadas de los números 434 y 435 de la revista *La Medicina de los Niños*, fundada por el doctor Martínez Vargas en 1900.

- En 1930 es el delegado oficial del Ministerio de Instrucción Pública y del de Gobernación para el II Congreso Internacional de Pediatría, en Estocolmo, llevando a este Congreso varios trabajos personales.
- La Real Academia de Medicina le distingue con el Premio Couder (15-03-1942).

Murió en Barcelona el 26 de julio de 1948. Otros muchos nombramientos o distinciones que recibió el doctor Vargas no los exponemos para que no resulte un poco árida esta relación, ya que su larga historia va jalonando el camino con los laureles de su obra (fotos 5 y 6).⁵⁻⁶

⁵ Revista *La Medicina de los Niños*, nº 384, t. xxxii (diciembre de 1931), pp. 356-364.

⁶ Revista *La Opinión Médica*, 30-06-1940, p. 4.



OBRA SOCIAL

Es necesario describir algo de esta obra para comprender un poco más a este insigne aragonés en su afán por la protección de la infancia.

En 1888 al ocupar la cátedra de enfermedades de la infancia en Granada, fundó el primer consultorio de niños y la escuela de madres, con el fin de que estas adquiriesen unas nociones de puericultura que contribuyesen poderosamente a disminuir la mortalidad infantil.

Al tomar posesión de la cátedra de Pediatría en la Universidad de Barcelona, en 1892, abrió un consultorio para niños enfermos, y una escuela de madres para aleccionarlas en las reglas de higiene infantil y de la crianza de los niños.

En 1900 introdujo la enseñanza de la higiene en las escuelas de niños y en los ateneos obreros para evitar a estos, los peligros de las industrias en los talleres. El objetivo de estas charlas con los obreros era conseguir la salud y robustez, como condición para realizar el trabajo y sostener a su familia.

Creó en 1902 las Pólizas de Protección Infantil en Lérida. Y fundó el Museo Pediátrico en la Facultad de Medicina de Barcelona.

Inauguración de las Conferencias sobre Maternología en 1903, realizadas en las escuelas de niñas y en las escuelas normales de Barcelona a fin de luchar contra la crecida mortalidad infantil de España. Estas conferencias se desarrollaron en diferentes años. Además impartió nociones de higiene y de enfermedades contagiosas a maestros y maestras en varias localidades, para que con estos conocimientos consigan evitar, desde el primer momento, estas patologías en los niños y prevenir con el aislamiento el desarrollo de las mismas en las escuelas.

En 1912 fundó la Sociedad Pediátrica Española de la que surgieron dos obras fundamentales: la revisión de las películas de cinematógrafo y la constitución del I Congreso Nacional de Pediatría (Palma de Mallorca, 1914).

Inició una campaña para la revisión de las películas de cinematógrafo al saber que una niña de 12 años se había suicidado por los malos ejemplos recibidos en la contemplación de las películas.

En 1930 es socio fundador y contribuyente de la Unión Internacional de Socorro a los Niños.



La tarea científica era compartida con la asistencia a una numerosa clientela, que le convirtieron, durante muchos años, en el pediatra más solicitado de Barcelona, y un consultor imprescindible. Se le conocía como el “Patriarca de la Pediatría Española” o también como el “Néstor de los pediatras españoles”, por sus compañeros.⁷⁻⁸

TAREA CIENTÍFICA

Destacamos algunas de sus obras:

Publicaciones en el área médica

— *Litterature concernant l'Hygiène Scolaire parue en Espagne les années 1904 et 1905*, Leipzig, 1906.

— *Tratado de Pediatría* (1915). La Real Academia de Medicina de Madrid y el Consejo Superior de Instrucción Pública informaron tan favorablemente, que una real orden lo calificó de “Obra de Mérito Relevante en lo Científico y en lo Didáctico”.

— *La salud del niño*. Contiene consejos a las madres sobre la mejor crianza de los hijos.

— *En defensa de la raza*. Fue un discurso inaugural en la Universidad de Barcelona en el curso 1918-1919. Publicado por acuerdo unánime de la Asociación de Maestros Nacionales de la Provincia de Barcelona, por expresar el patrón educativo para el biotipo humano. Figuran en él varias siluetas de niños que serían de suma utilidad en las escuelas.

— *El Botiquín escolar*. Es un epítome de lo que debe conocerse sobre la profilaxis en la escuela.

— *Mi visita al frente francés*. Libro escrito por Martínez Vargas en 1919.

Deseaba conocer los progresos en la organización sanitaria y la cirugía de guerra, a fin de adaptar a nuestros hospitales y clínicas aquellas conquistas positivas, que pudiesen redundar en economía de tiempo, en alivio de los dolores, en el rescate del mayor

⁷ Revista *La Medicina de los Niños*, nº 384, t. XXXII (diciembre de 1931), pp. 364-366.

⁸ *El Cruzado Aragonés*, 14 de septiembre de 1929, p. 4.



número de vidas, en la reparación de mutilados y en la disminución de gastos del presupuesto nacional. Con esta idea aceptó una invitación para visitar los hospitales franceses.

— *Internationale Massnahmen in der Säuglingsfürsorgearbeit*, Dusseldorf, 1928. Memoria encargada por “Der Oberbürgermeister”, de Dusseldorf para el *Festschrift zum 60. Geburtstag, von Arthur Schlossmann*. En esta memoria expuso toda la historia de las obras de protección realizadas por España en favor de la infancia, como preámbulo de las medidas internacionales que deben realizarse para la protección de la niñez.

— *Informe sobre el seguro de maternidad*. Barcelona, junio de 1927.

Este seguro es impulsado por don Andrés que informa al Instituto Nacional de Previsión. Se trata de vigorizar la raza, disminuir la morbilidad y mortalidad de las madres y de los niños, atenuar los dolores y quebrantos económicos del hogar y aumentar la capacidad de trabajo. Esta iniciativa la planteó en el Congreso de Palma en 1914 con la proposición de la vicaría médica o matrimonio eugénico y el Código de la Madre.

— Se celebran las Primeras Jornadas Médicas en Aragón con tres intervenciones de don Andrés sobre: “Aportaciones anatomo-patológicas en diabetes infantil”; “Los factores hereditarios en la infancia” y “Sobre un caso de bocio infantil” (25-05-1932).

— El profesor Lereboullet leyó en la Société de Pédiatrie de París una interesante memoria del doctor Martínez Vargas sobre la descripción de un síntoma nuevo de las enfermedades de la pleura (25-03-1934).

— *Historia de la Nipiología*. Obra póstuma, 1949.

Trabajos e investigaciones

Entre los trabajos que jalonan su vida mencionamos los siguientes: absceso infradiafragmático izquierdo, difteria, viruela, alimentación, tuberculosis, empiema, debilidad congénita y esclerema, poliartritis deformante centripeta y simétrica, enfermedad de Little, péngfigo, garrotillo gripal, grito herniario, fiebre urinaria, intoxicación por el Roldó, clorhidrato de fenocola en la curación de la tosferina, microbina ferinosa, enfermedad de Raynaud, diabetes sacarina infantil.⁹⁻¹⁰

⁹ Revista *La Medicina de los Niños*, n.º 384, t. xxxii (diciembre de 1931), pp. 367-371.

¹⁰ *Clínica y Laboratorio*, años 1923 (pp. 300 y 516), 1923 (pp. 95, 241 y 337), 1932 (pp. 316 y 407), 1934 (p. 529), 1935 (p. 480), 1940 (p. 182), 1936 (p. 280), 1944 (p. 377), 1946 (p. 311).



ESCRITOR

Esta es otra faceta de don Andrés, que podemos resumir con palabras de sus compañeros. Juan Paulís (médico y escritor) estudia a don Andrés en su actuación con la prensa y dice: “Es un periodista ilustre en el comercio de las letras, es una figura relevante que culmina entre los aristócratas del talento y baluarte de la generación universitaria”. Es un artista en el bien decir y mago de la palabra escrita, ha divulgado sus vastos conocimientos en la prensa profesional y diaria. Los anales del periodismo español registran el nombre de don Andrés en lugar preferente y tributan a su talento cumplidos elogios, así el doctor Espina y Capo inserta en *La Clínica*, el año 1882, lo siguiente: “hizo su ingreso en el estadio de la prensa el notable publicista...”. Poco después, la *Revista de Medicina y Cirugía prácticas* solicita su colaboración y su firma comienza a popularizarse. Más tarde, la *Gaceta Médica* de Méjico, y los *Archives of Pediatrics* de Filadelfia, reclaman sus trabajos, que ven la luz pública en inglés y adquieren tal resonancia y predicamento que al reunirse en Washington el Congreso nacional para la lucha contra la tuberculosis, acuerda la intelectualidad médica norteamericana invitarle a que tome parte en sus deliberaciones, y así lo hace el clínico español, presentando una monografía interesantísima, en la que trata de la tuberculosis del corazón, de la sangre y de los vasos linfáticos.

Es tarea difícil recoger y condensar la copiosa literatura médica de don Andrés, baste decir que pasan de doscientos los artículos publicados en varios idiomas —francés, ruso, italiano, etc.—, sin contar los escritos en lengua castellana. Colaboró en el *Diario Mercantil*, *La Vanguardia*, *El Noticiero Universal*, *Las Noticias* y *El Liberal*. Las materias escogidas por el médico para sus memorables campañas en la prensa diaria, han versado sobre la higiene, policía de costumbres, eugenesia, puericultura y maternología, es decir, temas que al ser divulgados han contribuido a la mayor cultura del país por auto-educación de aquellas humildes familias, que no tenían a su alcance otro libro que el periódico.¹¹

LA EDUCACIÓN

Como excelente catedrático y buen conocedor de la metodología que debe inspirar a los profesores, recomendaba en diversos escritos que la educación debe ser: integral, intuitiva, individualizada y activa. *Integral*, que comprenda tanto lo físico,

¹¹ Revista *La Medicina de los Niños*, nº 384, t. XXXII (diciembre de 1931), p. 376.



como lo intelectual y moral. El maestro debe ser el símbolo de todas las perfecciones, en lo físico, intelectual y moral. *Intuitiva*, por ejemplo les dice a los maestros que ante la muerte de un niño por haber tomado bayas de roldón o emborracha cabras, de gran toxicidad (semejante a las zarzamoras), debe llevar la planta a clase y distinguirla de otras semejantes; luego salir al campo y mostrarlas. *Individualizada*, adaptando tanto la actividad intelectual como la física a la capacidad del niño. Se trata de graduar el ejercicio físico y la labor intelectual *Activa*, mediante el juego, por ser esencial a la vida del niño. Enseñanza por medio del juego, con juguetes elegidos e intuitivos

Él mismo trataba de llevar a la práctica con sus alumnos lo que solicitaba a los demás con su “Escuela ambulante”. Su método era el siguiente: llevaba a sus alumnos a los pueblos y de acuerdo con las patologías existentes, disertaban sobre temas oportunos según la localidad (vacunación, lactancia...); diálogo con los asistentes, y resumen del doctor Vargas.

Su enseñanza llegaba a las escuelas normales mediante cursillos en Barcelona, Gerona, Mallorca, etc., porque se da cuenta de que los maestros son unos grandes colaboradores por estar cerca de los niños y de los padres, por lo que insiste en una buena formación sobre la higiene, las enfermedades contagiosas y la alimentación.

Fue un gran impulsor de la necesidad de la gimnasia, por ser vida, y para alternar el trabajo intelectual con el físico. Para llevar a cabo estos propósitos es indispensable que el Estado la implante, y la prensa debe crear una sección diaria dedicada a la propaganda de la gimnasia, para que se practique desde la infancia a la vejez.¹²⁻¹³

FUNDACIÓN DEL INSTITUTO NIPIOLOGICO

Es la obra cumbre de don Andrés, que tanto prestigio reportó tanto a él como a su pueblo natal, Barbastro. Si bien debemos reconocer que la idea original es del profesor Cacace, que en 1905 funda en Capua dicho instituto, pero sin una gran eficacia.

La institución de la nipiología supone un paso trascendente en pro de la vida infantil y de la higiene escolar. Esta obra es instaurada por primera vez en España por un ilustre aragonés nacido en Barbastro.

¹² Ibidem, p. 366.

¹³ *En defensa de la raza*. Discurso inaugural del curso académico 1918-1919. Universidad de Barcelona.



Lo primero que debemos preguntarnos es la definición o idea del concepto que implica el Instituto Nipiológico. La Nipiología proviene de los términos griegos: *Nipios* = ‘infante’ (no y hablar, edad que no se habla); y *logos* = ‘tratado’. Sin embargo, esta etimología expuesta no parece la más correcta debido a que debe ser *nhipios* = ‘que no habla, infantil, niño’ y *logos* = ‘tratado’, lo que debería traducirse como Instituto Nepiológico. Probablemente se buscase un término más sonoro, y por esta razón se denomina nipiología.

De acuerdo con esta definición es un instituto que desea atender a la primera edad de la vida, desde el punto de vista higiénico, médico, jurídico y social. En su máximo desarrollo este plan comprendía:

- a) Instituciones de asistencia, educativas y de previsión.
- b) Consultas para lactante, por medio de los médicos del Instituto.
- c) Atención social: gotas de leche, asilos de maternidad, comedores para embarazadas y madres de nodrizas, cajas de mutualidades externas y de mutualidad infantil.
- d) La lucha contra la ignorancia, como algo fundamental, que se atendería por medio de escuelas de higiene infantil o de puericultura, escuelas para las madres, cátedra de higiene infantil, escuelas populares de maternidad.
- e) En el aspecto científico: laboratorios para el examen de leche, para el estudio biológico e higiénico-médico del niño.¹⁴

Las partes más destacadas del programa son las siguientes:

Primera parte: Sección eugénica = consejos sobre la elección de cónyuges. Evitación del matrimonio. Examen radiográfico de la pelvis.

Segunda parte: Puericultura = higiene del embarazo. Limpieza. Leyes de reposo. Refugios para madres solteras.

Tercera parte: Higiene del Nacimiento = examen general del niño. Precauciones con los ojos. Peso. Alimentación. Vigilancia del desarrollo y de la identificación. Vacunas. Parques infantiles. Excursiones marítimas. Premio a comadronas y madres.

¹⁴ *Semanario de la Juventud de Barbastro*, 29 de junio de 1916.



Cuarta parte: Puericultura escolar = higiene escolar. Programas de estudio. Escuelas sanas. Cantinas escolares. Auxilios en invierno. Colonias escolares en verano. Preservación escolar. Educación social. Dominio de la voluntad. Disciplina social. Moralidad. Derecho común.¹⁵

La iniciativa de fundar el Instituto Nipiológico parte de una carta escrita por el propio Martínez Vargas al semanario local *Juventud* (con fecha de 29 de junio de 1916), de la que debido a su importancia reflejamos su contenido principal:

Al enterarme de que preparan un programa de fiestas para las próximas de Septiembre, me apresuro a indicarles una obra, con la cual podrían dar una nota de alta cultura, de amor a la ciudad y de conveniencia y engrandecimiento para la patria [...] ¿por qué no incluyen entre los festejos la inauguración de un Instituto Nipiológico? En él se enseñaría a las madres la manera de criar bien a sus hijos, se vacunaría a éstos, se vigilaría su desarrollo, se les dotaría con polizas de protección [...].

La idea del doctor Martínez Vargas es muy bien acogida tanto por parte de las autoridades y por el pueblo de Barbastro, como por los dos periódicos de la localidad, y también por los dos prestigiosos médicos Ignacio Camps y Fidencio Sesé. Este proyecto requiere la ayuda de todos.

El primer paso para reducir la mortalidad —dice el doctor Vargas—, es procurar una mayor higiene tanto a nivel de la población como individual. Este esfuerzo sanitario es el que están realizando los países cultos, por la aplicación de la higiene, por el saneamiento de las urbes, por la vigilancia de los mercados para evitar sofisticaciones y fraudes en los alimentos, por la limpieza general, por la profilaxis de las viviendas y de los individuos. Esta mejora de la higiene produce un descenso en la mortalidad.

La realidad observada es que muchos niños son sacrificados a la ignorancia, a la rutina y a veces a la pobreza, ya que son las madres, las que a pesar de su inmensa ternura, se convierten en verdugos de sus propios hijos por la ignorancia y por su excesiva credulidad a los consejos y rutinas de comadres y por su escepticismo cuando no por su hostilidad a los médicos.

El objetivo de la fundación de este Instituto Nipiológico es el de luchar contra la ignorancia, mediante la difusión de amplios conocimientos científicos, a fin de combatir la mortalidad evitable, y en lo posible, suministraremos recursos materiales. Con un solo niño que salvemos al año de la miseria intelectual o física, podremos darnos por

¹⁵ *Heraldo de Aragón*, 14 de enero de 1925.



bien pagados de nuestros desvelos. La protección a la infancia y la conservación de la especie humana es hoy el índice de cultura de un pueblo; yo quiero para el mío este galardón.¹⁶

El Instituto Nipiológico de Barbastro pronto es reconocido como una obra de mérito relevante, de una realidad social impresionante, debido a la disminución del número de niños fallecidos. Es ya un hecho cotidiano el ver cómo en las revistas y publicaciones tributan un aplauso a tan humanitaria institución. Un ejemplo de la difusión del Instituto es una carta del doctor Gómez Salvo, médico del Hospicio Inclusa de Zaragoza, en la que dice: “Que en 30 años que llevo manejando cifras de mortalidad infantil no he visto cosa que se le parezca”.¹⁷

Del examen de las estadísticas resulta que en diez años, de 1907 al 1916, ambos inclusive, ocurrieron en total 1.820 defunciones en Barbastro, de ellas 622 de niños menores de 5 años. Como podemos observar, la mortalidad infantil en esta ciudad es demasiado elevada.

A partir del año 1916 se reduce considerablemente la mortalidad infantil:

Tabla I

*Mortalidad infantil de Barbastro (menores de 5 años)**

<i>Año</i>	<i>Nº de fallecidos</i>
1907	95
1911	51
1917	43
1918	19

* Datos recogidos de la revista *La Medicina de los Niños*, nº 232.

Examinadas las cifras correlativas de los meses de 1917 se advierte el mayor número de defunciones en verano y eso que los inviernos son allí largos y crudos; se producen en junio dos óbitos, suben en julio a 10, se sostiene en agosto con 9 y en septiembre con 8; en 1918 no hay ninguna defunción en junio y queda en una en agosto. Esto se explica porque este verano se ha ayudado la alimentación de los niños con el suministro gratuito de leche y se han extremado las medidas para que supriman con

¹⁶ *El Cruzado Aragonés*, 9 de septiembre de 1916.

¹⁷ *Actas Municipales*, libro 17, ff. 251 y ss.; 218; 251-252, 259 (19 y 26 de agosto de 1916).



rigor todas las frutas y alimentos supletorios. La consecuencia es que con la actuación del Instituto se van desterrando la ignorancia y la mala alimentación.

El doctor Antero Noailles, de la Maternidad de Zaragoza, que junto con el doctor Gómez Salvo ha investigado las cifras de la mortalidad infantil en España, dice que la mortalidad infantil alcanza un 40%, y que en algunas poblaciones de España, que no quiere citar porque lo considera bochornoso para ellas, llega hasta el 80%. Por esta razón considera desconcertante el 6% en Barbastro, gracias al funcionamiento del Instituto Nipiológico. Ese tanto por ciento es glorioso para esta ciudad. Es necesario dar a conocer estos resultados, como pretende hacer en el Congreso de Pediatría que se ha de celebrar en Zaragoza, a fin de que los sabios extranjeros sepan que hay una ciudad como Barbastro, que goza de una obra meritoria en pro de la infancia.

Todos los médicos de niños de España desean que el Congreso Nacional de Pediatría de Zaragoza sirva para dar a conocer internacionalmente el Instituto Nipiológico de Barbastro. El mismo doctor Sesé reconoce en 1927 que la fama del Instituto se extiende por todo el mundo.

El doctor Gómez escribe a don Fidencio Sesé explicando la investigación realizada en las inclusas para el próximo Congreso de Pediatría que ha de celebrarse en Zaragoza. Por esta razón, pidió al juez de Instrucción una relación de nacidos y muertos en 1923 y 1924.¹⁸

Tabla II

*Mortalidad infantil de Barbastro**

<i>Año</i>	<i>Nacimientos</i>	<i>Fallecidos</i>	<i>Porcentaje</i>
1923	17	3	19,4
1924	154	10	6,66

* Datos recogidos por el doctor Gómez Salvo.

Esta es la verdad irrefutable de los hechos, y no atina a darle explicación, ya que la mortalidad de 19,4 en el primer año es satisfactoria, si se compara con las otras de que dispone; pero la del 6,6% no tiene parangón en nuestro país. Lleva treinta años manejando cifras de mortalidad y no ha visto nada que se le parezca.

¹⁸ *Actas del Congreso de Pediatría*, celebrado en Zaragoza en octubre de 1925.



En octubre de 1925 se celebra en Zaragoza el III Congreso Español de Pediatría, en el que participan ilustres personalidades de esta especialidad, como el doctor Ernesto Cacace, el doctor Martínez Vargas, el doctor Borobio, el doctor Loste, etc.

Entre los temas tratados debemos destacar el referente a la Nipiología, con intervenciones de los pediatras anteriormente citados, además de Pedro Galán y Lorenzo Loste con una ponencia sobre las orientaciones nipiológicas. De las ideas expuestas en esta ponencia, resumimos las principales: institutos de asistencia, de educación, de previsión y científicos. El Instituto más antiguo se funda en Capua por el doctor Cacace, el año 1905, comprendiendo: un dispensario para lactantes, una escuela de higiene y otra de maternidad. En España, el primer Instituto es el que funda en Barbastro Martínez Vargas, que es el segundo a nivel mundial. Si bien se hace constar la existencia de otras instituciones paralelas, como el moderno instituto de Puericultura de Reus, que coordina las diferentes instituciones protectoras de la infancia. La diferencia principal está en el aspecto científico, ya que la nipiología comprende: una cátedra de Nipiología, secciones de biología, de clínica, de psicología experimental, de jurisprudencia, de historia, sociología de la infancia, y de todas las instituciones complementarias que se estimen precisas.

Los remedios para evitar gran parte de la mortalidad y favorecer la natalidad están en la Nipiología y principalmente en su rama nipo-higiénica, ya que nuestra especialidad es más ciencia de profilaxis que ciencia terapéutica.¹⁹⁻²⁰ Resumimos las siguientes conclusiones:

- 1) Creación de la Sociedad Española de Nipiología, con sede en Zaragoza.
- 2) Fundación de institutos de nipiología en todas las universidades.
- 3) Fundación de institutos nipo-higiénicos en las capitales de provincia y poblaciones de análoga importancia.
- 4) Creación de cátedras ambulantes de Higiene Infantil.

(*Libro de Actas del Congreso de Pediatría*).

Los beneficios que este Instituto reporta son presentados en un resumen estadístico de mortalidad en niños menores de 5 años, en los diez años que precedieron a

¹⁹ Discurso inaugural de la Sociedad Española de Nipiología. Zaragoza (16-05-1926). *La Nipiología*, xxii (1926), pp. 2-12. *Actas del III Congreso Nacional de Pediatría*, Zaragoza, 5-10 de octubre de 1925.

²⁰ *La Voz de Aragón*, octubre de 1925.



la fundación del Instituto y en los diez años de funcionamiento del mismo, a fin de realizar una somera comparación y comprobar sus frutos (son datos aportados por el doctor Sesé):

Tabla III

*Mortalidad infantil de Barbastro**

<i>Año</i>	<i>Nº de fallecidos menores de 5 años</i>
1906	66
1907	99
1908	65
1909	87
1910	88
1911	70
1912	72
1913	98
1914	65
1915	70
1916	46
1917	25
1918	34
1919	52
1920	56
1921	39
1922	35
1923	17
1924	25
1925	25

* Datos aportados por el doctor don Fidencio Sesé en la Fiesta de la Infancia. Barbastro 1926. *La Medicina de los Niños*, nº 3, 21-IX-1926.

En esta comparación se observa que se han salvado de la muerte 430 niños debido a la influencia del Instituto Nipiológico, teniendo en cuenta que la población no se ha modificado notablemente en este periodo, si acaso todavía ha aumentado en estos últimos cinco años. Por lo tanto, se cumple ampliamente con los objetivos previstos: ¡Con un solo niño que rescatemos de la muerte, decía el 8 de septiembre de 1916 el doctor Martínez Vargas, podemos darnos por satisfechos! Y no ha sido un niño, sino que se ha contribuido a salvar a 430 niños.



SU EXPANSIÓN

Los mismos médicos del Instituto sienten la necesidad de su expansión ante los frutos conseguidos. El mismo don Andrés ofrece su colaboración para instaurar los Institutos. Las noticias del descenso de la mortalidad en Barbastro se propagan en congresos, revistas y otros medios de comunicación.

En Huesca el doctor Loste inicia los trabajos, bajo la tutela del doctor Martínez Vargas, en 1926 con un consultorio para niños y un comedor para lactantes. Divulga su necesidad con artículos en *El Diario de Huesca*, y organiza la fiesta en homenaje a los niños, con la asistencia de don Andrés; pero hasta 1930 no se constituye oficialmente. A diferencia de Barbastro que se inicia el primer día.

El doctor Lorenzo Loste expone unos datos a fin de concienciar a la sociedad de la importancia del Instituto Nipiohigiénico en Huesca.²¹

Realiza un somero estudio de la mortalidad infantil en la provincia de Huesca, basándose en 80 pueblos durante un sexenio. Utiliza solamente los datos de 61 pueblos, siendo el mayor Alcampell, con 2.400 habitantes; el menor, Esposa, con 120. Con ellos forma tres grupos de censo total parecidos al de Huesca: el primero, con 23 pueblos de la zona norte; el segundo, con 27 pueblos de la zona media (partidos de Huesca, Sariñena y Barbastro); y el tercero, con 11 de la zona sur, partidos de Fraga y Tamarite, principalmente.²²

Tabla IV

Mortalidad infantil en la provincia de Huesca

	Pueblos			
	Capital	Grupo 1º	Grupo 2º	Grupo 3º
Población de hecho	14.632	14.621	14.631	14.639
Nacidos vivos	345	316	364	319
Fallecidos de menos de 2 años por diarrea	22	18	17	16
Fallecidos de menos de 2 años por otras causas	44	33	42	29
Fallecidos de 2 a 5 años	13	11	14	9
Total fallecidos niños y adultos	345	266	228	219
Descontando defunciones en centros benéficos	22,90%	26,27%	32,01%	24,65%

(Estudiados 80 pueblos durante el sexenio 1926-1931)

Datos obtenidos en la revista *La Medicina de los Niños*, nº 393 (septiembre de 1932).

²¹ *El Diario de Huesca*, 13 de agosto, 26 de septiembre y 31 de octubre de 1925.

²² *Ibidem*, 22 de octubre y 21 de noviembre de 1925.



El ánimo apostólico en pro de la difusión del Instituto Nipiológico lleva a Lorenzo Loste a proponer la creación de un Instituto Nipiohigiénico en Jaca, como medio de reducir la mortalidad infantil. Pero no tuvo mucha fortuna, a pesar de la trascendencia del asunto, siendo considerada esta idea como superflua. Quizá la impugnación se debe al desconocimiento de las ideas que fundamentan la lucha contra la mortalidad infantil, o bien a considerar que la mortalidad en Jaca no es excesiva. Este segundo juicio promueve la investigación realizada por el doctor Loste en el Registro Civil, resultando los siguientes datos:

Tabla V

*Comparación de nacimientos y mortalidad entre Jaca y España**

<i>Año</i>	<i>Nacidos Jaca (%)</i>	<i>Nacidos España (%)</i>	<i>Fallecidos Jaca (%)</i>	<i>Fallecidos España (%)</i>
1920	28,25	30,00	23,42 *	23,80
1921	23,24	30,40	22,00 *	21,40
1922	29,50	30,50	21,63 *	20,50
1923	27,71	30,50	27,00 *	20,74
1924	29,50	?	24,70 *	?

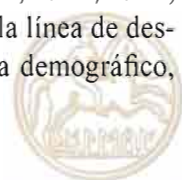
* Desglosado por edades:	Menores de un año	15,06
	De 1 a 2 años	6,33
	De 2 a 5 años	5,57
	De 5 a 15 años	3,61
	Adultos	69,45
	Total	100,00

En Jaca, de cada 100 defunciones, un 26,96% corresponde a menores de cinco años.

En España, durante el cuatrienio 1920-1923, les corresponden 35,81%.

Datos tomados de la Dirección General de Estadística (*Boletín de Estadística*).

Comparando estas cifras con el resto de España podemos deducir que la natalidad es en Jaca bastante inferior, lo cual es alarmante si observamos que la natalidad en España ha descendido bastante en lo que va de siglo. En 1900 hubo 34,41 nacimientos por 1.000 habitantes. De los años posteriores, solo cuatro, 1901, 1902, 1903 y 1904, tienen mayor coeficiente de natalidad. Es casi continua la línea de descenso de la natalidad en España y constituye un gravísimo problema demográfico, social y económico.



Respecto a la mortalidad se advierte en Jaca que es superior a la de España. Este hecho es desconcertante, dadas las excelentes condiciones higiénicas de la ciudad, pero tiene fácil explicación debido a que Jaca tiene un asilo de ancianos, que cobija a bastantes valetudinarios, no solo de la población, sino de toda la comarca. Y la mortalidad de tales asilados produce un recargo, en cierto modo anormal.

Con estas cifras podemos apreciar todo el valor de un Instituto Nipiológico si consideramos que la mortalidad es debida a unas enfermedades evitables, tales como la diarrea, fruto casi siempre de la imprevisión y el abandono. De esta enfermedad murieron en Jaca, durante el quinquenio 1920-1924, 56 niños menores de dos años, con un promedio anual de 11,20. Lo que significa que de cada 100 defunciones son un 8,42; mientras en España (1911-1918) se da un promedio de 9,44.

Otras de las enfermedades evitables son las convulsivas, cuya mortalidad infantil en Jaca es bastante crecida, es decir, en ese quinquenio fallecen 60 niños, que equivale a un promedio anual de 12.

El examen de las cifras anteriores parece indicar que la mortalidad infantil es en Jaca bastante más baja que en el resto de la nación. Pero esta es una apariencia falaz. Recuérdese que en Jaca, por una razón ya indicada, está recargada la mortalidad de los adultos. Y esto hace que la de los niños comparada con toda la ciudad parezca más baja de lo que en realidad es. Basta contrastar la natalidad con la población y se llega a conclusiones menos halagüeñas. Si bien debemos reconocer que la mortalidad infantil en Jaca es algo inferior, aunque no mucho, a la de la totalidad de la nación; lo cual se debe a las favorables condiciones naturales de la población y no a los esfuerzos de sus habitantes.

Finalizamos esta investigación con los datos aportados por el doctor don Lorenzo Loste, como un compendio del buen hacer de este Instituto.

Podemos comprobar:

- 1) Las inscripciones y niños asistidos durante el sexenio que va de 1926 a 1931.
- 2) El número de defunciones antes y después de la actuación del Instituto hasta el año 1930:



Tabla VI

Efectos beneficiosos del Instituto Nipiológico
(septiembre de 1926 a diciembre de 1931)

<i>Años</i>	<i>Inscripciones Instituto</i>	<i>Asistencias mensuales Instituto</i>
1926	35	30
1927	47	44
1928	57	48
1929	94	75
1930	90	104
1931	96	117

Defunciones antes y después del Instituto Nipiológico

	<i>Menores de 2 años</i>	<i>Menores de 5 años</i>	<i>Menores de 15 años</i>
1914-1919	464	633	732
1920-1925	502	619	706
1926-1930	397	474	527

Podemos observar cómo en el sexenio de 1926 a 1931 las defunciones fueron menores debido a la actuación del Instituto:

De menores de 2 años	105
De menores de 5 años	145
De menores de 15 años	179

Datos tomados de la revista *La Medicina de los Niños*, nº 397 (enero de 1933).

Los doctores Galán y Borobio inauguran su Instituto en Zaragoza en 1926.

En Calatayud, siguiendo los pasos del de Barbastro, se inicia en 1925. Del mismo modo se extiende por España la obra de este extraordinario *aragonés*.



BIBLIOGRAFÍA

Revista *La Medicina de los Niños*. Mensual. Dedicada a la higiene, patología y terapéutica de la Infancia. Dirigida por el doctor A. Martínez Vargas (1901-1936).

Revista *La Opinión Médica*. Editada en Zaragoza de 1928 a 1941.

Clínica y Laboratorio, revista mensual, editada en Zaragoza, dirigida por Ricardo Horno Alcorta (de 1923 a 1936 y de 1940 a 1948).

El Cruzado Aragonés. *Semanario Católico. Defensor de los intereses morales y materiales del Alto Aragón* (de 1917-1925 a 1930).

Semanario Juventud de Barbastro (1916-1918).

Heraldo de Aragón (1925-1926).

Libros de Actas Municipales de Barbastro (1900-1930).

El Noticiero (1923-1926).

El Diario de Huesca (1900-1930).

Discurso inaugural de la Sociedad Española de Nipiología. Zaragoza (16-V-1926). *La Nipiología*, XII (1926), pp. 2-12. *Actas del III Congreso Nacional de Pediatría*, Zaragoza, 5-10 de octubre de 1925.

La Voz de Aragón (1925-1930).



FRAY MANUEL ABAD Y LASIERRA, UN ARAGONÉS DE LA ILUSTRACIÓN*

Juan José NIETO CALLÉN
José María SÁNCHEZ MOLLEDO

RESUMEN.— En este artículo se analiza la figura de don Manuel Abad y Lasiera. Perteneciente a una familia infanzona de Estadilla, pasó al monasterio de San Juan de la Peña, donde descubrió su pasión por la documentación. Es allí donde plantea a Carlos III realizar una recopilación de documentos que permitiese a la monarquía reivindicar sus derechos sobre numerosas iglesias del llamado Real Patronato. El rey y Campomanes se interesan por el proyecto y favorecen la carrera del benedictino. Pero, además, por mandato del rey se encargó del Plan de Ibiza o estudio para la creación de la diócesis de Ibiza. Como inquisidor general intentó la reforma de esta institución y cayó en desgracia. Sus obras son numerosas: las colecciones diplomáticas, la paleografía, el Real Patronato...; la mayoría quedarán inéditas hasta nuestros días.

ABSTRACT.— This article analyses the figure of don Manuel Abad y Lasiera. Belonging to a noble family of Estadilla, he went to the monastery of San Juan de la Peña where he discovered his passion for documents. It is there where he proposes to Charles III to carry out a compilation of documents that would permit the monarchy to claim its rights over numerous churches of the so-called *Royal Heritage*. The king and Campomanes show their interest in the project and favour the career of the Benedictine. But, in addition, due to the king's mandate, he was responsible for the *Plan of Ibiza* or study for the creation of the dioceses of Ibiza. As a general inquisi-

* Este artículo es resultado de la Ayuda de Investigación que nos fue concedida por el IEA en el curso 2001-2002.



tor, he attempted to reform this institution and fell into disgrace. There are many works: the diplomatic collections, palaeography, the Royal Heritage...; the majority will remain unpublished until our days.

ESTADILLA Y LOS HERMANOS ABBAD Y LASIERRA

Estadilla tiene el orgullo de contar con dos figuras relevantes de la Ilustración aragonesa; se trata de los hermanos Agustín Íñigo y Manuel Abad y Lasierra.

Como señala López Batalla, ambos hermanos fueron eclipsados por figuras como el conde de Aranda, don Manuel de Roda o don José Nicolás de Azara. Sin embargo, la labor intelectual desarrollada por ambos fue apreciada por sus contemporáneos y sus fondos documentales son verdaderos depósitos de información de su labor histórica e intelectual.

Don Manuel, segundo de los once hermanos, nace el 24 de diciembre de 1729, y su hermano Agustín Íñigo en 1745. Miembros de una familia infanzona de la villa, aún se conserva el blasón en un hermoso palacio neoclásico mandado reconstruir por Agustín Íñigo en 1803 a Beltrán Salas, cantero de Bañeras de Luchon.

Los Abbad, con dos bes, como gustaban distinguirse de otras ramas, remontaban su nobleza a un linaje procedente del señorío de Vizcaya, cuya casa troncal radicó en el valle de Gordejuela. Los descendientes de esta casa son los Castro-Abbad, pasando más tarde a diferentes puntos de la península: Castilla, Asturias, Valencia, Andalucía, Aragón, y también a Sicilia y América. En el año 1167 el señor de Castellanos, don Martín Fernández Abbad, se trasladó a Aragón para militar a las órdenes de Alfonso II el Casto. Recibió como premio tierras en el valle de Tena. En Aragón hubo varias ramas de la familia Abbad asentadas en Jaca, Loporzano, Alagón, Ayerbe y Estadilla.

El bisabuelo de nuestro biografiado fue el primer Abbad en establecerse en Estadilla. Se llamaba Bernardo Abbad y Allué, y se trasladó desde Loporzano a Estadilla donde casó con Isabel María, de la cual tuvo un hijo llamado Esteban. Este casó con Esperanza Bernad y tuvieron tres hijos varones y tres hijas. Uno de los hijos, Esteban, empezó a escribir su apellido con dos bes y de él descendieron los Abbad de Huesca.

Otro de los hijos de Esteban y Esperanza, llamado Francisco Abbad y Navarro, natural y vecino de la villa de Estadilla, presentó documentación en 1718 para probar su infanzonía contra el marqués de Aitona, que era señor temporal de Estadilla. El justicia de Aragón dio sentencia favorable en Zaragoza en 1720.



Casó con doña María Teresa Lasierra y Marco, en Barbuñales, villa natal de la novia, el 7 de julio de 1726.¹ El matrimonio tuvo once hijos, aunque se malograron algunos de ellos. Entre estos destacaremos, por la relación que mantuvieron con Manuel y Agustín, a Esteban que fue gobernador del castillo de Monzón, a Antonio que fue labrador en Barbuñales y a Dionisio que se encargó del patrimonio de la familia hasta su muerte.

Agustín era el menor de todos los hermanos, nacido en Estadilla el 18 de abril de 1745, monje benedictino que viajó a América en 1775 en compañía del obispo Fr. Manuel Pérez. Nombrado obispo de Barbastro en 1790, muere en Ribarroja de Turia (Valencia) en 1813. Es autor de una extensa producción geográfica e histórica sobre América de la que solo se publicó una obra durante su vida: la *Historia geográfica civil y natural de Puerto Rico* (1778). Dejó manuscritas obras que se han publicado en el siglo xx: *Relación del descubrimiento, conquista y población de las provincias y costa de Florida*, publicada en 1913, y *Descripción de las costas de California*, publicada en 1981. Otras obras suyas permanecen inéditas o desconocidas.²

Don Manuel, segundo de los once hermanos, nace el 24 de diciembre de 1729, ingresa en la Orden Benedictina y es admitido en la Real Academia Española (17 de septiembre de 1781). Nombrado prior de Meyá (1773-1783), es consagrado obispo de Ibiza (12 de noviembre de 1787) y nombrado obispo de Astorga (12 de noviembre de 1787), dignidad a la que renuncia en junio de 1790. Director de los Reales Estudios de San Isidro (29 de agosto de 1792), es promovido a inquisidor general (21 de abril de 1793). Confinado en Sopetrán (28 de agosto de 1794), muere en Zaragoza el 12 de enero de 1806, recibiendo sepultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar.

George Demerson³ estudió su etapa como obispo de Ibiza. Fue autor de numerosas obras —Latassa señala 33— de las que solo se publicó la *Noticia... del Sr. D. Juan [José] de Austria*, Pamplona, 1767.

¹ Alberto y Arturo GARCÍA CARRAFA, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, t. 49, 1953. ff. 125-132.

² J. M. SÁNCHEZ MOLLEDO y Juan José NIETO CALLÉN, *D. Íñigo Abbad y Lasierra, obispo de Barbastro (1745-1813)*, Barbastro, Centro de Estudios del Somontano de Barbastro, 2001 (en prensa). Próximamente se van a publicar *Viaje a América y Relación de la Florida* con introducción de J. M. Sánchez Molledo y J. J. Nieto por las editoriales Miraguano e Iberoamericana, respectivamente.

³ George DEMERSON, *Ibiza y su primer obispo: D. Manuel Abbad y Lasierra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1980.



El horizonte intelectual de los hermanos Abbad y Lasierra fue expuesto por Ramón López Batalla en 1983.⁴ Solo un historiador, el ya nombrado George Demerson, se ha ocupado de don Manuel Abbad y Lasierra, en la citada monografía (*Ibiza y su primer obispo: D. Manuel Abbad y Lasierra* [1980]), y en un artículo, “Un obispo amigo del País” (1981). Su relación con la Inquisición y el jansenismo ha sido tratada someramente por Richard Herr (1988).

LOS GRANDES PROYECTOS DE MANUEL ABBAD: LAS COLECCIONES DIPLOMÁTICAS Y EL REAL PATRONATO

La vida de Manuel fue reconstruida bastante acertadamente por George Demerson, pero, en cambio, su obra intelectual más importante está enterrada en un fondo documental que lleva su nombre en la Real Academia de la Historia.

Según Teresa Ramón Palacio, fue confirmado en la iglesia de Estadilla el 27 de agosto de 1730.⁵ Esta misma autora recoge que estudió gramática en el pequeño convento de los Trinitarios Descalzos de Estadilla. Una vez terminados sus estudios consiguió un beneficio en su localidad natal. En 1758, Manuel decide dejar su pueblo y marcha para ser benedictino de San Juan de la Peña. Examinando las cuentas del monasterio entre los años 1758-1770, encontramos su nombre rubricando las cuentas como secretario entre 1767-1768 y 1769.⁶ En los primeros memoriales escritos a la corona se nombra como “visitador”, este hecho es importante, puesto que Manuel conocía ya los fondos de otros muchos monasterios, gracias a este cargo que ocupa en el monasterio, ya que es el encargado de visitar todas las dependencias.

Abbad se aficiona a la historia en el monasterio. En 1765, a los 40 años, don Manuel recibe el primer encargo para visitar archivos.

Por real orden de 5 de febrero de ese año, Carlos III encarga al fraile claustral la visita al monasterio cisterciense de Valdigna para reconocer su archivo.⁷

⁴ Ramón LÓPEZ BATALLA, “La presencia altoaragonesa en el movimiento ilustrado español: los hermanos Abbad Lasierra”, en *Argensola* [Huesca], 96 (1983), pp. 245-310.

⁵ Teresa RAMÓN PALACIO, “El Obispo D. Manuel Abbad y Lasierra y San Lorenzo de Ibiza”, Huesca, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto de 1994, pp. 26-27.

⁶ Biblioteca Pública de Huesca, fondo antiguo. *Libro de cuentas de San Juan de la Peña*.

⁷ RAH, *Papeles del Sr. Abbad y Lasierra*, 6-5-1817.



La afición de Manuel Abbad por la historia se torna en enfermedad diagnosticada como *hipocondría* y se aparta de los documentos por un período de tiempo. Pero un poco más tarde, Carlos III decide restaurar el panteón real del monasterio. Será don Manuel Abbad el que informará, incluso en el extranjero, sobre los descubrimientos que se están efectuando allí. *Le Journal de les Savants* de Francia, publica lo siguiente:

nos informan de que el reverendo Padre fray don Manuel Abbad benedictino del monasterio de San Juan de la Peña, se está dedicando con éxito a buscar los monumentos que puedan esclarecer la antigua Historia de España, su patria.⁸

Consciente de que su voz se oye en Madrid, anuncia que ha encontrado una antigua crónica de los reyes de Aragón. La existencia de esta crónica no era del todo desconocida, ya que la citan Zurita y Blancas. Según este último, su autor sería Pedro Marfilo por lo que en muchas ocasiones Abbad se refiere a ella como la crónica de Marfilo. Abbad ofrece a la corona la posibilidad de cotejar la *Crónica de Marfilo* con los pergaminos originales conservados en los monasterios benedictinos. La corona acepta y de esta forma el monje benedictino da un giro radical a su vida. Sus intereses vitales se trastocan: ahora está al servicio del rey sin dejar de ser eclesiástico. En realidad, se torna un regalista, un defensor del patrimonio real, y buena muestra de ello es su segundo hallazgo: la bula de Urbano II a Sancho Ramírez con la cual se fundó el Real Patronato.

El Real Patronato era aquella Iglesia independiente de cualquier obispo creada por Sancho Ramírez y dotada con numerosas rentas. Agrupaba un buen número de iglesias, capillas reales y monasterios los cuales en siglos posteriores fueron usurpados por los obispos e incorporados fraudulentamente a sus diócesis. Abbad propone a la corona crear una serie de índices con los “instrumentos” que demuestren la propiedad de aquellas iglesias y rentas para reclamarlas a Roma.

Los índices recogen las informaciones que don Manuel Abbad y Lasierra envió a Madrid comunicando sus hallazgos. Por su volumen y calidad son verdaderos tratados. Dos índices se nos han conservado el de 1772⁹ y el de 1777, que resumen la for-

⁸ *Le journal des Savants*, París, abril de 1773; G. DEMERSON, *Ibiza y su primer obispo...*, cit., p. 17.

⁹ Publicado por Ramón LÓPEZ BATALLA, “La presencia altoaragonesa en el movimiento ilustrado español...”, art. cit.



ma de trabajar del monje. Tras una toma de contacto con el archivo, selecciona la documentación y transcribe la más importante que servirá para crear índices topográficos y onomásticos. Los documentos más importantes serán dibujados para poder estudiar las firmas y formas diplomáticas utilizadas. Abbad va más allá, ya que es consciente de la importancia de la epigrafía y de la numismática, e incorpora también algunos elementos de estas ciencias.

Pronto empiezan a surgir los primeros detractores del proyecto de Abbad, pero este sigue con tenacidad hacia adelante. Después de recibir el índice de 1772, la corona pide a Manuel Abbad que separe los documentos legales de los históricos.

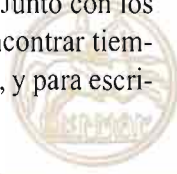
Cuando la petición se torna en orden, Abbad decide escribir una obra: *El Real Patronato*. Se trata de una de sus obras más interesantes. En ella investiga el origen de las iglesias del Real Patronato y el proceso histórico por el cual se perdió todo el patrimonio. En su elaboración ha invertido cinco años y lo que más desea este monje regalista es ponerlo en práctica y no duda en proponer que se haga en su antiguo convento en el que en aquellos momentos se halla vacante la dignidad de abad.

Ese mismo año presenta un segundo índice. En él las láminas de los códices, verdaderos tesoros, se presentan como si de una edición facsímil de la época se tratase. Ha pagado la educación de un dibujante, Antonio Barcones, en la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona, para poder realizar las copias necesarias de los documentos, inscripciones y monedas.

La corona aprecia el trabajo de Manuel Abbad, sobre todo Campomanes, pero el monje no solamente está realizando un trabajo intelectual importante, sino también económico. El primer apoyo del monasterio se torna en oposición y deciden en 1773 reducir su dotación económica sencillamente al “vestido”, ya que no residía ni acudía a las obligaciones del monasterio.

Abbad protesta, pero ni la intervención de la corona consigue mejorar la situación del monje. Finalmente, propone que le otorguen un priorato vacante, Santa María de Meyá, perteneciente al Real Patronato en Cataluña. Se trataba de un priorato en litigio, pero a don Manuel no le importa, incluso puede ser beneficioso para la corona, ya que él puede investigar los verdaderos derechos reales sobre este priorato.

Si bien mejora su situación económica, no así el ritmo de trabajo. Junto con los continuos desplazamientos a las viejas abadías y archivos reales, debe encontrar tiempo cuando llega a su abadía para hacerse cargo de todo el trabajo atrasado, y para escri-



bir la obra a la cual ya ha dado forma. Reforma la iglesia, crea un nuevo poblado, y consigue que la economía del priorato se empiece a recuperar.

El prestigio de Abbad va en aumento gracias a la protección de Campomanes. En una reunión de la Academia de 19 de marzo de 1773, Campomanes presentó “una razón instructiva de una colección diplomática que intenta formar D. Manuel Abbad de la Sierra, monje benedictino claustral de la congregación tarraconense, de quien S. S. recibió y aceptó estos monumentos para el fin y el destino que va expresado”, acordando la Academia admitirle como socio correspondiente.¹⁰ El 24 de marzo escribe don Manuel Abbad el escrito de agradecimiento, que se lee en la Academia el día 26 de ese mismo mes. El 16 de abril concurre a la Junta. Hizo el juramento y leyó una oración gratulatoria.

El discurso se recogió en una carpeta que lleva por título *Certificación de haber pasado la academia el día 7 de julio al Sr. prior de Meyá a la clase de Académico supernumerario*. La oración se califica como digna de imprimirse, de hecho en 1804 se manda que se imprima, pero al parecer no llegó a la imprenta y el original de la Real Academia se extravió.

Abbad ha encontrado nuevos colaboradores como el doctor don Francisco Llovet que era el encargado de administrar el priorato de Santa María de Meyá cuando estaba vacante.¹¹

Abbad propone escribir una *Diplomática*. Ha decidido dividir la obra en tres partes una *Diplomática*, una *Paleografía* y una *Bibliografía* españolas.

Para aprovechar sus desplazamientos debe realizar las tres partes a la vez, y además coordinar a los dibujantes indicándoles qué páginas deben reproducir.

La asistencia de Manuel a las reuniones de la Academia se multiplican. Consigue ser recibido por Campomanes y le muestra lo adelantada que está la *Diplomática*; más tarde presentó en la Granja su *Paleografía*, pero no podía publicarse por falta de dinero. Sin embargo, Floridablanca se alegra de que la obra esté tan adelantada, ya que puede ser entregada a la imprenta, sin salir de Madrid. Podemos leer esta última frase entre líneas.

¹⁰ RAH, *Libro de Actas de la Real Academia de la Historia*, libro V, junio 1767-diciembre 1773.

¹¹ RAH, tomo 15, 913.980, f. 142.



Floridablanca se debe alegrar de que Manuel Abbad halla finalizado la etapa de viajes y de esta forma no haga más reclamaciones económicas para costear el viaje.

Parece que la obra va a salir por fin adelante. Llaguno manda a Palomares y Santander que no pierdan el tiempo en poner la obra en limpio, sino que acudan a copiar “las muestras que se habían de grabar, que eligiese papel y letras para que la administración de la Gaceta las acopiase”.¹²

Sabemos que en este momento de la vida de Manuel casi ha finalizado la *Paleografía* y la *Diplomática*. Debió quedar tal y como se conservan en la Academia de la Historia, prácticamente terminadas, a la falta de algunos detalles. La *Biblioteca* parece que es la obra más atrasada. No trabajará probablemente más en ella. Abbad deja de trabajar prácticamente en fuentes directas. Para las siguientes obras utilizará el material que había acumulado durante estos años.

EL “PLAN DE IBIZA”: LAS REFORMAS ILUSTRADAS A LA PRÁCTICA

Abbad debió impresionar al rey en la Granja, ya que le iba a confiar un delicado trabajo al presentarle para obispo de Ibiza, que se hizo efectivo el 19 de julio de 1783 por las correspondientes bulas de Pío VI.¹³

Por un lado, era delegado del papa como primer obispo de Ibiza, y, por otro, es delegado del rey, ya que esta diócesis era presentada por el monarca, pero además debía organizarla y crear toda su administración.

Ya obispo de Ibiza, el secretario de la Academia le escribía el 22 de octubre de 1784 pidiéndole que escribiese los estados de Ibiza y Formentera para el *Diccionario Geográfico de España*, instándole a que los formase adecuándose al método unificado de los académicos. Abbad responde que tardará unos meses por tres motivos: la reorganización de su diócesis le requería todo su esfuerzo, las relaciones que había consultado resultaban inexactas y necesitaba inspeccionar la isla en persona. En noviembre siguiente, Campomanes, por medio de don José Miguel Flores, instaba al prelado la urgencia de esos estados.

¹² RAH, *Expediente personal de Manuel Abbad y Lasierra. Carta de 6 de marzo a Llaguno*.

¹³ AHN, traducción al castellano. Consejos, leg. 19.499.



Abbad pudo dar respuesta a la relación de la Real Academia de la Historia en septiembre de 1786, casi dos años después. A pesar de ello no estaba satisfecho de la descripción que había remitido, pero se excusaba ante Campomanes por el cúmulo de trabajo extra que había recaído sobre sus hombros con la muerte del gobernador y del asesor jurídico.

En 1785, el Consejo de Castilla le pide su parecer sobre un informe que ha remitido el intendente del Ejército de Mallorca sobre el deplorable estado de la isla de Ibiza. El intendente achacaba el estado de miseria de la población a la falta de instrucción y a la prohibición de sacar los productos agrarios de la isla que provocaba el alza de los precios agrícolas, desanimando a los labradores y llevando a estos a abandonar la labranza. Proponía destacar en Mallorca un batallón de tropa con oficiales instruidos en agricultura y economía para contener e instruir a los bárbaros isleños.

Abbad responde con una *Breve noticia* que en veinticinco párrafos describe la isla, saca consecuencias y propone remedios.

El manuscrito publicado por Demerson comienza haciendo una descripción geográfica de las islas, de cómo aprovechan sus aguas, de su producción agrícola, caza y pesca.

Pero la reforma de Abbad y Lasierra va más lejos; intenta reformar la hacienda y la marina. En el plano defensivo, considera que para la recuperación de la agricultura se debería suprimir el sistema de milicias; los payeses libres de esta obligación deberían asumir el cuidado de sus campos, pagar los impuestos de los que estaban exentos y con ellos mantener una tropa más preparada para defender las islas. De esta forma se combatiría, además, el contrabando, ya que las milicias más que erradicarlo lo protegían por encontrarse lazos familiares entre unos y otros.

Pero aquí hace gala el prelado de un gran talento; esto se debía conseguir mediante halagos, apelando al honor de sus naturales, y pone como ejemplo su actuación durante los dos años que lleva en la isla en los cuales ha sabido acabar con bastantes prácticas supersticiosas en las ceremonias y ritos de la isla. Para ello Abbad propone la creación de unas juntas donde “instruir” a los miembros en las reformas, de esta forma sus miembros se harán protagonistas de la iniciativa.

El plan de Abbad fue estudiado y puesto en práctica cinco meses después. Se tradujo en la *Instrucción que el Rey quiere que se observe por el Coronel Juan Sierra, Gobernador de Ibiza para el fomento y arreglo y remedio de la industria y demás ramos importantes de dicha isla y de la de Formentera*.



LOS ÚLTIMOS AÑOS: OBISPO DE ASTORGA, DIRECTOR DE SAN ISIDRO E INQUISIDOR GENERAL

La salud de Abbad se quebranta todavía más en la isla de Ibiza. Acostumbrado al clima del Prepirineo, resiste mal el clima subtropical de la isla, especialmente los veranos calurosos y el *aire espeso*.

Cansado y enfermo, Manuel Abbad escribe el 6 de septiembre de 1786 a Campomanes. En la misma carta envía tres relaciones sobre el estado de Ibiza y Formentera, con lo que concluye su comisión ante la Real Academia de la Historia, e igualmente solicita el obispado de Zamora.¹⁴ Si la corona apreciaba con anterioridad a Manuel, ahora tenía más que motivos para escuchar las súplicas del benedictino después de su brillante paso por la isla de Ibiza donde ha ejercido hasta las funciones de gobernador militar.

Campomanes convence al secretario de Estado y al rey para ocupar el obispado de Astorga, vacante por muerte del prelado Antonio Andrés López en 1787. Carlos III escribe a José Nicolás de Azara, ministro plenipotenciario ante la Santa Sede, para presentar a don Manuel Abbad y Lasierra, obispo de Ibiza, como candidato a la sede vacante del obispado de Astorga,¹⁵ el 20 de julio de 1787.

En su corto pontificado, entre 1788 y 1789, Manuel Abbad fue testigo de una terrible hambruna que se declaró en su diócesis. El ilustrado de nuevo aparece e intenta hacer frente con sus cortos medios a esta incidencia que está atacando el bienestar de sus feligreses y decide que todos los granos de las iglesias deben ponerse en los sótanos cortando cualquier posibilidad de especulación.

También se vio inmerso en la reforma del Seminario Conciliar. Consciente de que la mejor arma para reformar y mejorar la vida de sus pueblos era un clero instruido, Abbad decide continuar la reforma del Seminario que había iniciado su antecesor fray Antonio López.

A los quince meses de su llegada a Astorga, fue llamado a Madrid para asistir a la coronación de Carlos IV. Cuando se disponía a volver, el conde de Floridablanca le comunicó que el rey deseaba que se quedase en la Corte.

Abbad permanece en Madrid sin que se le declare, porque el rey le retenía en la Corte. Manuel intenta administrar su diócesis desde Madrid por medio de dimisorias o imprimiendo una pastoral.

¹⁴ RAH, *Expediente de D. Manuel Abbad y Lasierra*, núm. 11, original.

¹⁵ RAH, *Expediente personal de Manuel Abbad y Lasierra. Carta de Abbad a Campomanes*. Ibiza, 6 de septiembre de 1786; AHN, Consejos, libro 104, ff. 226 y 227v.



Manuel Abbad estaba inquieto. El conde de Floridablanca, su antiguo favorecedor, le pide paciencia, pero fray Manuel, aprovechando que el rey está en el Real Sitio, pide permiso para entrevistarse con él. El ministro le comunica el beneplácito real y sabemos que le ofreció alguna plaza importante, pero ignoramos cuál.

Demerson cree que el misterioso empleo probablemente podría ser el de preceptor del príncipe de Asturias. De hecho, algunos biógrafos del obispo lo nombran como “preceptor de los Reales Infantes y Director de los Reales Estudios de San Isidro”; también figura en la partida de defunción del prelado. Sin embargo, en el Archivo de Palacio no encontramos ni rastro de este cargo.

En cualquier caso, la Monarquía debió frenar sus planes con el estallido de la Revolución francesa; no era el momento de enfrentarse a la Iglesia. Años más tarde, una vez abandonado el proyecto, la Monarquía iniciaría la desamortización de Godoy viendo satisfecho uno de los objetivos principales de su reclamación para la reversión del Real Patronato: el económico.

Lo que está claro es que la nueva plaza era incompatible con el obispado de Astorga, por lo cual Abbad renuncia a ella tal y como anuncia el real decreto de 13 de junio de 1790.¹⁶ Después de dar tan importante paso, a Manuel no le llegó nombramiento alguno en 1790-1791, quizá porque su protector, el conde de Floridablanca, fue víctima del atentado de Juan Pablo Parret, quizá porque este último también fue perdiendo el favor de los monarcas. La cuestión es que Manuel había renunciado a un importante cargo eclesiástico y a sus rentas, por una inactividad que probablemente debía estar crispándole los nervios.

El 4 de julio de 1791 se le nombra arzobispo de Selimbria. El título procede de la colonia de Tracia, en la Propóntide, que fue fundada c. 677 a. de J. C. por los colonos de Megara, siendo la base de la expansión de esta ciudad en el Ponto Euxino. Es la actual Selivri, en la Turquía europea, a 70 km de Estambul. Se trataba, por lo tanto, de un cargo honorífico, que hacía ascender a don Manuel Abbad de rango, y le permitía residir en la Corte. De este modo, Carlos IV y su ministro querían contentar al nuevo arzobispo.

Sin embargo, en estos años debemos pensar que Abbad escribió algunas de sus obras más importantes: *Genealogías de los Condes de Aragón*, donde el fraile muestra el conocimiento de códices castellanos como el Códice de Astorga, el de Albelda, el

¹⁶ AHN. Estado, leg. 4.817.



de León, o *Narración geográfico-histórica del Condado de Ribagorza y sucesión de los Condes que ha habido desde tiempos de la irrupción de los árabes*.

El 28 de febrero de 1792, Floridablanca fue exonerado de la Secretaría de Estado y le sustituyó el conde de Aranda. Aragonés influyente, Abbad rompe el silencio y se dirige a él señalándole los dilatados servicios que había prestado a la ciencia y a la Monarquía, la estimación de los reyes y la inactividad en que se hallaba inmerso.¹⁷ Abbad propone retomar la *Diplomática, Paleografía y Bibliografía* empresa que, como él decía, podría llevar a cabo en diez años si le daban una prebenda “decentemente dotada”; Aranda decide apoyar a su paisano y Manuel Abbad es nombrado director de los Reales Estudios de San Isidro. El nombramiento se hizo público el 24 de agosto de 1792. Su paso fue corto y no dejaría impronta en esta institución.

El 21 de abril de 1793 Manuel Abbad es nombrado inquisidor general.

Probablemente se estaba enfrentando a otro reto. La Inquisición había recobrado influencia debido a la Revolución francesa, y había perseguido a muchas personas de forma anónima. Cuando Abbad se hace cargo de la Inquisición, existe un afán por reformar el Santo Oficio en las esferas políticas y cultas del país. Quizá este era el cargo prometido en 1789, pero la coincidencia con la Revolución provocó recelos para reformar esta institución medieval en aquel preciso momento.

En cualquier caso, Abbad, experto en reformas administrativas, parece que empieza a reformar el tribunal como indican algunos libros registros que se inician en este momento. Pero su afán reformador pronto se enfrentó con el conservadurismo de esta radical institución medieval. El enfrentamiento se produjo por la presentación de candidatos a dos plazas que habían quedado vacantes en Sevilla. Había tres candidatos y solo dos plazas. El asunto parece trivial, pero en un mundo en que las influencias personales garantizaban muchas veces escalar puestos gracias a buenos “padrinos” ello no era un asunto baladí. Abbad, viendo lo complicado del asunto, decide resolverlo creando una tercera plaza. Los miembros del Consejo de la Suprema pusieron el grito en el cielo, pero tampoco aportaron ninguna solución. Abbad, harto ya de todo este asunto, envía el nuevo nombramiento desde el monasterio de Valverde.

El Consejo de la Suprema Inquisición recibe con desagrado la resolución del arzobispo y pone objeciones a la resolución propuesta por él. Abbad responde al Con-

¹⁷ AHN, Estado, leg. 4.817. *Cartas de Manuel Abbad y Lasierra al conde de Aranda*, de 11 de marzo de 1792 y 25 de mayo del mismo año.



sejo por medio de su secretario que tiene la anuencia del rey. Es decir, Abbad acaba de enfrentarse de la Inquisición. Así se inicia la revolución en el seno de esta institución medieval, empezando por lo básico: enseñar quién manda.

No se ha conservado ningún escrito al respecto, pero podemos entender el pensamiento del benedictino. Amante de la disciplina, debía comprender que un Consejo es, sencillamente, un órgano asesor, pero que la capacidad de decisión la debía tener su presidente a quien realmente el rey delegaba una parcela de decisión sobre una determinada materia.

Para los miembros del Consejo aquello era un ataque a una práctica de siglos de anuencias y favores que había llevado a un corporativismo de sus miembros al servicio de las clases sociales de las que procedían.

Pero el Consejo de la Suprema no puede actuar contra su inquisidor; de haber podido lo hubiese hecho. Solamente el rey podía actuar contra él y el problema surgió cuando este, sin más explicaciones, desestimó la queja de la Inquisición.

Podemos pensar cómo debieron recibir los sectores progresistas y reformadores la medida de Manuel Abbad. La grieta que había abierto era más profunda de lo que nadie se podía imaginar; a partir de entonces cualquier decisión del Consejo debía obtener su beneplácito: si el rey seguía apoyando a su inquisidor, el demandante podía ver finalizada su carrera con la destitución. Por ello debían acudir a “otros métodos” bien conocidos en nuestra historia, las acusaciones, en este caso de jansenismo como veremos más adelante. Pero de repente estos sectores encontraron un aliado inesperado: el duque de Alcudia.

Como hemos visto, Abbad no es una persona tolerante. No gusta de ceder ante lo que él considera injusto o erróneo, no es amante de los juegos políticos y es lo que finalmente le acarrea su definitiva ruina.

El inquisidor general continúa examinando los mecanismos de funcionamiento de la institución, y decide abordar la reforma de los “calificadores”. Los calificadores o “Junta de Calificadores y consultores del Santo Oficio” eran los encargados de decidir qué obras estaban “contaminadas” o no, y quiénes estaban preparados para desempeñar este oficio.

En 1793 Llorente mantiene una conversación con Abbad sobre este asunto y deciden poner por escrito los defectos del procedimiento judicial del Santo Oficio. Era una revolución desde arriba, el propio inquisidor estaba probablemente, como

había demostrado, en el asunto de las vacantes de Sevilla; ellos no tenían nada que interponer.

Pero en la esfera política aparece un nuevo personaje, el duque de Alcudia. Godoy decide intervenir en este asunto y le pide a Abbad que le remita toda la documentación. Este remite el expediente el 21 de agosto, un informe general, dos escritos suyos, *Constituciones de calificadores y consultores del Santo Oficio y reglas que deberían observar en el examen y calificación de las obras*, y una propuesta de personas aptas para desempeñar tal oficio.¹⁸

Manuel Abbad, por medio de 17 artículos, propone crear unos verdaderos profesionales: personas dedicadas ad hoc a este asunto. Establece una Junta de 12 vocales: cuatro canonistas y ocho teólogos (cuatro regulares, con conocimientos de lenguas y versados en asuntos de teología), nombrados por el rey a propuesta del inquisidor general.

Lo más llamativo es la lista de candidatos que Abbad ofrecía: existían jansenistas reconocidos como Yeregui, o focos relacionados con el jansenismo peninsular como la Escuela de San Isidro o la catedral de Cuenca.

Godoy, al recibir la propuesta de Abbad, la pasó al vicario de Madrid, don Lorenzo Igual de Soria, al que tenía en mucho aprecio. Don Lorenzo Igual era, además, inquisidor ordinario y defendió el sistema del que forma parte, considerando que si el sistema en alguna ocasión no funcionó, simplemente había que castigar a sus miembros.

Sobre la Junta de Calificadores consideraba que no había por qué acudir a nuevos candidatos si la Suprema ya contaba con una buena plana de ellos, pero igualmente una Junta no sería mala siempre y cuando fuese nombrada por el Consejo y no por el inquisidor general como proponía Abbad. Es decir, finalmente estaba rechazando de plano la reforma de don Manuel, y es más, el Consejo podía ver reforzado su poder por la Junta, que en vez de ser un instrumento de reforma podía convertirse en un eficaz instrumento del conservadurismo.¹⁹ Además, aconsejaba al ministro que para formar las constituciones la persona más adecuada era fray Juan Moya. El ministro pidió la opinión, además de a dicho fraile, confesor del rey, a don Rafael Muzquiz y a don Pedro Luis Blanco.

Quizá fue de nuevo la mala suerte la que acompañó a Abbad, ya que el contexto internacional en plena guerra de los Pirineos, no facilitaba la eliminación de aque-

¹⁸ Esta documentación se encuentra en el AHN, Estado, leg. 3.137.

¹⁹ AHN, Estado, leg. 3.137.



lla herramienta tan útil contra las perniciosas ideas que habían llevado al país vecino a una república.

Manuel Abbad era consciente de que su final como inquisidor general estaba cerca. Residiendo en el monasterio de Valverde, se acuerda de su tierra natal y dicta dos resoluciones que en cierto modo son su testamento como inquisidor general: crea la biblioteca pública de Estadilla a la que concede permiso para comprar libros prohibidos, el 1 de julio de 1794, y tres días más tarde autoriza la compra de libros prohibidos para la biblioteca pública del Seminario de Barbastro.

Abbad fue confinado en el monasterio de Sopena. Parece que durante aquel período estuvo ordenando los papeles clasificándolos por materias, reuniendo en un solo legajo todos los facsímiles de códices medievales que se habían podido hacer con ayuda de Santiago Palomares y de Barcones.

Tradicionalmente se suele admitir que don Manuel estuvo en este monasterio cuatro años, entre 1794 y 1798. Latassa, refundido por Gómez Uriel, afirma que don Manuel Abbad se retiró a su patria en el año 1798. En la primera edición de Latassa aparece una cosa muy diferente: don Manuel Abbad vive retirado en su patria en este año 1798.

Demerson cree que por patria debemos entender Estadilla donde estaría protegido por su hermano, y que su confinamiento en Sopena no sería pasajero. Quizá por eso donó su biblioteca a Estadilla y le autorizó a tener libros prohibidos, porque de esta forma los podría consultar. En cualquier caso, esta es una etapa de su vida sin apenas datos y muy oscura.

También es posible que se encontrase en una comunidad de religiosos o en algún edificio particular. Todas las posibilidades son plausibles.

Podía estar también alojado en el palacio del conde de Aranda o de alguien de su partido, al fin y al cabo la caída del Conde estuvo provocada por la defensa que hizo de don Manuel.

La realidad es que el 6 de junio de 1806 murió en Zaragoza, ignorado por la Corte uno de los mayores exponentes de la Ilustración aragonesa.

Según Macabich fue sepultado en la basílica de Nuestra Señora del Pilar a petición suya. No sabemos de dónde extrae este dato.



LA OBRA DE MANUEL ABBAD

Si examinamos la obra de Manuel Abbad, nos damos cuenta de que fue un autor muy prolífico pero que escasamente publicó. En vida tan solo vio la luz una obra que no es propiamente suya, sino que preparó su edición: *La noticia de la vida interior y elogio de las virtudes del Serenísimo Señor Don Juan de Austria, Gran prior de Castilla en la orden de San Juan de Jerusalén, General de las Armadas españolas, hijo del católico Rey Don Felipe IV*.

De los índices ya hemos hablado. Pero pronto fueron desbordados por toda la masa de documentos que consiguió transcribir, seleccionando los mejor conservados, apartando las falsificaciones y creando los cartularios de Santa Cruz de la Serós en Jaca,²⁰ San Victorián,²¹ Guerri,²² Obarra,²³ Roda,²⁴ el de Lavax,²⁵ San Juan de la Peña,²⁶ y Alquézar.²⁷

Sus años en San Juan de la Peña le sirvieron para conocer en profundidad la historia de este cenobio.

Además, fue testigo de las excavaciones realizadas en el monasterio pinatense, de las que levantó planos que no hemos encontrado.

²⁰ Trasunto de diferentes escrituras sacadas del Archivo de Santa Cruz de la Serós en Jaca, latín. RAH, id., tomo 12, 913.977, ff. 81-98; copias manuscritas de documentos en latín procedentes de Guerri, Santa Cruz de la Serós y San Victorián.

²¹ Copias manuscritas de documentos en latín procedentes de Guerri, Santa Cruz de la Serós y San Victorián: RAH, documentos de San Victorián, tomo 12, 913.977, ff. 115-131, latín. Termina: *Concuerda esta copia con su original del pergamino que para en el archivo del Real Monasterio de San Victorián, la que se extrae fielmente a presencia e instado por el MI. Sr. D. Manuel de Abbad y Lasierra, prior de Meyá, y comisionado por S. M. para este efecto. 4 de septiembre de 1774. Antonio Pardina, escribano real, residente en el lugar de Gerve.*

²² Copias manuscritas de documentos en latín procedentes de Guerri, Santa Cruz de la Serós y San Victorián.

²³ RAH, id., tomo 15, 913.980, f. 349rº.

²⁴ RAH, id., tomo 15, 913.980, f. 349. RAH, id., tomo 15, 913.980, ff. 164-209. Transcripción de documentos sobre la iglesia de Roda (cuidada caligrafía, latín); RAH, *Cartulario mayor de la iglesia catedral de Roda* (cuidada caligrafía, latín), tomo 15, 913.980, ff. 264-348rº.

²⁵ RAH, id., tomo 12, 913.977, ff. 99-113vº; RAH, *Cartulario del monasterio de Santa Maria de Lavax* (Ribagorza), tomo 6, 913.971.

²⁶ RAH, *Cartulario de San Juan de la Peña* ("La copia del cartulario de San Juan de la Peña es de puño y letra del prior de Meyá Francisco Llobet y Mas", 83 docs., latín, tomo 6, 913.971, ff. 1-125 y vº).

²⁷ Copia de privilegio a la colegial de Alquézar (1099). impreso. sign. XVIII. RAH, tomo 12, 913.977, 2 ff. La mayoría de la documentación de Alquézar se halla en la RAH, tomo 3, 913.968. Por ejemplo: títulos reales y otras escrituras pertenecientes a la capilla real y villa de Alquézar, situada en el partido de Barbastro, reino de Aragón [Madrid, 25 de junio de 1781]; mapa; *Real Patronato. Pueblos, iglesias, rentas y jurisdicciones con que los señores Reyes dotaron la abadía de Santa Maria de Alquézar en el reino de Aragón*; Índice del Becerro de Alquézar; copia auténtica de las escrituras del Becerro de la villa de Alquézar

Ello le llevó a recibir al menos dos encargos de la corona para que escribiese sobre el panteón. El primero del que tenemos noticia es de 1773.²⁸ Un segundo texto parece que le fue encargado en 1780.²⁹

De estos dos textos hemos localizado el primero y el acto notarial de la excavación realizada en 1770.³⁰

Del Real Patronato ya hemos hablado, debía servir para “entre otras el fuero de amortización contra las adquisiciones de manos muertas; el vínculo de los honores, rentas, jurisdicciones, y demás dotaciones de las iglesias del Real Patronato”.³¹ Es decir, Abbad estaba entregando a la Monarquía un instrumento muy afilado para enfrentarse a la Iglesia y exigir tanto derechos y preeminencias como una suerte de ingresos económicos importantes para la endeudada monarquía.

Por estos años, Abbad desea entrar a toda costa en la Real Academia como miembro numerario y por eso se decidió a embarcar en una de las que van a ser sus principales obras: la *Diplomática*.³²

El proyecto fue presentado a la Real Academia en 1781, cuando Abbad visita El Escorial con Palomares y puede calibrar la importancia de los fondos que guarda. Enseguida escribe un largo memorial dando noticia de ello a Campomanes.³³

Pero existe una serie de obras como la *Genealogía de los Reyes de Aragón y Navarra* conservada en la Biblioteca de Cataluña,³⁴ y el *Necrológico de Roda*, en los que Abbad demuestra su profundo conocimiento de las fuentes.

²⁸ Sepulturas y planta de San Juan de la Peña. Madrid. 12 de julio de 1773 [Manuel Abbad y Lasiera]. RAH, Col. Abbad y Lasiera, tomo 13, 913.978, ff. 381-78rº.

²⁹ AHN, Estado, leg. 4.817. Madrid 30 de junio de 1780.

³⁰ Acto de excavación que se ejecutó en la real casa y monasterio de San Juan de la Peña a los 6 días del mes de junio de 1770 años. Al final: “Yo Manuel Normante escribano real...”. RAH, tomo 13, 913.978, ff. 12rº-37rº.

³¹ AHN, Consejos, leg. 19.782, núm. 2. Meyá, 21 de abril de 1778. Manuel Abbad al rey.

³² La *Diplomática* se puede consultar en RAH, tomo 14, 913.979, *Aparato diplomático dispuesto con permiso de S. M. bajo la dirección de la Real Academia de la Historia. Por el Doctor don Manuel Abbad y Lasiera prior de Meyá, académico del número asociado con don Francisco Javier Palomares, oficial del primer secretario de estado, individuo de la misma Real Academia, y también Aparato al Índice diplomático y varios papeles sobre el mismo asunto de D. Manuel Abad de la Sierra, monje claustral de la Congregación tarraconense*, tomo 2, 913.967, f. 4rº y vº.

³³ RAH, tomo 14, 913.979, s. f. Madrid, 10 de noviembre de 1781.

³⁴ Biblioteca de Cataluña, ms. 1.017, 278 ff.



Genealogía es en realidad la *Crónica de Marfil* perfeccionada y en el *Necrológico de Roda* no solamente se contenta con transcribir este libro de la silla rotense, sino que lo completa y perfecciona con otras fuentes.

Son muchos los papeles de Abbad sobre los fueros.³⁵ Debemos considerar, pues, que para Abbad los fueros son una fuente primaria importante debido a que constituyen el ordenamiento legal sobre el que se asienta toda la sociedad medieval aragonesa. Abbad comienza la recopilación de todo este material y lo transcribe. Así, en el Fondo Abbad y Lasierra podemos encontrar el fuero de Sobrarbe,³⁶ el fuero de Jaca,³⁷ y el fuero de Valencia.³⁸

Existe otro bloque de obras como *Aragón y Cataluña en el siglo XII, Narración Geográfico-histórica del Condado de Ribagorza y sucesión de los Condes que ha habido desde tiempos de la irrupción de los árabes*, escritos posiblemente a iniciativa del monje y quizá debidos a un interés por su lugar de nacimiento, Estadilla, y por la provincia de Huesca.

La presentación de don Manuel Abbad y Lasierra por Carlos III en 1783 para la silla episcopal ibicenca, hace que el autor permanezca en Ibiza desde 1784 hasta 1788. En estos cuatro años realiza una importante labor de investigación histórica y de conocimiento de la isla, debido, por una parte, a sus obligaciones episcopales —creación de parroquias, etc.—, y, por otra, a la necesidad de información que sobre la isla le es solicitada por la Real Academia de la Historia para la confección del *Diccionario geográfico* que se estaba realizando por esta institución. Ambos motivos dieron lugar a numerosos

³⁵ *Aquí comienza el ordenamiento y amejoramiento de los fueros de nuevo ordenados (Tudela, era 1152)*, RAH, tomo 1, 913.966, ff. 301-319; *Breve sumario del orden con que se hallan distribuidos los fueros en el código de donde se sacó esta copia, y cita de los más notables por su importancia con remisión a la página donde se hallan*, RAH, tomo 1, 913.966, ff. 73-84.

³⁶ *Sobre los fueros de Sobrarbe*, RAH, tomo 1, 913.966, ff. 57-68; *Fuero de Sobrarbe (transcripción, latín)*, ff. 93-96; RAH, tomo 1, 913.966; *Notas del fuero de Sobrarbe y Jaca*, RAH, tomo 1, f. 211; *Este es el fuero de Sobrarbe "Privilegium de foris datus a Rege Aldefonsu Tutelanis..."*, RAH, tomo 1, ff. 213-214; *Más sobre el Fuero de Sobrarbe*, RAH, tomo 1, ff. 215-384.

³⁷ *Fuero de Jaca. (transcripción, aragonés antiguo)*, RAH, tomo 1, 913.966, ff. 101-295. *Notas del fuero de Sobrarbe y Jaca*, RAH, tomo 1, f. 211.

³⁸ *Copia de algunos fueros, ordenanzas y estatutos generales y particulares del gobierno y reino de Valencia, en que se trata en algunos de que no puedan adquirir heredamiento personas eclesiásticas y que se tengan sujetas a todos cargos las tierras que gozaren o adquirieren, hechos por el señor Rey don Jaime el Conquistador [año 1270]*, RAH, tomo 1, 913.966, ff. 518-563.



escritos que le apartaron de la Edad Media de Aragón llevándole a interesarse por la isla mediterránea. Entre ellos, el *Plan de la nueva catedral y diócesis de Ibiza, erigida a instancias del Rey Nuestro Señor (Que Dios. guarde) por nuestro muy Santo Padre Pío VI de feliz memoria y dispuesto de comisión de S. M. por D. Manuel de Abbad y Lasiera, primer obispo de Ibiza*,³⁹ fechado el 27 de enero de 1787, y el *Plan instructivo de agricultura, industria y policía de la campaña de las islas de Ibiza y Formentera*, de 4 de mayo de 1787, que se materializó en el *Plan político y económico que S. M. mandó llevar a efecto en las islas de Ibiza y Formentera al Alcalde de su Real Casa y Corte don Miguel Cayetano Soler en Real Orden de 15 de septiembre de 1789*,⁴⁰ que no es sino la real orden para realizar en las Islas Pitiusas las reformas ilustradas de nuestro monje aragonés.

A la Real Academia de la Historia fue a parar casi toda la producción inédita de Manuel Abbad y Lasiera. Son 23 tomos sin un índice general cuya consulta es dificultosa. A partir de los capítulos exteriores hemos extraído la obra del benedictino.

Sin embargo, en el fondo que lleva su nombre se conserva, además, gran parte del material que utilizaba para trabajar, su correspondencia, otra que le podía interesar como la de la primera paleografía que deseaba hacer la Real Academia de la Historia, etc.

El fondo es de gran envergadura, sin contar los cartularios que recogen al menos 700 documentos de la historia altoaragonesa.

Doscientos años después hemos seleccionado una parte de su obra y preparado para su edición por el Instituto de Estudios Altoaragoneses. Con ello esperamos contribuir a que esta gran figura de la historia altoaragonesa salga de una oscuridad inmerecida.⁴¹ Sin embargo, aún queda una parte importante de su obra depositada en la Real Academia de la Historia y que merece ser estudiada y reivindicada.

³⁹ Biblioteca Nacional, ms. 5.905, 77 ff., fue publicado por G. DEMERSON, *Ibiza y su primer obispo...*, cit., ff. 175-250.

⁴⁰ Archivo Municipal de Ibiza, ms. 211.

⁴¹ *Índice de los archivos de los reales monasterios de la congregación benedictina tarraconense que con permiso de S. M. (que dios guarde) ha examinado en este año de 1772: Códices, cartularios, becerros, y otros libros manuscritos que se hallan en los archivos sobredichos y otros de que he adquirido noticia; Breve apuntamiento de Códices Góticos singulares ó por sus asuntos ó tratados insertos, ó notas y glosas, interlineales, ó marginales, hasta ahora inéditos; y en que también se hallan varias noticias extravagantes á los asuntos pertenecientes á la historia Sagrada, eclesiástica, y profana; al computo, monedas, variedad del número, etcétera; El Panteón de San Juan de la Peña; Discurso del Dr. Fr. Manuel Abbad y Lasiera en la Real Academia de la Historia; Discurso previo sobre los títulos y derechos del Real patronato en general; Índice de varios códigos antiguos que existen en los archivos de la Corona de Aragón (1778).*



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES

Diputación de Huesca

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

Argensola publicará trabajos científicos originales de Historia, Historia del Arte y Filosofía, que se refieran al ámbito del Alto Aragón. La edición de trabajos referidos a otro marco espacial estará justificada si, por razones de afinidad de cualquier tipo, su contenido tiene una especial repercusión sobre la investigación en el Alto Aragón.

Los trabajos se enviarán redactados en castellano, presentados en un máximo de 40 páginas de formato DIN A-4 con 35 líneas de 65 caracteres, mecanografiados o impresos a doble espacio o, directamente, por procedimientos informáticos o telemáticos, a la redacción de la revista (calle del Parque, 10, 22002, Huesca; tel.: 974 29 41 20; fax: 974 29 41 22; e-mail: iea@iea.es).

La entrega informatizada del original no exime de adjuntar una copia impresa de cortesía y seguridad. La maquetación correrá a cargo de *Argensola*, lo que implica detalles como no incluir partición de palabras a final de línea ni espacios sistemáticos que no vayan fijados por tabuladores. De no presentarse el original por procedimientos informáticos con las notas ya incluidas a pie de página, estas, siempre numeradas correlativamente, irán en hoja aparte, al final del texto. En ese lugar se colocará la bibliografía, que se ordenará alfabéticamente por los apellidos si no se decide ubicarla únicamente en las notas para hacerlas autónomas.

Se aceptarán originales que incluyan citas mediante el procedimiento de insertar en el texto y entre paréntesis el apellido, año —más letra correlativa si se repite— y página —sin abreviatura— de la obra a la que se remite, siempre que la lista bibliográfica final incluya los mismos datos previstos en el sistema tradicional. En las referencias bibliográficas de las notas se seguirá este orden para los datos, todos separados por comas: nombre y apellido(s) del autor, título de la obra (subrayado, que será cursiva si se presenta informatizado), lugar de edición, editorial, año de edición (en cifras arábigas), volumen (vol.) —si procede— y página(s) citada(s). Si se incluye la colección y el número correspondiente, irán entre paréntesis tras la editorial y sin coma previa. El responsable o coordinador de la edición —en el supuesto de actas, homenajes...— se coloca tras el título, seguido de (ed.) o (coord.), según correspon-da. También mediante pról. de o ed. de, el autor del prólogo y el preparador de la edición textual, respectivamente, o la forma completa, como es habitual en Filología: edición, introducción y notas de.

Para artículos de revista: título (entrecorinado), título de la revista (subrayado o con la itálica del ordenador), número del tomo y, en su caso, volumen, año (entre paréntesis y sin coma precedente),

páginas que ocupa, página(s) citada(s). En el caso de homenajes, colecciones de artículos de uno o varios autores y libros en colaboración, se procederá como en las revistas pero intercalando la preposición “en” entre el título del artículo y el del libro. Cuando convenga que conste el año en que se publicó por primera vez el estudio reeditado, puede ponerse entre corchetes después del título. Allí mismo puede precisarse el número total de volúmenes de la obra.

Las colaboraciones irán precedidas de una nota en la que figuren su título y un resumen de 10 líneas donde aparezcan subrayadas las palabras que el autor considera claves y que permitan al IEA la elaboración de índices onomásticos, topográficos, cronológicos, temáticos y de título. Además, el nombre del autor o autores, su situación académica, trabajo y direcciones y noticia de las materias estudiadas o en proyecto que revistan interés para las Ciencias Sociales en el Alto Aragón; tales datos nutrirán el fichero de investigadores abierto por *Argensola*.

Se incluirá, asimismo, un resumen en castellano del original, de no más de diez líneas, y su correspondiente *abstract* en inglés o *résumé* en francés, que se publicarán precediendo al estudio en la revista.

Las ilustraciones se adjuntarán preferentemente en diapositivas, papel fotográfico, soporte magnético u otro más conveniente a cada caso concreto. Todo el material gráfico será convenientemente identificado con pies claros y concisos y se indicará en qué parte del texto se desea intercalar.

El texto impreso será el resultante de la corrección —sin añadidos que modifiquen la maquetación— de pruebas, cuando las haya, o ese mismo borrador si no se devuelve corregido en el plazo fijado.

La selección y aprobación de los trabajos es competencia del consejo de redacción de la revista *Argensola*, el cual actuará colegiadamente al respecto y, si es el caso, propondrá cambios formales en relación con estas normas.





INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES

Diputación de Huesca



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALTOARAGONESES
DIPUTACIÓN DE HUESCA



9 770518 408001
INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES
Diputación de Huesca