

AR GENT (014



125

ARGENSOLA

ARGENSOLA

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES
DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES



125

HUESCA, 2015

Edita: Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca)
Parque, 10 – 22002 Huesca – Tel. 974 29 41 20
[www.iea.es / publicaciones@iea.es](http://www.iea.es/publicaciones@iea.es)

Dirección: M.^a 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

Corrección: Ana Bescós

Coordinación editorial: Teresa Sas

ISSN: 0518-4088 (revista impresa)

ISSN: 2445-0561 (revista digital en acceso abierto:

<http://revistas.iea.es/index.php/ARG>)

Depósito legal: HU-378/99

Imprime: Harmony Veyron, S. L.

SUMARIO

PRESENTACIÓN

<i>El viaje como impulso creativo para el artista</i> , por M. ^a Celia FONTANA CALVO	9
---	---

SECCIÓN TEMÁTICA

PINTORES Y FOTÓGRAFOS VIAJEROS CON EL ALTO ARAGÓN COMO TRASFONDO

<i>Eugène Delacroix: un viaje a los Pirineos (1845)</i> , por Juan Ignacio BERNUÉS SANZ	15
<i>Una aproximación a la estancia de Valentín Carderera y Solano en Italia (1822-1831)</i> , por Raquel GALLEGO GARCÍA	47
<i>Fotógrafos y viajeros en torno al balneario de Panticosa (Huesca): de Charles Clifford (1859) a Lucas Cepero (1915)</i> , por José Antonio HERNÁNDEZ LATAS	89
<i>Los primeros fotógrafos franceses en el Alto Aragón</i> , por Ramón LASAOSA SUSÍN	133

BOLETÍN DE NOTICIAS

<i>Nuevos datos sobre la reforma realizada a comienzos del siglo XVII en el palacio episcopal oscense</i> , por M. ^a Celia FONTANA CALVO	171
<i>Inmaculadas inspiradas en grabados en la catedral de Huesca y en la iglesia poblana de Tonatzintla</i> , por M. ^a Celia FONTANA CALVO	187
<i>Huesca y su patrón san Lorenzo: nuevas evidencias sobre el origen de las tradiciones laurentinas oscenses</i> , por Carlos GARCÉS MANAU	201
<i>Las memorias barbastrenses del notario Juan López de Santángel (1572-1586)</i> , por Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA	213

SECCIÓN ABIERTA

<i>Los Lizana (1089-1273)</i> , por M. ^a Dolores BARRIOS MARTÍNEZ	233
<i>El alfarje mudéjar de los Azlor (Huesca): una obra realizada hacia 1280, contemporánea de la techumbre de la catedral de Teruel</i> , por Carlos GARCÉS MANAU	265
<i>Las fuentes como esculturas públicas en Aragón</i> , por Manuel GARCÍA GUATAS	311
<i>Sociabilidad, ocio y enseñanza en los inicios del deporte y la actividad física: nuevos espacios y prácticas durante el último cuarto del siglo XIX en la ciudad de Huesca</i> , por Jorge RAMÓN SALINAS	345
<i>La danzarina contorsionada y el juglar músico: una nueva mirada a un tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés</i> , por Carmen M. ^a ZAVALA ARNAL	387

PRESENTACIÓN

EL VIAJE COMO IMPULSO CREATIVO PARA EL ARTISTA

De “hermoso espejo de la vida humana” calificó Aristóteles la *Odisea* en su *Retórica*, porque desde la Antigüedad el viaje se ha utilizado como metáfora del devenir del hombre en el mundo. Ya tenga un fin o un destino precisos, o más bien se plantee como un discurrir sin rumbo fijo, el viaje nos enseña, como la vida, a aprender del proceso, del camino, de las experiencias, y —en definitiva— a reencontrarnos con nosotros mismos.

En los siglos XIX y XX los artistas seguían acudiendo a Roma, la ciudad que durante siglos fue la capital del arte, como quien peregrina a un santuario de obligada veneración. Pero también recorrieron territorios lejanos en la distancia (o en el tiempo) para descubrir al otro e incluirlo, más o menos tipificado, en un imaginario colectivo cada vez más amplio. El viaje de los artistas por el mundo es también, como el de los filósofos, un “viaje al conocimiento” que abre horizontes, rebasa fronteras y transforma paso a paso tanto a la persona como su obra. En esta ocasión, la revista *Argensola* quiere rendir un homenaje al viaje y a sus protagonistas en su “Sección temática”, titulada “Pintores y fotógrafos viajeros con el Alto Aragón como trasfondo”.

Desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo la meta para los artistas europeos fue Italia, y especialmente Roma. En la Ciudad Eterna podían estudiar, como en ninguna otra, obras antiguas y modernas ensalzadas por la crítica y la historia como logros de los que aprender y modelos que imitar. Italia representaba, en grado superlativo, el mito del *bel paese*, al visualizarse como un formidable museo al aire libre por su extraordinaria cantidad de obras de arte y antigüedades. El oscense Valentín Carderera vivió en Italia durante casi diez años, una etapa de su biografía muy poco conocida porque para su reconstrucción solo se cuenta con referencias indirectas. En “Una aproximación a

la estancia de Valentín Carderera y Solano en Italia (1822-1831)” (Ayuda de Investigación del IEA en 2012), Raquel Gallego García investiga las circunstancias del viaje de Carderera y su largo desarrollo, las ciudades donde vivió y los artistas y los personajes a los que frecuentó, así como su producción artística de esa época.

Los pintores románticos rompieron definitivamente la hegemonía de Italia como lugar de destino y centro neurálgico del arte occidental. Su atracción por lo exótico y lo lejano aumentaba conforme las alteraciones políticas derivadas de la Restauración diluían la confianza en la razón, las normas y el pasado reciente. El genial Eugène Delacroix sintió tal fascinación por el norte de África y el Medio Oriente que sus campesinos altoaragoneses, pintados a raíz de su estancia en el balneario aquitano de Eaux-Bonnes, denotan, como explica Juan Ignacio Bernués Sanz, cierto aire moruno. Bernués estudió el Alto Aragón en la producción decimonónica francesa en su tesis doctoral (Zaragoza, 2013) y ahora presenta un capítulo de ella bajo el título “Eugène Delacroix: un viaje a los Pirineos (1845)”.

Los lugares montañosos y agrestes respondían a la perfección a las categorías estéticas más importantes del Romanticismo: la aterradora grandiosidad de lo *sublime* y el encantador lirismo de lo *pintoresco*; además, sus habitantes mantenían todavía formas de vida tradicionales muy ligadas a los usos de la Edad Media, tan evocadora para la época. Una combinación de estas circunstancias, más la experimentación sobre el terreno de la fotografía, un medio técnico y artístico de vanguardia, ayudó a posicionar al hasta entonces todavía enigmático y remoto Pirineo altoaragonés en un lugar de referencia para los amantes de la naturaleza y el arte.

En marzo de 2015 se celebró en el IEA un importante ciclo de conferencias, *Los primeros fotógrafos viajeros por el Alto Aragón*, coordinado por Juan José Generelo Lanaspá. El objetivo del encuentro fue dar a conocer la producción de fotógrafos pioneros hasta ahora poco conocidos, porque, junto a Lucien Briet, Ricardo Compairé y algunos profesionales de la imagen, el “norte de Aragón [...] entra en la historia de la fotografía de la mano de los montañeros, aventureros, científicos, ingenieros, periodistas... Viajeros de todas las procedencias”. Los textos de dos de esas conferencias se publican ahora en *Argensola*. Ramón Lasaosa Susín da cuenta de “Los primeros fotógrafos franceses en el Alto Aragón” destacando el cambio en el uso de la fotografía, primero al servicio de la ciencia y la cartografía y después utilizada por el turismo, así como por los deportistas de montaña. Por otro lado, José Antonio Hernández Latas, en “Fotógrafos y viajeros en torno al balneario de Panticosa (Huesca): de Charles Clifford (1859) a Lucas Cepero

(1915)”, estudia a los fotógrafos profesionales que, junto con otras personalidades, contribuyeron a elevar el prestigio y el estatus social del complejo termal.

El “Boletín de noticias” tiene cuatro aportaciones. Manuel Gómez de Valenzuela, en “Las *memorias* barbastrenses del notario Juan López de Santángel (1572-1586)”, presenta testimonios contemporáneos de fenómenos naturales y de cambios muy importantes para la ciudad del Vero tras la restauración de la sede episcopal. Su primer prelado, Felipe de Urriés, quiso dejar bien claro quién iba a ser desde entonces la máxima autoridad religiosa. Por mi parte, abordo en “Nuevos datos sobre la reforma realizada a comienzos del siglo xvii en el palacio episcopal oscense” el estudio de un contrato de obras inédito fechado en 1610 y concertado entre el obispo fray Berenguer de Bardají y el obrero de villa Pedro Martínez de León. Las condiciones del encargo son importantes para entender los motivos que llevaron al nuevo prelado a transformar la estructura de tijera del salón del Tanto Monta en un forjado de piso. En “Inmaculadas inspiradas en grabados en la catedral de Huesca y en la iglesia poblana de Tonatzintla” doy a conocer los modelos gráficos de las obras citadas y los resultados del proceso creativo. Si interesantes son las bichas del retablo oscense, solo cabe calificar de espectacular la puesta en escena de un grabado de Hendrick Goltzius, realizado en 1578, en la iglesia barroca mexicana. Finalmente, Carlos Garcés Manau da seguimiento a un estudio suyo anterior en “Huesca y su patrón san Lorenzo: nuevas evidencias sobre el origen de las tradiciones laurentinas oscenses”, donde aporta importantes testimonios sobre el tema, entre ellos la primera mención a la iglesia de San Lorenzo, de 1217. Además argumenta de qué manera durante el siglo xiii la abadía de Montearagón, la realeza y la alta jerarquía eclesiástica crearon las condiciones propicias para declarar el patronazgo del santo sobre la ciudad.

Cinco estudios componen la “Sección temática”. M.^a Dolores Barrios Martínez estudia la genealogía de una familia noble aragonesa durante la Edad Media en “Los Lizana (1089-1273)”. El linaje era oriundo de Nocito y aportó grandes personajes a la historia a través de sus tres ramas: las de Ferriz y Ortiz de Lizana —ambas establecidas en localidades oscenses— y la de Ortí Ortiz, cuyos miembros residieron en la provincia de Zaragoza. Solo un dato de los muchos que pueblan esta investigación: Ortí Ortiz, el fundador del linaje, era asiduo acompañante del rey Pedro I y quedó como señor de Huesca tras la conquista de la ciudad en 1096.

Pocas obras medievales de carácter civil se han conservado hasta nuestros días. Afortunadamente, durante el acomodo del palacio de Villahermosa como sede del Centro

Cultural de Ibercaja, entre 2002 y 2004, se descubrió un alfarje policromado del siglo XIII. Carlos Garcés Manau, en un escrupuloso estudio sobre el tema, utiliza fundamentalmente la heráldica para datar la obra con la máxima precisión. El resultado lo apunta él mismo en el título: “El alfarje mudéjar de los Azlor (Huesca): una obra realizada hacia 1280, contemporánea de la techumbre de la catedral de Teruel” —en realidad un poco anterior, como argumenta en el texto—. Carmen M.^a Zavala Arnal, en “La danzarina contorsionada y el juglar músico: una nueva mirada a un tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés”, analiza una pequeña escena pintada en los canes de dicha cubierta, de gran interés tanto por su tema —bastante común en la Edad Media— como por ser una de las pocas imágenes del conjunto protagonizadas por humanos.

Los derechos sobre el abastecimiento de agua fueron pasando a manos públicas conforme se consolidaron las atribuciones de los concejos municipales. Durante los siglos XVI y XVII se construyeron la mayor parte de las fuentes públicas en las tres provincias aragonesas, aunque las ornamentales son más tardías, del XVIII y el XIX. Así lo explica Manuel García Guatas en “Las fuentes como esculturas públicas en Aragón”, síntesis donde destaca aquellas que poseen elementos distintivos, ya sean epigráficos o decorativos y artísticos, a partir de los datos proporcionados en gran medida por los trabajos de investigación reseñados en la bibliografía.

La caída del Antiguo Régimen y el ascenso de la burguesía introdujeron cambios muy importantes en el estilo de vida de las élites. La aparición de nuevas formas de ocio y el creciente interés por la salud durante el siglo XIX son fundamentales para entender el desarrollo del termalismo —tan importante para la creación del imaginario sobre el Pirineo— y, desde luego, del deporte. Jorge Ramón Salinas investigó el ocio y la cultura en Huesca durante la Restauración en su tesis doctoral (Zaragoza, 2014) y ahora se centra específicamente en el origen y la evolución de ciertas prácticas deportivas en el artículo “Sociabilidad, ocio y enseñanza en los inicios del deporte y la actividad física: nuevos espacios y prácticas durante el último cuarto del siglo XIX en la ciudad de Huesca”.

Como siempre, esperamos que este número de la revista *Argensola*, tan diverso como rico en información y reflexiones, contribuya a una actualizada lectura de la historia del Alto Aragón, de la que siempre podemos obtener perspectivas y enseñanzas para comprender el presente y forjar nuestro futuro.

M.^a Celia Fontana Calvo
Directora de la revista *Argensola*

SECCIÓN TEMÁTICA
PINTORES Y FOTÓGRAFOS VIAJEROS
CON EL ALTO ARAGÓN COMO TRASFONDO

EUGÈNE DELACROIX: UN VIAJE A LOS PIRINEOS (1845)¹

Juan Ignacio BERNUÉS SANZ*

RESUMEN.— Presentación y análisis contextualizado de una serie de obras gráficas inéditas en el ámbito historiográfico español realizadas por Eugène Delacroix en un viaje a los Pirineos que este artista realizó durante el verano de 1845. Se trata de un conjunto de dibujos conservados en el parisino Museo del Louvre que desarrollan temáticas netamente aragonesas. Además de su obvio valor artístico intrínseco, estas obras nos aportan claves para comprender mejor las preocupaciones íntimas y los intereses estéticos del gran genio romántico y sirven para esclarecer algunos interesantes aspectos de la construcción del mito hispano en el extranjero en una fase temprana de la pintura realista europea.

PALABRAS CLAVE.— Delacroix. Dibujo. España. Aragón. Pirineos.

ABSTRACT.— Presentation and contextualized analysis of graphic works, unpublished within a Spanish historiographical scope, that Eugène Delacroix would have painted on a trip to the Pyrenees which took place during the summer of 1845. It is a set of drawings preserved in the Louvre Museum in Paris with typical

* Doctor europeo en Historia del Arte. bernuesji@hotmail.com

¹ El presente artículo se ha conformado con base en los datos aportados por la tesis doctoral del autor, *Resplandores en lo fronterizo: el Alto Aragón como tema en el arte francés a lo largo de un siglo (1820-1920)*, disponible <http://zaguan.unizar.es/record/10395> (ISSN 2254-7606, n.º 2013-19), defendida el 22 de febrero de 2013 en la Universidad de Zaragoza para la obtención del título de doctor europeo.

Aragonese features. Besides their obvious intrinsic artistic value, these works provide clues to better understand the intimate concerns and aesthetic interests of the great romantic genius and allows us to clarify some interesting aspects of the creation of the Hispanic myth outside Spain at an early stage of European realism in paintings.

De la ingente producción legada por el genio creativo de Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 1798 – París, 1863), el contenido de este artículo se circunscribe a varios dibujos cuyo estudio permanece inédito en el panorama historio-gráfico español, a pesar de que recrean iconografías netamente hispanas. Se trata de obras gráficas, sin duda menores por su humilde condición de simples bocetos, pero no por ello menos interesantes, ya que ilustran algunos aspectos básicos de la construcción del mito hispano en el extranjero en una fase temprana de la pintura realista europea. Se analizarán a continuación, en particular, varios apuntes al grafito sobre papel captados del natural por el artista galo en un viaje que este fascinante creador realizara a los Pirineos durante el verano de 1845, un momento especialmente interesante en una fructífera carrera que conseguiría elevarlo al olimpo de los grandes genios de la pintura universal.

En primer lugar, es necesario destacar que, en el caso específico de Delacroix, la actividad gráfica no puede considerarse como una cuestión menor. En este sentido puede recordarse que desde el comienzo de su vida el artista no cesó de dibujar, demostrando en sus trabajos sobre papel, tanto como en sus grandes óleos, la complejidad de un genio de múltiples facetas que evolucionó en el curso del tiempo hacia un lirismo cada vez más pronunciado, hacia una progresiva síntesis formal extraordinariamente avanzada para su época. De hecho, la mayoría de los críticos que se han ocupado en profundidad de su obra pictórica están de acuerdo en este punto y destacan que su producción gráfica resulta esencial para comprender las preocupaciones íntimas y los intereses estéticos más genuinos del gran innovador pictórico.

Estamos ante un artista completo y complejo que domina todas las técnicas gráficas, que sabe encauzar como nadie en la blancura del papel, de forma muy apasionada y personal, sus emociones a través de una estricta expresión de lo lineal. También ante un dibujante paradójico, eminentemente creativo: respetuoso, por un lado, con la rica tradición que le precede, tiende, al mismo tiempo, a transgredirla continuamente, a dejarse desbordar por la pasión buscando efectos nuevos y desconocidos. Como señala al respecto Théophile Silvestre, contraponiendo las dos grandes

referencias del arte francés del siglo XIX: “El dibujo de Delacroix es al de M. Ingres lo que el fuego es al hielo”.²

En calidad de crítico, Charles Baudelaire —el gran introductor a la sensibilidad poética y artística de la modernidad— trata con la profundidad que se merece el dibujo de Delacroix, al que dedica un capítulo completo de su emblemático compendio de artículos publicados bajo el título de *Curiosités esthétiques* (*Curiosidades estéticas*).³ Una de las más interesantes conclusiones de este ensayo es que el sentido más profundo del dibujo de este creador reside en que mantiene un carácter eminentemente reivindicativo, liberador de las ataduras y de los límites que constreñían el arte de su época. El siguiente texto resume algunos de los logros que, al parecer de Baudelaire, Delacroix alcanzó en este fértil terreno:

Del dibujo de Delacroix, tan absurdamente, tan neciamente criticado, qué se puede decir, si no es que contiene verdades elementales completamente ignoradas; que un buen dibujo no es una línea dura, cruel, despótica, inmóvil, que encierra una figura como una camisa de fuerza; que el dibujo debe ser como la naturaleza, viva y agitada; que la simplificación en el dibujo es una monstruosidad, como la tragedia en el mundo dramático; que la naturaleza nos presenta una serie infinita de líneas curvas, huidizas, quebradizas, siguiendo una ley de generación impecable donde el paralelismo es siempre indeciso y sinuoso, donde las concavidades y las convexidades se corresponden y se persiguen; que M. Delacroix cumple admirablemente todas estas condiciones.⁴

Las apreciaciones de Baudelaire en torno al dibujo de Delacroix supondrán para nosotros una guía fundamental en esta incursión por aquellas de sus creaciones gráficas que recrean temas iconográficos españoles —más específicamente, aragoneses— y servirán para encuadrar estas obras con el suficiente realismo, tanto en su espacio y

² Textualmente, “Le dessin de Delacroix est à celui de M. Ingres ce que le feu est à la glace”. SILVESTRE, Théophile, *Documents nouveaux*, París, H. Lévy, 1864, p. 42.

³ BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, París, Michel Lévy Frères, 1868.

⁴ *Ibidem*, p. 242. Señala textualmente: “Du dessin de Delacroix, si absurdement, si niaisement critiqué, que faut-il dire, si ce n’est qu’il est des vérités élémentaires complètement méconnues; qu’un bon dessin n’est pas une ligne dure, cruelle, despotique, immobile, enfermant une figure comme une camisole de force; que le dessin doit être comme la nature, vivant et agité; que la simplification dans le dessin est une monstruosité, comme la tragédie dans le monde dramatique; que la nature nous présente une série infinie de lignes courbes, fuyantes, brisées, suivant une loi de génération impecable, où le parallélisme est toujours indécis et sinueux, où les concavités et les convexités se correspondent et se poursuivent; que M. Delacroix satisfait admirablement à toutes ces conditions”.

en su tiempo como dentro del universo estético del gran artista. Asimismo, se tendrá muy en cuenta la parte de su correspondencia privada que se refiere a su estancia en Eaux-Bonnes, lugar donde encuentra inspiración para un tema que muy probablemente nunca habría abordado si los caprichos del destino no hubieran determinado que recalara temporalmente en este alejado rincón del Pirineo francés, próximo a la frontera española, durante el verano de 1845. Estas fuentes epistolares nos proporcionarán además ciertas claves que nos ayudarán a comprender mejor sus objetivos artísticos generales en el momento preciso en que estos dibujos fueron creados.

Muy a su pesar,⁵ en 1845 Eugène Delacroix, jefe de fila de la escuela romántica, pintor, acuarelista, dibujante y litógrafo, y extraordinario creador por encima de todo, tuvo que realizar por prescripción facultativa una cura en Eaux-Bonnes, localidad próxima a la entonces misteriosa e insegura frontera española. En los últimos tiempos se habían agravado los síntomas de una patología laríngea de carácter tuberculoso que cursaba con fiebres intermitentes prácticamente desde su adolescencia y le impedía desarrollar con suficiente energía la intensa actividad a la que estaba acostumbrado. El artista llegó a los Pirineos muy agotado tras un largo viaje,⁶ después de un periodo en el que hubo de afrontar la decoración de las bibliotecas parisinas del Palais Luxembourg y el Palais Bourbon. Además, aquel año había expuesto cuatro cuadros en el Salón de París, en el que no participaba desde 1841. En el alto Pirineo permaneció menos de un mes, desde el 22 de julio hasta el 14 de agosto de 1845. Ese año fue clave en su biografía y señaló el comienzo de su relación con el poeta Charles Baudelaire, quien en su crítica al salón de aquel año dedicaría grandes elogios a la figura del artista, hasta el punto de erigirle en “el pintor más original de los tiempos antiguos y de los tiempos modernos”.⁷ A partir de ese momento, Baudelaire rendiría una verdadera veneración

⁵ Théophile Gautier recuerda algunos pormenores de este rechazo. GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme: suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868*, París, Charpentier et Cie., 1874, pp. 201-202.

⁶ El 25 de julio de 1845, desde Eaux-Bonnes, Delacroix escribe a Riesener: “Je ne suis pas tout à fait acclimaté. J'ai fait le voyage le plus fatigant, surtout pour venir de Bordeaux, et je ne suis pas du tout remis de cette fatigue” (“Aún no me he aclimatado del todo. El viaje me ha resultado muy fatigoso, sobre todo por venir de Burdeos, y no me he recuperado del todo de esa fatiga”). BURTY, Philippe, *Lettres de Eugène Delacroix (1815 à 1863)*, París, A. Quantin, 1878, p. 181.

⁷ BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*, p. 5. Textualmente dice: “le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes”.

al maestro, aún más si cabe porque este supo mantenerse siempre en el ojo del huracán, enfrentado a su gris entorno, envuelto en una eterna polémica que el poeta y crítico entendía como profundamente vivificante para el arte de su tiempo.

Los días anteriores a su partida a la frontera meridional, Delacroix confiaba sus expectativas y sus buenas intenciones sobre este viaje a su amiga Madame Cavé: “Le traeré paisajes de los Pirineos; aunque esté tomando las aguas, no olvidaré por completo la pintura”.⁸ Unas expectativas que, como veremos a continuación, se verán en parte frustradas por diversas razones de fuerza mayor. El primero de los inconvenientes se presentó nada más llegar a la estación termal: a fines de julio, el turismo masificado convertía el tranquilo Eaux-Bonnes en un lugar atestado de gente que planteaba notables dificultades para conseguir un alojamiento digno. El artista recuerda en algunas de sus cartas:

He encontrado todos los inconvenientes del mundo para alojarme; nos ofrecieron a la llegada cubiles donde no podían meterse ni los animales.⁹

Existe en la actualidad tanto entusiasmo por estas aguas que resulta difícilísimo alojarse. He permanecido dos días en una habitación que era un verdadero cuchitril. Hasta ayer por la tarde no pude establecerme en una habitación respetable.¹⁰

Para conseguir ese alojamiento razonablemente acondicionado, Delacroix se vio obligado incluso a hacer uso de una carta de recomendación dirigida por su amigo Achille Piron a Adolphe Moreau (1800-1859). Este último estaba muy bien relacionado en el lugar, que frecuentaba desde 1839 a causa del precario estado de salud de su mujer, enferma pulmonar. Poco a poco Moreau había ido tomando parte activa en la gestión de la pequeña población y era natural que Piron acudiera a él en una

⁸ Carta recogida en SÉRULLAZ, Maurice, *Eugène Delacroix aux Pyrénées, 1845: dessins et aquarelles présentés par Claudine Ganeval et Pierre Caillaux-Lamicq*, Lourdes, Les Amis du Musée Pyrénéen, 1975. Textualmente: “Je vais vous rapporter des paysages des Pyrénées; tout en prenant les eaux, je n’oublierai pas tout à fait la peinture”.

⁹ Carta a Pierret, fechada en Eaux-Bonnes el 26 de julio de 1845, recogida en BURTY, Philippe, *op. cit.*, p. 183. En esta misiva dice textualmente: “J’ai toutes les difficultés du monde à me loger; on vous offre à votre arrivée des trous à ne pas mettre des animaux”.

¹⁰ Carta a Riesener desde Eaux-Bonnes, datada el 25 de julio de 1845. BURTY, Philippe, *op. cit.*, p. 182. Señala textualmente: “Il y a un tel engouement pour ces eaux à présent, qu’il est de la plus grande difficulté de se loger. J’ai été deux jours dans une chambre qui était un vrai galetas. Je ne suis établi que depuis hier soir dans une gîte respectable”.

empresa tan complicada como encontrar alojamiento para el pintor en plena estación veraniega. Con el tiempo, de esta relación de puro compromiso nació una duradera amistad entre ambos, hasta tal punto que Moreau llegó a ser agente de cambio de Delacroix, prueba de la alta estima en que este llegó a tenerlo. A su iniciativa se debe el depósito de una colección que, con el nombre de *Legado Moreu-Nelaton*, conserva el Museo del Louvre desde el año 1927, a la cual pertenecen los apuntes de personajes aragoneses motivo de nuestro estudio, que posteriormente se analizarán con detalle.

A su llegada a la animada localidad pirenaica, Delacroix no solo sufrió inesperados inconvenientes. Estos se vieron en parte aminorados por la grata presencia de algunos colegas y amigos, todos ellos ilustres enfermos pulmonares: entre otros, el pintor Paul Huet (1803-1869) —al que le unía una estrecha amistad desde 1822— y Camille Roqueplan (1803-1855), con quienes tendría ocasión de compartir opiniones sobre la técnica de la pintura en montaña.¹¹ Con este último, según veremos más adelante, coincidió Delacroix en la captación de algunos temas concretos, como ese aragonés de acusados rasgos hispánicos y fuerte carácter romántico que aparece en los apuntes obtenidos del natural por sendos artistas, y que denota, si no la visita de ambos a tierras hispanas de Panticosa —que parece muy poco probable, al menos en el caso de Delacroix—, el hecho de que captaran a su modelo en la misma localidad de Eaux-Bonnes o en sus alrededores, donde era relativamente habitual la presencia de españoles que animaban con su apariencia colorista y exótica las calles, los mercados y los caminos del enclave balneario francés. Así parece confirmarlo el propio artista en una carta escrita años después, en 1855, a la baronesa de Forget en la que le recomienda la visita de algunos lugares de los Pirineos.¹²

Ante una península ibérica casi siempre en guerra, incómoda, insegura y peligrosa para el viajero, los balnearios de la frontera pirenaica se convirtieron durante esos años en un lugar privilegiado para tomar contacto con ese exotismo de lo hispano que los artistas europeos comenzaban a estimar y explorar. Los álbumes litográficos dibujados por Henry de Montaut (París, 1829-1890)¹³ y Charles Maurice para los dos tomos que conforman la edición de *Les eaux des Pyrénées* (*Las aguas de los*

¹¹ FOURCASSIÉ, Jean, *Le romantisme et les Pyrénées*, París, Gallimard, 1940, p. 379.

¹² Carta a la baronesa de Forget, fechada el 16 de agosto, recogida en BURTY, Philippe, *op. cit.*, p. 256.

¹³ El dibujante Henri de Montaut, colaborador de revistas como *La Vie Parisienne*, *L'Art et la Mode* y otras muchas revistas ilustradas, firmaba a veces con los pseudónimos *H. de Hem* o *Hy*.

Pirineos),¹⁴ editado por Sinnet hacia 1852, encuentran en los aragoneses el contrapunto de exotismo perfecto para las escenas inspiradas por este particular mundo de los balnearios que Delacroix resume en su epistolario a sus amistades, a menudo con un tono sarcástico, pero siempre muy expresivamente. En la litografía dedicada a los Bains de la Raillère, por ejemplo, Henry de Montaut representa a tres aragoneses situados en el lado izquierdo de la escena que observan con curiosidad el intenso ajetreo de clientes y viajeros de la estación termal y establecen un llamativo contraste con los modos de vida burgueses galos, tan diferentes a los propios de las tierras españolas. En la titulada *L'établissement des espagnols*, un aragonés parece dormir ajeno al ajetreo del gentío, aportando una nota algo *moruna* a la ambientación de una escena eminentemente burguesa. Charles Maurice repite el mismo mecanismo iconográfico en sus correspondientes litografías: en la escena callejera captada en los Bains de la Raillère los representa como personajes sumamente exóticos, embozados entre mantas rayadas



La Raillère. Henry de Montaut, c. 1852. Les eaux des Pyrénées par Henry de Montaut, lithographiées par C. Bague. 30 cm. (Bibliothèque Municipale de Toulouse)

¹⁴ Doce planchas litografiadas en color por C. Bague, París, F. Sinnet.



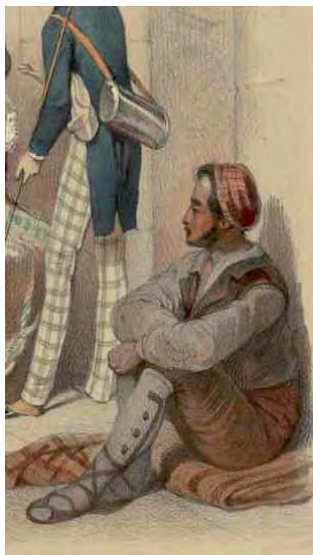
Cauterets – L'établissement des espagnols. *Henry de Montaut, c. 1852. Les eaux des Pyrénées* par Henry de Montaut, lithographiées par C. Bargue. 30 cm. (Bibliothèque Municipale de Toulouse)



Cauterets – Bains de la Raillière. *Charles Maurice, c. 1852. Un mois dans les Pyrénées: album de sites, mœurs et costumes des Hautes et Basses Pyrénées* peint d'après nature par C. Maurice. 30 cm. (Bibliothèque Municipale de Toulouse)



La Raillière. *Detalle.*
Henry de Montaut, c. 1852.
Les eaux des Pyrénées
par Henry de Montaut,
lithographiées par C. Bargue.
30 cm. (Bibliothèque
Municipale de Toulouse)



Cauterets – L'établissement
des espagnols. *Detalle.*
Henry de Montaut, c. 1852.
Les eaux des Pyrénées
par Henry de Montaut,
lithographiées par C. Bargue.
30 cm. (Bibliothèque
Municipale de Toulouse)



Cauterets – Bains
de la Raillière. *Detalle.*
Charles Maurice, c. 1852.
Un mois dans les Pyrénées:
album de sites, mœurs et
costumes des Hautes et Basses
Pyrénées peint d'après nature par
C. Maurice. 30 cm. (Bibliothèque
Municipale de Toulouse)

y misteriosos velos, y en la correspondiente a Eaux-Chaudes, ejercitando su actividad de transportar vino para el servicio de los clientes.

El viaje a las estaciones termales de estas montañas, bastante alejadas de la bulluciosa vida parisina, cuyo ambiente colorido y cosmopolita resumen gráficamente en sus detalladas litografías De Montaut y Maurice, entraba en el código de obligaciones mundanas del francés del siglo XIX, sobre todo durante el periodo romántico. Hacia 1830 —señala Fourcassié— una muy pujante moda dirige hacia los Pirineos a escritores, artistas, enfermos y desocupados... La burguesía acomodada, cada vez más numerosa, ve cómo se acrecientan sus rentas; la cantidad de personas que pueden permitirse el dispendio de unos días de estancia en las aguas aumenta. Se va a las aguas porque es de buen tono el ir a ellas, y también porque el viaje, más fácil y menos

costoso, llega a ser accesible para una clientela más abundante.¹⁵ La moda entre las clases pudientes urbanas de realizar estancias —aunque fueran breves— en las estaciones balnearias pirenaicas¹⁶ se extendió como la pólvora en un periodo —es preciso recordarlo— en que la tuberculosis causaba estragos en la población, sin hacer distinciones entre clases sociales, y la permanencia en un balneario aportaba cierto toque burgués muy propio de la Restauración.

En su eminente estudio sobre el termalismo, Fourcassié recuerda que en 1835 el conde de Viel-Castel calificaba el Pirineo como un lugar de cita necesaria para todo francés —algo así como la Meca para los musulmanes— y menciona, a la sazón, la estancia de Georges Sand en Cauterets durante 1825, que trascenderá en su literatura en breves pero significativas descripciones de gran interés, tanto del lado francés como de la vertiente española de este abrupto sector pirenaico.¹⁷ Desde el principio del siglo XIX las grandes familias solariegas habían dado un gran renombre a la vida mundana del Bearne. El marqués de Castellane, prefecto de Pau en 1800, que había hecho arreglar la carretera que conducía al balneario, rivalizaba con el marqués de Gontaut-Biron por organizar lujosas fiestas en Pau, una ciudad cosmopolita donde casi el diez por ciento de la población era de origen británico; un ambiente de lujo del que el balneario de Eaux-Bonnes, muy próximo a la capital bearnesa, se beneficiaba claramente.¹⁸

La reputación del doctor Darralde tuvo mucho que ver en la fama de Eaux-Bonnes. La verdadera colonia de artistas que coincidió aquel año en el centro balneario —Eugène Delacroix, Paul Huet, Camille Roqueplan, Pehr Wickenberg y Eugène Devéria— era consciente de las bondades de este famoso galeno. En una carta a Villot, Delacroix menciona el restablecimiento de la muy quebrantada salud de su colega Roqueplan, que llegó a instalarse largo tiempo en la cercana localidad de Pau para seguir sus tratamientos con continuidad, al igual que Devéria,¹⁹ aunque, en el fondo, el inquieto

¹⁵ FOURCASSIÉ, Jean, *op. cit.*, p. 134.

¹⁶ GASTON, Marguerite, “La vogue des Pyrénées”, en *Les Pyrénées*, Toulouse, Privat, 1974.

¹⁷ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, “Viaje a los Baños. Panticosa, un viejo enclave urbano en el alto Pirineo”, *Ería*, 48 (1999), pp. 107-110, esp. p. 107.

¹⁸ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées: les Pyrénées dans la peinture et dans l'estampe à l'époque romantique*, Pau, Les Amis du Musée Pyrénéen / Marrimpouey Jeune, 1975, pp. 41-44.

¹⁹ JARRASSÉ, Dominique (ed.), *2000 ans de thermalisme: économie, patrimoine, rites et pratiques. Actes du colloque tenu en mars 1994 à Royat (Puy-de-Dôme)*, Clermont-Ferrand, Institut d'Études du Massif Central, 1996, p. 168.

Delacroix se muestra muy escéptico ante la supuesta eficacia de las terapias que allí le podían proporcionar, según él mismo confiesa.²⁰ En un momento dado, le asaltan las dudas hasta el punto de llegar a confesarle a Pierret su intención de marcharse e interrumpir el tratamiento:

Estoy aquí desde hace algunos días, pero no estoy seguro de quedarme. Temía que el médico le pareciera que yo tenía demasiado poco tiempo para seguir el tratamiento; en este caso, yo me volvería enseguida. [...] el doctor se compromete a sacarme de apuros con los alrededores de quince días que yo le podría conceder. Dios lo quiera.²¹

Como hemos visto, durante su breve estancia veraniega la pequeña población está abarrotada de clientes: “una multitud de gente, como no se ve nunca en París”,²² dice el artista textualmente. Y a Delacroix le invade por ello una sensación de desagrado compartida con su amigo Paul Huet, que se quejaba también de que la pequeña estación estaba como “una calle de París y los paseos del Bois de Boulogne”.²³ En sintonía con ambos, su colega Camille Roqueplan ironizaba sobre la presencia de abundantes pintores salpicando los pintorescos rincones de esta porción de los Pirineos: “En cualquier recodo te tropiezas con aprendices de pintor que dibujan pastoras y pintan todos los torrentes”.²⁴ Una masificación, en definitiva, inesperada e indeseada que niega al artista las legítimas aspiraciones de descansar y recuperarse que le habían conducido hasta un lugar tan retirado y no le permite un momento de soledad o respiro. Así, reconoce: “y yo, que huyo de las conversaciones banales, me veía ya asesinado. Se requiere cierta destreza para eludir los encuentros, y es realmente

²⁰ JOUBIN, André (ed.), *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, París, Librairie Plon, 1937.

²¹ Carta a Pierret, fechada en Eaux-Bonnes el 26 de julio de 1845, en BURTY, Philippe, *op. cit.*, p. 182. Textualmente le dice: “Je suis ici depuis quelques jours, mais je n'étais pas sûr d'y rester. Je craignais que le médecin ne trouvât que j'avais trop peu de temps à donner à la saison; dans ce cas, je serais reparti tout de suite. [...] le docteur se fait fort de me tirer d'affaire avec les quinze jours environ que je pourrai lui donner. Dieu le veuille!”.

²² Carta a Pierret del 26 de julio de 1845, en BURTY, Philippe, *op. cit.*, pp. 182-183: “une foule de gens qu'on ne voit jamais à Paris”.

²³ BATCAVE, Louis, “Paul Huet en Béarn”, *Revue Historique du Béarn et du Pays Basque*, II (1911), pp. 482-490; la cita, en p. 483: “une rue de Paris et les promenades du bois de Boulogne”.

²⁴ FOURCASSIÉ, Jean, *op. cit.*, p. 372: “Au détour des chemins on heurte des rapins qui dessinent des bergères et font le portrait de tous les torrents”.

difícil en un lugar que es como un embudo y donde estamos, en consecuencia, unos encima de otros”.²⁵

Por si esto fuera poco, la llegada de los artistas a la pequeña población no les había pasado desapercibida a los ociosos veraneantes de la sociedad burguesa. La villa pirenaica se siente tan honrada con la visita de tan ilustres personajes que hasta sus diarios se hacen eco de ella.²⁶ Se organiza una *lotería artística* en la que se rifan algunas obras donadas por estos artistas con fines benéficos y la convocatoria resulta un éxito: los boletos se venden en menos de dos días.²⁷

Todas estas contrariedades inducen al hipersensible Delacroix a mostrarse en Eaux-Bonnes inquieto e irascible. En algunas de sus cartas traza su particular visión del balneario con lúcidos tintes de humor negro, como una especie de *montaña mágica*, como un extraño *inframundo* donde la muerte planea en el aire, aunque todo esté envuelto en oropeles para camuflarla. En sus meditaciones hay momentos en que parece percatarse de repente de tal situación; la elegante sociedad que le rodea no está conformada por esas gentes mundanas que aparentan ser, sino por los verdaderos enfermos, abocados a la muerte, que en realidad son:

Hay muchos elegantes que organizan bailes y saraos. Figúrate como suena la música que tocan hasta media noche y acaricia los oídos de estos pobres enfermos que seriamente vienen aquí pensando encontrar la paz y el reposo. Sería un contraste de lo más divertido, si las figuras alargadas que se encuentran a cada paso y la tos que acompaña la mayoría de las conversaciones no sugirieran ideas negras.²⁸

²⁵ Carta a Pierret del 26 de julio de 1845, en BURTY, Philippe, *op. cit.*, p. 183. Textualmente: “et moi qui je fuis les conversations, surtout les conversations oiseuses, je me voyais d’avance assassiné. Il faut donc une certaine adresse pour éluder les rencontres, et c’est fort difficile dans un endroit qui est comme un entonnoir et où on est par conséquent les uns sur les autres”.

²⁶ Esta noticia procede de *Le Mémorial des Pyrénées*, 104, 27 de julio de 1845: “On peut voir sur la promenade Eugène Delacroix, Paul Huet, Camille Roqueplan, Pehr Wickenberg et Eugène Devéria s’embrasser cordialement et se témoigner le bonheur qu’ils avaient à se revoir” (“En el paseo se puede ver a Eugène Delacroix, Paul Huet, Camille Roqueplan, Pehr Wickenberg y Eugène Devéria abrazarse cordialmente y testimoniarse la felicidad de volver a encontrarse”).

²⁷ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées*, ed. cit., p. 227.

²⁸ Carta a Pierret, fechada en Eaux-Bonnes el 26 de julio de 1845, recogida en BURTY, Philippe, *op. cit.*, p. 183. Textualmente: “Il y a force élégants qui donnent des bals et des raouts. Tu juges comme la musique qu’ils font jusqu’à minuit et plus chatouille agréablement les oreilles de ces malheureux malades pour tout de bon qui viennent ici pensant trouver la paix et le repos. C’est les plus drôle des contrastes, si cependant les figures allongées qu’on rencontre à chaque pas et la toux qui est un accompagnement à la plupart des conversations ne ramenaient à des idées noires”.

En el mismo sentido, comenta en otra carta a François Villot: “Se organizan vals y saraos, rodeados como estamos de enfermos pulmonares próximos a exhalar su último suspiro”.²⁹ Y a Léon Riesener le expresa su enorme fastidio:

No he comprendido jamás el furor por venir a divertirse en lugares donde se pueden encontrar a cada paso los más tristes cuadros de enfermedades, gentes que tosen y se arrastran buscando la salud. Organizan aquí vals y veladas como en París, y forman este alboroto justo al lado, puerta con puerta, de estos moribundos.³⁰

En una de sus cartas, muy especialmente, el artista resume a su destinatario los variados matices de la profunda frustración que le produce la vida balnearia:

No tiene usted ni idea de la vida deshilvanada que uno está obligado a llevar aquí: las interrupciones son continuas. Estar constreñido a todos los cuidados que entrañan las aguas y los vecinos de habitación son otra plaga que te acosa. El tiempo se me hace enormemente largo; me parece haber llegado hace tres meses y todas estas montañas tan bellas y tan pintorescas no me satisfacen como para impedirme echar de menos mis andamios en el Luxemburgo [...]. Es, por lo demás, un triste espectáculo el de estos agonizantes que se arrastran a esta fuente ya desahuciados por todos los facultativos. Se oyen por todas partes toses desgarradoras al tiempo que te encuentras cabalgatas de elegantes de Burdeos o de Carcasona, e incluso de París, increíblemente aviados.³¹

Hay que recordar que, realmente, Delacroix no había viajado a los Pirineos en busca de motivos de inspiración, de los cuales, por otra parte, sus imaginativos

²⁹ Carta del 24 de julio de 1845, citada en ANCELY, René, “Un voyage d’Eugène Delacroix aux Pyrénées (juillet-août 1845)”, extracto del *Bulletin Pyrénéen* de enero-junio de 1937, Pau, Imprimerie Marrimpouey Jeune, 1937, p. 12. Textualmente: “On donne des vals et des raouts, entouré qu’on est de pulmoniques qui sont prêts à exaler leur dernier souffle”.

³⁰ Carta a Riesener desde Eaux-Bonnes, datada el 25 de julio de 1845, en BURTY, Philippe, *op. cit.*, p. 182: “Je n’ai jamais compris la fureur de venir s’amuser dans des endroits où on rencontré à chaque pas les plus tristes tableaux de malades, de gens qui toussent et se traînent pour chercher la santé. Ils font ici des vals, des soirées comme à Paris, et font tout ce tapage à l’oreille de ces moribonds qui sont porte à porte avec eux”.

³¹ Carta de Delacroix a Gaultron. Citada por JARRASSE, Dominique (ed.), *op. cit.*, p. 168. Textualmente: “Vous n’avez pas idée de la vie décousue qu’on est obligé de mener ici; les interruptions sont continuelles. Vous êtes astreint à tous les soins qu’entraînent les eaux et les voisins de chambrée sont un autre fléau que vous harcèle. Le temps m’a semblé énormément long; il me semble que je suis parti depuis trois mois et toutes ces montagnes fort belles et fort pittoresques ne suffisent pas pour m’empêcher de regretter mon échafaud au Luxembourg [...]. C’est du reste un triste spectacle que celui de ces agonisants qui se traînent a cette source déjà condamnés par toutes les facultés. On entend que tout côté des toux déchirantes et en même temps on rencontré des cavalcades d’élégants de Bordeaux ou de Carcassonne, et même aussi de Paris dans des toilettes incroyables”.

procedimientos creativos no precisaban en absoluto, sino como una oportunidad para restablecer su quebrantada salud y encontrar el reposo, la soledad y la calma que necesitaba para proseguir su frenética actividad creativa parisina. A su amigo Frédéric Villot le confió hasta qué punto sufría por ello de un claro sentimiento de angustia vital. Parece como si el tiempo le faltara, como si su mal estado de salud nunca le hubiera de permitir alcanzar los numerosos objetivos que se planteaba de cara al futuro:

Toda esta bella naturaleza que me rodea me resulta profundamente indiferente. Algunas veces la admiro, pero no puedo hacer nada [...]. Regresaré sin haber visto las partes más bellas de los Pirineos. Este viaje me llevaría algunos días y en la actualidad yo cuento los minutos. Todo lo que yo no dé a mi salud, lo guardo para el trabajo que debo acabar en París, y Dios sabe si tendré tiempo.³²

Las apreciaciones sobre el paisaje apuntadas en su correspondencia nos llevan a pensar que las emociones sentidas por el artista ante la grandiosa naturaleza que le rodeaba eran esencialmente duales y contradictorias, ya que, al contrario de lo que afirmaba en la carta anterior, en otros momentos esta le seduce hasta el punto de hacerle escribir:

La naturaleza es aquí muy bella. Estamos completamente rodeados de montañas cuyos efectos son magníficos. Lo que me ha extrañado aún más que su belleza es la indiferencia con que todo el mundo las mira.³³

La belleza de los sitios me consuela un poco del fastidio de las figuras. Es la montaña en todo su esplendor, y, aunque no haya visto las zonas más reseñables, me doy por satisfecho.³⁴

³² Carta de Delacroix a Frédéric Villot del 5 de agosto de 1845. Citada por JARRASSE, Dominique (ed.), *op. cit.*, p. 168. Textualmente: “Toute cette belle nature qui m’entoure m’est profondément indifférente. J’admire par moment, mais je ne peux rien faire [...]. Je reviendrai sans avoir vu les plus belles parties des Pyrénées. Ce voyage-là me prendrait quelques jours et à présent je compte les minutes. Tout ce que je ne donne pas à ma santé, je le garde pour le travail que j’ai à achever à Paris et Dieu sait si j’aurai le temps”.

³³ Carta a Riesener fechada en Eaux-Bonnes el 25 de julio de 1845. Recogida por BURTY, Philippe, *op. cit.*, p. 181. Textualmente: “La nature ici est très belle, on est jusqu’au cou dans les montagnes et les effets en sont magnifiques. Ce qui m’a plus étonné encore que leur beauté, c’est l’indifférence avec laquelle tout le monde les regarde”.

³⁴ Carta a Pierret fechada en Eaux-Bonnes el 26 de julio de 1845. Recogida por BURTY, Philippe, *op. cit.*, p. 182. Textualmente: “La beauté des sites me console un peu de l’ennui des figures. C’est de la montagne pour tout de bon, et quoique je n’aie pas vu les parties les plus remarquables, je m’en tiens satisfait”.

Pero, en mayor grado, todo parece desagradarle en su provisional destino pirenaico: su ambiente pretendida y falsamente mundano, su clima extremadamente lluvioso y hasta el particular *estilo* de belleza de su entorno natural, como demuestra también sin ambages la carta autógrafa, fechada el 5 de agosto de 1845, dirigida a su amigo Hippolyte Gaultron:

Este lugar no solamente está lleno de enfermos, sino también de ociosos cuya ocupación es [...] cambiarse de corbata tres o cuatro veces al día [...]. Este lugar es una especie de embudo en el que las nubes se dan cita. La lluvia es casi continua y es un hecho que, si estas aguas son sanas para curar los reumas obstinados, no existe lugar como este para provocarlos [...]. La belleza de esta naturaleza de los Pirineos no es la que cabría esperar para lograr una pintura afortunada.³⁵

Como a otros muchos artistas en los Pirineos, la naturaleza que le rodea parece sobrepasarle por su abrumadora grandiosidad: “Independientemente de la imposibilidad de un trabajo seguido —advierte el artista—, todo esto es demasiado gigantesco y no se sabe por dónde comenzar en medio de estas masas y de esta multitud de detalles”.³⁶

La investigadora Hélène Saule-Sorbé analiza la especial problemática que plantean los Pirineos en su representación pictórica: la fisiografía específica de los Pirineos franceses, su conformación en forma de muro o de abrupta gran barrera, no permite a los creadores tomar la distancia suficiente como para abordarla en los límites del soporte pictórico. Esta falta de *perspectiva* o de distanciamiento óptico plantea ciertos problemas de representación que en el caso que Delacroix, o en el de Viollet-le-Duc, entre otros, se demuestra muy a las claras.³⁷ Victor Hugo expresa estas limitaciones

³⁵ Carta a Gaultron, fechada el 5 de agosto de 1845 (Legs Étienne Moreau-Nélaton, 1927, AR23L7), recogida en JARRASSÉ, Dominique (ed.), *op. cit.*, p. 168. Textualmente dice: “Ce lieu n’est pas seulement rempli de malades, mais il l’est aussi d’oisifs dont l’occupation est [...] de changer de cravates trois ou quatre fois par jour. [...] Cet endroit est une espèce d’entonnoir dans lequel les nuages se donnent rendez vous. La pluie y est presque continuelle et il est de fait que si ces eaux sont salutaires pour guérir les rhumes obstinés, aucun lieu n’est plus propre à en donner. [...] La beauté de cette nature des Pyrénées n’est pas de celle qu’ont peut espérer de rendre avec la peinture d’une manière heureuse”.

³⁶ Carta a Gaultron, fechada el 5 de agosto de 1845 (Legs Étienne Moreau-Nélaton, 1927, AR23L7), recogida en JARRASSÉ, Dominique (ed.), *op. cit.*, p. 252: “Indépendamment de l’impossibilité d’un travail suivi, tout cela est trop gigantesque et on ne sait par où commencer au milieu de ces masses et de cette multitude de détails”.

³⁷ SAULE-SORBÉ, Hélène, “Les Pyrénées, marches et démarches de peintres”, en Vincent BERDOULAY (dir.), *Les Pyrénées, lieux d’interaction des savoirs (XIXe – début du XXe s.)*, París, CTHS, 1995, pp. 98-113.



Chaînes de montagne dans la brume: Pyrénées. Eugène Delacroix. Acuarela. 19,5 × 25,3 cm.
 (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, n.º inv. RF9450-recto.
 Foto: © RMN – Grand Palais, Musée du Louvre / Michèle Bellot)

muy acertadamente, en el terreno de lo literario, cuando describe el majestuoso circo de Gavarnie con su encendido lirismo:

Qué es pues este objeto inexplicable que no puede ser una montaña y que tiene la altura de las montañas, que no puede ser una muralla y tiene la forma de las murallas. Es una montaña y una muralla a la vez; es el edificio más misterioso del más misterioso de los arquitectos; es el *coliseum* de la naturaleza.³⁸

³⁸ HUGO, Victor, *En voyage: Alpes et Pyrénées*, París, J. Hetzel, 1888, p. 219: “Qu’est-ce donc que cet objet inexplicable qui ne peut pas être une montagne et qui a l’hauteur des montagnes, qui ne peut pas être une muraille et qui a la forme des murailles. C’est une montagne et une muraille tout à la fois; c’est l’édifice le plus mystérieux du plus mystérieux des architectes; c’est le colosseum de la nature”.

Tales sensaciones parece destilar uno de los muy escasos paisajes realizados por Delacroix durante esta breve estancia pirenaica, el llamado *Paysage des Pyrénées* (*Paisaje de los Pirineos*) (colección privada), que fue mostrado por vez primera en 1999 en la importante exposición itinerante *Le sentiment de la montagne* (*El sentimiento de la montaña*).³⁹

Es preciso recordar también en este punto que Delacroix, según su particular concepción estética, nunca aspiró a una representación ordenada y más o menos fidedigna de los elementos naturales observados, como sería el caso de la generalidad de los paisajistas de su época que trabajaban bajo los dictados normativos de la composición clásica, sino a una expresión eminentemente simbólica de lo natural basada en una búsqueda y una comprensión profundas de sus estructuras más esenciales. Es este un aspecto verdaderamente innovador: a través del ejemplo de Delacroix, el arte transformará radicalmente la comprensión que la representación de la realidad había mantenido hasta entonces, un aspecto que resultará trascendental en el desarrollo de los avances pictóricos de los siglos XIX y XX. Hablando precisamente de la producción gráfica de Delacroix, Baudelaire nos recuerda que “el dibujo es una lucha entre la naturaleza y el artista en la que el artista triunfará con mayor facilidad cuanto mejor comprenda las intenciones de la naturaleza. No se trata, pues, de copiarla, sino de interpretarla en un lenguaje más simple y más luminoso”.⁴⁰

Por otro lado, su exacerbada creatividad se apoya más en el recuerdo emotivo del objeto a representar, en su evocación emocional, que en la apariencia física del

³⁹ *Le sentiment de la montagne* (catálogo de la exposición celebrada en el Musée de Grenoble del 1 de mayo al 1 de junio de 1998 y en el Palazzo Bricherasio de Turín del 1 de julio al 15 de octubre de 1998), Grenoble / París, Musée de Grenoble y Glénat / Réunion des Musées Nationaux, 1998. Aunque está considerado eminentemente como un pintor de historia o de invención, las composiciones paisajísticas de Delacroix son en realidad tan admirables como sus cuadros de historia, para los que sirvieron no solo como un mero elemento de apoyatura ambiental. Los paisajes puros del gran romántico demuestran una indudable personalidad en sí mismos, que fue muy valorada por sus propios contemporáneos; se ajustan usualmente a técnicas espontáneas y depuradas como la acuarela o el pastel, pero pueden destacarse algunos óleos más importantes, como *La vue de Tanger* (Vista de Tánger) (1858, Minneapolis Institute of Arts) y, sobre todo, *La mer à Dieppe* (El mar en Dieppe) (c. 1852, Musée du Louvre), composiciones que han alcanzado un merecido reconocimiento. El especialista Barthélémy Jobert subraya cómo, por el momento, el corpus de las pinturas de paisajes en la producción total de Delacroix es mal conocido, ya que permanece disperso en colecciones particulares y apenas ha sido estudiado en la medida que se merece.

⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*, p. 140. Señala textualmente: “Le dessin est une lutte entre la nature et l’artiste, où l’artiste triomphera d’autant plus facilement qu’il comprendra mieux les intentions de la nature. Il ne s’agit pas pour lui de copier, mais d’interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse”.

objeto mismo. En este sentido, prosigue Baudelaire: “Para E. Delacroix, la naturaleza es un vasto diccionario cuyas páginas consulta con una mirada segura y profunda; y esta pintura, que procede sobre todo del recuerdo, habla sobre todo al recuerdo”.⁴¹

El crítico Théophile Silvestre abunda en esta misma idea al considerar la importancia máxima de lo imaginativo en la obra de Delacroix:

Si este desorden no se produce en la naturaleza real, todavía existe menos en nuestra imaginación, y es sobre todo a nuestra imaginación a la que el pintor quiere hablar. Dice que “la pintura no es más que el arte de producir la ilusión en el espíritu del espectador pasando por sus ojos”.⁴²

Aunque, por diversas razones, Delacroix no puede llevar a cabo en los Pirineos composiciones pictóricas de cierta entidad, sí puede dedicarse a tomar interesantes apuntes en sus frecuentes y breves excursiones por los alrededores de Eaux-Bonnes. Los análisis críticos anteriores nos permiten esclarecer la importancia que estos humildes bocetos alcanzan en su particular proceso creativo: en el futuro le servirán como valiosas herramientas de cara a afrontar emocionalmente sugerencias plásticas intuitivas equivalentes a las del efímero instante vivido, a revivir estados de pasión similares a través del ejercicio de lo pictórico propiamente dicho.

La relativa calma de los parajes próximos al balneario y la disponibilidad de un tiempo de espera que a menudo se le antojaba largo y monótono le permitían dibujar con mucha más libertad, por ejemplo, que cuando lo hacía en el norte de África, donde cada vez que intentaba captar mujeres se arriesgaba casi a un linchamiento. En Eaux-Bonnes, por el contrario, los sujetos se mostraban en su propio medio, con calma y naturalidad, a su ávida mirada. El artista capta lo que ve de acuerdo con su temperamento y su cultura; en sus apuntes puede apreciarse cómo en ocasiones lo dominan la urgencia y la necesidad de abandonar algún croquis sin haber fijado apenas más que las siluetas: es allí, en esa espontaneidad instintiva, donde reside el genio del Delacroix dibujante.

⁴¹ BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*, p. 107: “Pour E. Delacroix, la nature est un vaste dictionnaire dont il roule et consulte les feuillets avec un œil sûr et profond; et cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir”.

⁴² SILVESTRE, Théophile, *Histoire des artistes vivants français et étrangers: études d'après nature*, 1.^a serie, París, E. Blanchard Libraire-Éditeur, 1856, p. 52: “Si ce désordre ne se produit pas dans la nature réelle, il n'en existe pas moins dans notre imagination, et c'est à notre imagination surtout que le peintre veut parler. Il dit que ‘la peinture n'est autre chose que l'art de produire l'illusion dans l'esprit du spectateur en passant par ses yeux’”.

Entre sus bocetos destacan varias escenas de lavanderas batiendo su ropa en la orilla del río, esbozos muy ágiles captados con trazos muy esquemáticos —casi, se diría, impresionistas— que se acompañan de una serie de pequeñas anotaciones que proponen su ulterior realización en acuarela.⁴³ La rapidez del gesto, las variaciones y las vibraciones del pulso, perfilan unos personajes muchas veces reconocibles apenas por sus actitudes o sus posturas, pero, al mismo tiempo, mágicamente intemporales en su fantasmagórica apariencia. En sus ágiles trazos pirenaicos se demuestran de sobra las apreciaciones de Baudelaire en torno al dibujo del maestro: “La gran cualidad del dibujo de los artistas supremos es la verosimilitud del movimiento, y Delacroix no viola jamás esta ley natural”.⁴⁴

Sabemos de alguna otra obra, algo más acabada, en la que Delacroix demuestra este interés por la representación del mundo femenino pirenaico, cuya atracción reconoce el propio artista en su correspondencia. Ya que no sus paisajes, son los personajes pirenaicos los que en mayor medida atraen su atención, esos “naturales del país, hombres y mujeres cuyo atavío es encantador, sobre todo el de las mujeres”,⁴⁵ gentes diversas que va encontrando al azar en sus paseos cotidianos. “El atavío de los indígenas —piensa— es también muy hermoso; el de las mujeres está lleno de carácter y es muy inspirador”.⁴⁶ El Art Institute of Chicago alberga una bella acuarela titulada *Peasant Women from the Region of the Eaux-Bonnes (Mujer paseante de la región de Eaux-Bonnes)* en la que una joven bearnesa posa para el artista mostrando cierto orgullo y mucha picardía algunos detalles íntimos de su curiosa indumentaria tradicional.⁴⁷

De la estancia de Delacroix en Eaux-Bonnes se conserva también un importante libro de dibujo encuadernado, en formato de bolsillo y orientación apaisada bastante

⁴³ *Carnet pyrénéen (Album des Pyrénées)*, ff. 34v y 35r.

⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*, p. 107. Textualmente: “La grande qualité du dessin des artistes suprêmes est la vérité du mouvement, et Delacroix ne viole jamais cette loi naturelle”.

⁴⁵ Carta de Delacroix a Frédéric Villot, fechada el 26 de julio de 1845, en BURTY, Philippe, *op. cit.*, p. 308. Textualmente dice: “naturels du pays, hommes et femmes dont le costume est charmant, les femmes surtout”.

⁴⁶ Carta a Pierret, fechada en Eaux-Bonnes el 26 de julio de 1845, recogida en BURTY, Philippe, *op. cit.*, p. 183: “Le costume des indigènes est aussi très-joli; celui des femmes est plein de caractère et très inspirateur”.

⁴⁷ Esta obra en particular recuerda a algunas de las representaciones de osalesas realizadas por su colega Eugène Devéria en ese mismo periodo, lo cual vuelve a demostrar la sintonía que se establece entre este grupo de artistas en tierras pirenaicas (véase, por ejemplo, *Paysannes de la vallée d'Ossau*. Acuarela. 29,5 × 29 cm. Musée des Beaux-Arts de Pau, n.º inv. 30.6.2).

común. Una vez trabajado por el artista, se conforma esencialmente como un heterogéneo conjunto de croquis y bellas acuarelas realizadas al aire libre con predominio de temas a primera vista inconexos entre sí: hay apuntes de temas pirenaicos junto a otros resueltos mediante ágiles trazos de grafito que representan una tribu de indios ojibwas interpretando un espectáculo en París. Estos se entremezclan con otros de variado género, como dos vistas del jardín de la casa de campo que su hermano, el general Charles-Henri Delacroix, había alquilado en los alrededores de Burdeos y que el artista había visitado aprovechando su viaje a Eaux-Bonnes.⁴⁸ Conservado como un “Tesoro Nacional”,⁴⁹ el álbum transcribe también con fidelidad, a través de varias acuarelas de una frescura excepcional, todas estas impresiones que el paisaje de los Pirineos dejó en su alma: doce de las acuarelas y veinticinco de los dibujos realizados a la mina de plomo representan paisajes de montaña (el valle de Ossau, una vista del puente de Louvie, el valle de Valentin, las cumbres del oeste de Laruns, el Montagnon d’Isèye hasta Saint-Mont, el pico de Ger), así como osaleses y osalesas en traje típico y lavanderas captadas en el borde del río Sourde.

En 1864, un año después de la muerte del artista,⁵⁰ y una vez realizado el inventario de sus obras, sus pinturas, sus dibujos, sus grabados e incluso el mobiliario conservado en el fue su último domicilio, fue puesto a la venta pública. Entre todos los lotes estaba este hermoso cuaderno de apuntes, que se ha dado en llamar *Album des Pyrénées*. Adjudicado al mejor postor, el también denominado *Carnet pyrénéen* pasó pronto por diversas manos, hasta que, por misteriosos designios del azar, pudo ser localizado y adquirido por el Estado tras ser objeto de una denegación de salida del territorio francés en 2002, en el marco de la nueva legislación sobre los bienes culturales.⁵¹ Lo

⁴⁸ Delacroix fue a visitar a su hermano tanto a la ida como al retorno de su viaje a Eaux-Bonnes, lo que sirve también para datar estos croquis indios en concreto en el otoño de 1845, poco después de su breve estancia pirenaica.

⁴⁹ Los llamados *Trésors Nationaux* son bienes culturales catalogados por la legislación francesa que presentan un interés destacado para el patrimonio nacional desde el punto de vista histórico, artístico o arqueológico. Debido a ello pueden ser objeto de una prohibición temporal de salida del territorio nacional francés. Durante los treinta meses que siguen a la refutación del certificado de salida, la Administración ejerce el derecho de compra al propietario, hasta llegar a común acuerdo.

⁵⁰ En el lote n.º 664 de la venta llevada a cabo tras la muerte de Eugène Delacroix, que tuvo lugar el 21 de febrero de 1864, se menciona textualmente: “27 albums et carnets. Séjours à Champrosay, en Normandie, dans les Pyrénées, à Frépillon, etc.” (“27 álbums y cuadernos. Estancias en Champrosay, en Normandía, en los Pirineos, en Frépillon, etc.”).

⁵¹ Adquisición del *Album des Pyrénées* en el marco de las disposiciones fiscales relativas a los museos de Francia instauradas por la ley del 4 de enero de 2002 y gracias al mecenazgo de la sociedad Luis.

esencial de su contenido se conocía ya gracias a una exposición organizada por el Musée Pyrénéen de Lourdes en 1975.⁵²

Como se ha señalado anteriormente, de su estancia en los Pirineos, además de este interesante álbum, se conserva otra serie de dibujos sueltos legados al Museo del Louvre en 1927. Es en este denominado *Legs Étienne Moreau-Nélaton* donde hallamos los apuntes de personajes aragoneses que en mayor medida competen a este estudio. Puede decirse que Delacroix, viendo a los personajes frente a él, conforma ya la idea potencial de un cuadro, el germen de una gran obra de arte. Este es el caso del primero de los aragoneses captados por el artista, el llamado *Montagnard pyrénéen, debout, de face*⁵³ (*Montañés de los Pirineos de pie y de frente*), que más que un simple boceto parece ser la preparación de una obra pictórica de mayor entidad, dados su ambicioso planteamiento compositivo y sus anotaciones aclaratorias en el lado derecho. El aragonés eternizado por Delacroix aparece representado en una posición altiva y serena, apostado ante el espectador con la dignidad propia de un verdadero *rex* de los Pirineos, perfilada su vibrante silueta entre los envolventes pliegues de su humilde manta aragonesa de cuadros, como si fuera el elegante manto de un dignatario clásico. Aun tratándose de un motivo *de género*, la pequeña composición demuestra ese especial sentido de la *universalidad* que advirtió Baudelaire en el conjunto de la obra del genial pintor: “E. Delacroix es universal; ha hecho cuadros de género llenos de intimidad, cuadros de historia llenos de grandeza”.⁵⁴ La atención a los detalles del personaje, su potencial realismo, no resta un ápice de expresión a la forma general, que resulta vibrante y emotiva en su formulación lineal. A este respecto, advierte también el crítico Théophile Silvestre:

El dibujo original de Delacroix es muy libre; como ve las cosas prontamente y en conjunto, es decir, en estado de croquis, no puede prescindir de resumirlas; cada uno de sus toques de lápiz llega a ser característico, generalizador, y determina ante todo el volumen, el resalte de los cuerpos y la dirección de sus movimientos.⁵⁵

⁵² SÉRULLAZ, Maurice, *op. cit.* Recientemente (en abril de 2016) el Museo del Louvre ha publicado una versión integral facsímil de dicho cuaderno: SALÉ, Marie-Pierre, *Eugène Delacroix: Carnet dit “des Pyrénées”, 1845*, París, Musée du Louvre, 2016.

⁵³ *Montagnard pyrénéen, debout, de face*. Mina de plomo. 32,20 × 23,90 cm. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, n.º inv. RF9445-recto.

⁵⁴ BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*, pp. 114-115. Textualmente: “E. Delacroix est universel; il a fait des tableaux de genre pleins d’intimité, des tableaux d’histoire pleins de grandeur”.

⁵⁵ SILVESTRE, Théophile, *Histoire des artistes vivants français et étrangers*, ed. cit., pp. 49-50. Textualmente: “Le dessin original de Delacroix est très libre; comme il voit les choses promptement et d’ensemble, c’est-à-dire à

La propia existencia de este dibujo —que constituye, en síntesis, un retrato muy fiel y detallado de un modelo que *posa* para la ocasión— debe considerarse una rareza, ya que, según nos advierte también Baudelaire al comentar una obra de Delacroix —la titulada *Tête de vieille femme* (*Cabeza de mujer anciana*) presentada en la Exposición Universal de París de 1855—,⁵⁶ el retrato es un género que el artista practica muy ocasionalmente. El carácter *español* del personaje se deja notar claramente en la expresión fuertemente individualizada de su maduro rostro *goyesco* y, por supuesto, en los detalles de su indumentaria, a los que Delacroix dedica una mirada atenta y minuciosa: cachirulo, chaleco, faja, calzones, abarcas y abarqueras, etcétera. Sin embargo, no estamos ante un dibujo realista o de vocación etnográfica en términos estrictos. Las líneas fluyen sinuosas conformando una forma general altamente vibratoria y reflejando, con su seguridad o su tibieza, con una mayor o una menor definición, atractivas sensaciones alternantes de una poderosa sensibilidad.

Como es bien sabido, no era la primera vez que el artista galo tenía algún contacto con España: en 1832 había visitado el sur de la península durante varias semanas en un largo viaje que habría de ser trascendental para la evolución del arte europeo del siglo XIX, itinerario iniciático que lo condujo hasta Marruecos y Argelia y del que proceden otros cuadernos de dibujos, como el *Album de voyage: Espagne, Maroc, Algérie* (*Album de viaje: España, Marruecos, Argelia*) (enero-junio de 1832, Museo Condé, Chantilly), donde profundiza, en términos similares a como lo hace en esta ocasión, en personajes pintorescos o curiosos que va encontrando en su periplo, aunque pocas veces con la precisión, la fidelidad y la franqueza que demuestran en este dibujo.

Las impresiones de Delacroix ante estos personajes aragoneses debieron de ser muy similares a las sentidas por un compatriota suyo, Charles Davillier, que nos describe literariamente, con bastante detalle, los típicos atavíos de los que el pintor da cuenta en sus variados bocetos. Señala el escritor:

El peinado ordinario de los aragoneses es de una gran simplicidad: alrededor de sus cabellos, ordinariamente rasurados, portan enrollado un pañuelo de color que, en lugar de elevarse en punta por encima de la cabeza como el de los valencianos, se anuda simplemente sobre la sien derecha. La cintura violeta de la que acabamos de hablar sujeta un

l'état de croquis, il ne peut manquer de les abrégé; chacun de ses coups de crayon devient caractéristique, généralisateur, et détermine avant tout le volume, la saillie des corps et la direction de leurs mouvements”.

⁵⁶ BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*, p. 240.



Montagnard pyrénéen, debout, de face. Eugène Delacroix. Mina de plomo. 32,20 × 23,90 cm.
(Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, n.º inv. RF9445-recto.
Foto: © RMN – Grand Palais, Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola)

calzón corto y ceñido, la mayor parte de las veces de terciopelo verde o negro, o bien de ese cuero de un tono salvaje que podría tomarse por yesca. Los calcetines, generalmente azules, bajo los cuales se dibuja una pantorrilla vigorosa, están a veces cortados por el tobillo para dejar el pie desnudo dentro de unas alpargatas atadas con cintas negras.⁵⁷

En efecto, sin perder en ningún momento una alta capacidad expresiva, estos dibujos saben integrar también cierto interés *etnográfico* en todos y cada uno de los detalles de las indumentarias aragonesas a los que Delacroix dedica una especial atención. En otro de ellos —*Montagnard des Pyrénées, et six études de pieds dans des sandales lacées*⁵⁸ (*Montañés de los Pirineos y seis estudios de pies con sandalias de lacería*)—, su agudo sentido de la observación se focaliza en la representación de los diferentes tipos de calzados aragoneses —alpargatas o abarcas— que portaban esos curiosos transeúntes extranjeros que deambulaban por los atestados balnearios: su representación resume los diversos modelos entonces vigentes, cuya puntera podía ser más o menos reducida y cubría una porción relativamente grande de los dedos del pie. En algunos, de la pequeña puntera o *capellada* derivan tres grupos de vetas de *abarqueras*: uno central —constituido por dos cabos— que se dirige por encima del empeine hacia el tobillo y uno a cada lado que va a pasar a la talonera para luego cruzarse con el otro por la parte delantera de la pierna, donde se encuentran a su vez con los centrales, para enroscarse todo el conjunto alrededor del tobillo o anudarse a una altura variable de la pantorrilla.⁵⁹

El perfil del rostro que aparece en el dibujo anterior debajo de los variados calzados montañeses mostrando los detalles del pañuelo que ciñe su cabeza corresponde al de un joven aragonés que es esbozado por el artista en al menos otras dos representaciones más. Son dibujos que, en su conjunto, suponen una aproximación progresiva y muy

⁵⁷ DAVILLIER, Charles, y Gustave DORÉ, “Burgos, Navarre et Aragon”, *Voyage en Espagne, Le Tour du Monde*, 24 (2.º semestre de 1872), pp. 386-400. Textualmente: “La coiffure ordinaire des Aragonais est d’une grande simplicité: autour de leurs cheveux ordinairement rases court, ils portent un mouchoir de couleur, roulé en corde, et qui, au lieu de s’élever en pointu au-dessus de la tête comme celui des Valenciens, se noue simplement sur la tempe droite. La ceinture violette dont nous venons de parler retient une culotte courte et collante, la plupart du temps de velours vert ou noir, ou bien de ce cuir d’un ton fauve qu’on prendrait pour de l’amadou. Les bas, ordinairement bleus, et sous lesquels se dessine un mollet nerveux, sont parfois coupés à la cheville, de manière à laisser le pied nu dans des *alpargatas* attachées avec des rubans noirs”.

⁵⁸ *Montagnard des Pyrénées, et six études de pieds dans des sandales lacées*. Mina de plomo sobre papel de calco. 25,00 × 37,10 cm. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, n.º inv. RF9422-recto.

⁵⁹ Datos extraídos de MANEROS LÓPEZ, Fernando, *Estampas de indumentaria aragonesa de los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2001.



Montagnard des Pyrénées, et six études de pieds dans des sandales lacées. Eugène Delacroix.

Mina de plomo sobre papel de calco. 25,00 × 37,10 cm.

(Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, n.º inv. RF9422-recto.

Foto: © RMN – Grand Palais, Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola)

completa a un personaje que sin duda consigue seducir al artista con su particular magnetismo. Aposentado sobre una gran pieza cúbica, resuelta con una sobriedad casi abstracta, el denominado *Montagnard des Pyrénées, assis*⁶⁰ (*Montañés de los Pirineos sentado*) supone una apreciación general de este personaje español, una recreación de su aspecto pintoresco, del fuerte sabor *exótico* que desprenden su actitud y su indumentaria. Con su postura indolente, al tiempo que altiva, apoyado firmemente en la vara de avellano que lo liga estrechamente al terruño, parece contemplar con mirada soñadora el horizonte. Su expresión melancólica no es casual. Esta es una cualidad esencial en la obra de Delacroix, la que lo convierte, según Baudelaire en “el verdadero pintor del siglo XIX: es esa melancolía singular y obstinada que exhalan todas sus obras

⁶⁰ *Montagnard des Pyrénées, assis*. Mina de plomo. 31,90 × 18,70 cm. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, n.º inv. RF9419-recto. Publicado anteriormente en el catálogo ROBAUT, Alfred (ed.), *L'œuvre complet de Eugène Delacroix: peintures, dessins, gravures, lithographies*, París, Charavay, 1885, n.º 945.

y que se expresa en la elección de los temas, en la expresión de las figuras, en el gesto y en el estilo del color”.⁶¹

No es preciso observar este dibujo con mucha atención para percatarse de que los pies del aragonés, calzados con las típicas abarcas, se exageran de manera notable, lo que produce una curiosa ruptura del equilibrio de las proporciones humanas. El detalle se apropia de ellos y les otorga una importancia que, sumada al aumento de su tamaño, los convierte prácticamente en los verdaderos protagonistas de la imagen. Baudelaire nos explica las claves de este proceso tan característico en la producción de Delacroix:

La primera cualidad de un dibujante es, pues, el estudio lento y sincero de su modelo. Es preciso que el artista no solo tenga una intuición profunda del carácter del modelo, sino también que lo generalice un poco, que exagere voluntariamente algunos detalles, para aumentar la fisonomía y conseguir su expresión más clara.⁶²

De alguna manera, Delacroix contempla el reflejo de su propia alma en el espejo de ese joven aragonés pleno de salud, altanería y orgullo. En efecto, da la sensación de que lo que le atrae de este joven anónimo, lo que le induce a observarlo hasta el punto de *apropiárselo* a través de diferentes tomas y variados ángulos de visión, es el sentimiento de que, en cierto modo, se parece mucho a él mismo, al Delacroix que Baudelaire nos esbozara en un sugerente retrato íntimo en estos términos:

Toda su persona sugería la idea de un origen exótico. Más de una vez me sucedió, al mirarlo, soñar con los antiguos soberanos de México [...], o bien con alguno de esos príncipes hindúes que, en los esplendores de las más fastuosas fiestas, tienen en el fondo de sus ojos una especie de avidez insatisfecha y una nostalgia inexplicable, algo así como el recuerdo y la añoranza de cosas no conocidas.⁶³

⁶¹ BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*, p. 115. Textualmente: “le vrai peintre du XIX^e siècle: c’est cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s’exhale de toutes ses œuvres, et qui s’exprime et par le choix des sujets, et par l’expression des figures, et par le geste et par le style de la couleur”.

⁶² *Ibidem*, p. 140. Textualmente: “La première qualité d’un dessinateur est donc l’étude lente et sincère de son modèle. Il faut non seulement que l’artiste ait une intuition profonde du caractère du modèle, mais encore qu’il le généralise quelque peu, qu’il exagère volontairement quelques détails, pour augmenter la physionomie et rendre son expression plus claire”.

⁶³ BAUDELAIRE, Charles, “L’œuvre et la vie d’Eugène Delacroix”, en *L’art romantique*, París, Michel Lévy Frères, 1868, p. 29. Textualmente: “Toute sa personne enfin suggérait l’idée d’une origine exotique. Il m’est arrivé plus d’une fois, en le regardant, de rêver des anciens souverains du Mexique [...], ou bien de quelques-uns de ces princes hindous qui, dans les splendeurs des plus glorieuses fêtes, portent au fond de leurs yeux une sorte d’avidité insatisfaite et une nostalgie inexplicable, quelque chose comme le souvenir et le regret de choses non connues”.



Montagnard des Pyrénées, assis. Eugène Delacroix. Mina de plomo. 31,90 × 18,70 cm.
(Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, n.º inv. RF9419-recto.
Foto: © RMN – Grand Palais, Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola.
Publicado anteriormente por Alfred Robaut en *L'œuvre complet de Eugène Delacroix: peintures, dessins, gravures, lithographies*, Paris, Charavay, 1885, n.º 945)



Montagnard des Pyrénées à mi-corps. Eugène Delacroix. Grafito sobre papel vergé. 25,30 × 20 cm. (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, n.º inv. RF9444-recto. Foto: © RMN – Grand Palais, Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola)

Las diferentes descripciones dibujadas se completan finalmente con un primer plano muy detallado del rostro del joven aragonés, representado en tres cuartos —*Montagnard des Pyrénées à mi-corps* (Montañés del Pirineo de medio cuerpo)—,⁶⁴ que focaliza toda la atención en la expresión soñadora de la mirada, lo que nos confirma claramente ese sentimiento de melancolía, propio del mejor Delacroix, que apuntaba Baudelaire.

⁶⁴ *Montagnard des Pyrénées à mi-corps*. Grafito sobre papel vergé. 25,30 × 20 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, n.º inv. RF9444-recto.



Espagnols des environs de Penticosa (sic). Camille Roqueplan. Litografía sobre china aplicada. Dimensiones totales, 56,50 × 40,00 cm. Imagen, 26,00 × 22,00 cm. Collection de tableaux modernes tirés du cabinet de M. Adolphe Moreau, Paris, Impr. Lemerrier, 1849-1853 (1851). 130 planchas. (Colección particular de Juan Ignacio Bernués. Foto: Juan Ignacio Bernués)

La oportunidad permitió que aquel anónimo joven fuera retratado como si fuera un auténtico burgués al que una buena posición social y económica le hubiera permitido ser inmortalizado por el ya aclamado pintor que era Delacroix en aquellas fechas. Su fisonomía y los detalles de su atavío nos confirman que estamos ante el mismo joven al que Camille Roqueplan convierte en protagonista destacado de su composición *Espagnols des environs de Panticosa* (sic), que fue presentada en el salón de 1847 y de la que se conservan versiones en soporte litográfico⁶⁵ y xilográfico,⁶⁶ alguna de ellas publicada en España.

Ambos artistas se interesaron por la misma persona; ambos la retrataron con detalle, muy posiblemente en el mismo momento, en el mismo lugar. Roqueplan lo situó en un escenario algo más especial que el espacio neutro en que lo encuadra Delacroix, convirtiéndolo en protagonista de uno de esos encuentros casuales y mágicos con los contrabandistas españoles que las crónicas literarias y las pinturas francesas de ese periodo trazaban con particular emoción a la hora de describir nuestras fronteras. El rostro fino y atractivo y la media melena de cabello oscuro, enmarañado, recogido con una especie de cinta o pañuelo, nos definen una personalidad *interesante* desde el punto de vista romántico. ¿Se trata tal vez de un contrabandista? Nada delata su ocupación o su forma de vida. Todo, en la versión de Delacroix, se focaliza en la expresión, una expresión que va mucho más allá de la descripción más o menos fiel del personaje o de la admiración ante esas vestimentas pintorescas y coloristas que, apreciadas desde una óptica francesa, convertían a los pastores trashumantes o a los contrabandistas en un auténtico espectáculo para los sentidos. Es un sentimiento universal, que no concibe límites ni fronteras, que penetra en el fondo de un alma. De un alma *gemela* a la suya.

El último de los dibujos de este lote que incluye iconografías aragonesas es un boceto en el que se entremezclan variadas figuraciones: *Études de montagnards, et de femmes des Pyrénées*⁶⁷ (*Estudios de montañeses y de mujeres de los Pirineos*). En la

⁶⁵ *Espagnols des environs de Panticosa* (sic). Litografía sobre china aplicada. Dimensiones totales, 56,50 × 40,00 cm. Imagen, 26,00 × 22,00 cm. MOREAU, Adolphe, *Collection de tableaux modernes tirés du cabinet de [...]*, 3 vols., París, Imprimerie Lemercier, 1849-1853, 130 planchas.

⁶⁶ Publicado con el subtítulo de *Habitantes de las cercanías de Panticosa*, esta xilografía sirve de portada al *Semanario Pintoresco Español: lectura de las familias – enciclopedia popular*, dir. por Ángel Fernández de los Ríos, 1, 2 de enero de 1853, p. 1.

⁶⁷ *Études de montagnards et de femmes des Pyrénées*. Mina de plomo. 26,00 × 36,90 cm. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, n.º inv. RF9447-recto.



Études de montagnards et de femmes des Pyrénées. Eugène Delacroix. Mina de plomo. 26,00 × 36,90 cm. (Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, n.º inv. RF9447-recto. Foto: © RMN – Grand Palais, Musée du Louvre / Martine Beck-Coppola)

parte superior izquierda del papel se sugiere la figura de un aragonés indolentemente recostado construida mediante un atractivo arabesco de líneas ágiles y espontáneas.

Aunque puede concluirse que la visita de Delacroix a los Pirineos no resulta demasiado influyente en el conjunto de su obra, es posible asegurar, sin embargo, que el recuerdo de esas montañas permanece aún vivo diez años después de su viaje, cuando en una carta el artista recomienda encarecidamente su visita a su amiga la baronesa de Forget:

¿Va a marcharse de este país sin ver todos los bellos rincones de los Pirineos? Es una buena ocasión para visitarlos. Las zonas más lejanas no están, creo yo, muy distantes, y son recuerdos interesantes [...]. Una pequeña aventura amorosa ocasional, la vista de un hermoso paisaje y los viajes en general dejan en el espíritu rastros

encantadores; recordamos todas esas emociones cuando estamos lejos o cuando no podemos encontrar otras parecidas. Es, pues, una pequeña provisión de felicidad para el impredecible futuro.⁶⁸

Hay críticos que apuntan una remota influencia de sus paisajes en algunos detalles de las decoraciones del Palais Luxembourg y del hemicycle de la biblioteca del Palais Bourbon —*Orphée enseigne et polit les grecs* (Orfeo enseña y urbaniza a los griegos)—, trabajos que, como hemos visto, el artista se vio obligado a interrumpir para seguir un tratamiento en Eaux-Bonnes y que retomó tras ese breve paréntesis. Otros la han advertido en los fondos paisajísticos de algunas composiciones más tardías, como *Ovide chez les scythes* (Ovidio entre los escitas) (salón de 1859)⁶⁹ o las realizadas en la capilla des Saints-Anges y la iglesia de Saint-Sulpice —*Le combat de Jacob et de l'ange* (Lucha entre Jacob y el ángel)—, ambas en París, así como en algunos fondos rococós que acompañan los cuadros de caballete que representan fieras en el medio natural.⁷⁰ Sin embargo, sus personajes aragoneses quedaron relegados —mientras no se demuestre lo contrario— a esos tan humildes como sugerentes apuntes en papel que tan expresivamente nos hablan de la interioridad de Delacroix y de los intereses del arte de toda una época.

⁶⁸ Carta a la baronesa de Forget, fechada el 16 de agosto, recogida en BURTY, Philippe, *op. cit.*, p. 256. Textualmente: “Est-ce que vous quitterez cette contrée sans voir tous les beaux endroits des Pyrénées? C’est une belle occasion d’y faire une tournée. Les parties les plus éloignées ne sont pas, je crois, très distantes, et ce sont des souvenirs intéressants [...]. Une petite affaire de cœur dans l’occasion, la vue d’un beau pays et les voyages en général laissent dans l’esprit des traces charmantes; on se rappelle toutes ces émotions quand on en est loin ou qu’on ne peut plus en retrouver de semblables. C’est donc une petite provision de bonheur pour l’avenir quel qu’il soit”.

⁶⁹ JARRASSÉ, Dominique (ed.), *op. cit.*, p. 168.

⁷⁰ GASTON, Marguerite, *Images romantiques des Pyrénées*, ed. cit., p. 228. En fechas recientes algunos de estos trabajos referentes a los Pirineos han sido publicados en una edición eminentemente visual: HUREL, Alexandre, *Delacroix: Le voyage aux Pyrénées*, Urrugne, Pimientos, 2012.

**UNA APROXIMACIÓN A LA ESTANCIA
DE VALENTÍN CARDERERA Y SOLANO EN ITALIA
(1822-1831)¹**

Raquel GALLEGO GARCÍA*

RESUMEN.— Gracias al estudio de los estados de ánimas conservados en el Archivo Storico del Vicariato de Roma y de los cuadernos que se custodian en el Museo Nacional del Prado es posible desentrañar algunas de las circunstancias que rodean la nebulosa permanencia de Valentín Carderera y Solano en Italia (1822-1831). Durante ese periodo tuvo oportunidad de relacionarse con los pensionados enviados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de conocer a Giovanni Gherardo De Rossi —quien lo habría aproximado a los artistas portugueses que vivían en Roma, especialmente a Domingos António de Sequeira—, de interesarse por el grupo de los Nazarenos y de acceder a relevantes colecciones artísticas.

PALABRAS CLAVE.— Valentín Carderera y Solano. *Grand Tour*. Roma. Siglo XIX. Cuadernos.

ABSTRACT.— The study of the *status animarum* preserved in the Archivo Storico del Vicariato of Rome and of the sketchbooks archived in the Museo Nacional del Prado makes possible investigating some details of the hazy permanence

* Doctora en Historia del Arte. Universitat de Barcelona. raquelgallego@yahoo.es

¹ Quisiera agradecer al Instituto de Estudios Altoaragoneses la concesión de una Ayuda de Investigación en la convocatoria de 2012 que me ha permitido realizar este trabajo.

of Valentín Carderera y Solano in Italy (1822-1831). During this period, he had the opportunity to come into contact with the recipients of scholarships from the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid and to meet Giovanni Gherardo De Rossi, who, in turn, introduced him to the Portuguese artists living in Rome, especially to Domingos António de Sequeira. Furthermore, he attended the group of the Nazarenos and had access to important artistic collections located in Rome.

La poliédrica figura de Valentín Carderera y Solano (Huesca, 1796 – Madrid, 1880), al que conocemos sobre todo por los dibujos de monumentos que realizó en sus diferentes periplos por tierras españolas —decisivos para documentar nuestro patrimonio—, por su condición de coleccionista y arqueólogo y en calidad de biógrafo de Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, 1746 – Burdeos, 1828), ha sido objeto durante los últimos años de diversos estudios que han ido desvelando su personalidad.² Sin embargo, la estancia en Italia entre los años 1822 y 1831 constituye aún uno de los periodos más nebulosos de su vida, a pesar de la trascendencia que debió de tener en el desarrollo de sus actividades una vez de vuelta a España.

A partir del análisis de la documentación conservada en el Archivio Storico del Vicariato de Roma, especialmente de los estados de ánimas, y del estudio de algunos de los dibujos contenidos en los cuadernos de Valentín Carderera custodiados en el Museo Nacional del Prado con los números de catálogo D-6412, D-6413, D-6414 y D-6415 es posible aproximarse a su estancia en Italia y conocer aspectos como sus intereses artísticos o la manera en que se ejercitaba, así como su relación con algunos personajes que habrían integrado su círculo de amistades, quienes muy probablemente tuvieron cierto peso en la formación del gusto de Carderera.³

² Alvira Juan y Alvira Banzo (2013), Arana (2009), Arco (1919: 1-11 y 1923), Azpíroz (1981 y 1987), Calvo (2008), Elia (2014 y 2015), García Guatas (1994-1995), Lanzarote (2010), Lanzarote y Arana (2013), Llabrés (1905), Madrazo (1882), Matilla (ed.) (2011: 258-263), Ossorio (1868), Puente (1987), Rubio (2013), Salas (1963 y 1965), Sánchez Díez (2004), Yeves (2010).

³ En el Museo Nacional del Prado se conservan cuatro cuadernos de Valentín Carderera que contienen dibujos que documentan su estancia en Italia. Fueron adquiridos el 25 de marzo de 2005 por el Ministerio de Cultura a la casa de subastas Segre, y previamente habían pertenecido a Concepción Amunátegui y Pavía. Se trata del *Cuaderno de dibujos con vistas de los palacios de Roma, jardines, villas y ciudades de Italia* (D-6412, lápiz, tinta a pluma y aguadas a diversos colores, papel verjurado de fabricación italiana, 74 pp., 410 × 300 mm, 1823-1830), el *Cuadernillo con vistas de Roma* (D-6413, lápiz, papel verjurado, 10 h., 245 × 350 mm, 1822-1831), el *Cuadernillo con vistas de Roma* (D-6414, lápiz, papel verjurado, 14 h., 1822-1831) y del que se titula *Dibujos varios de cuadros*

UNA RECONSTRUCCIÓN DEL ÁMBITO ROMANO DE VALENTÍN CARDERERA
A TRAVÉS DE LA DOCUMENTACIÓN DEL ARCHIVO STORICO DEL VICARIATO DE ROMA

Valentín Carderera y Solano estudió primero en el seminario y más tarde en la Universidad Sertoriana de Huesca para continuar sus estudios en Zaragoza gracias al apoyo de José de Palafox y Melci (Zaragoza, 1775 – Madrid, 1847), y una vez allí se puso bajo la supervisión de Buenaventura Salesa (Borja, 1756 – Zaragoza, 1819).⁴ Asimismo, asistió con cierta regularidad al palacio de José Antonio de Aragón Azlor y Pignatelli, duque de Villahermosa, en Pedrola, muy cerca de Zaragoza, en donde habría realizar largas estancias en las que tuvo la oportunidad de familiarizarse con la colección que se conservaba en él dibujando algunas de las piezas.⁵ Posteriormente se dirigió a Madrid y se convirtió en alumno de Mariano Salvador Maella⁶ (Valencia, 1739 – Madrid, 1819), y a

antiguos, de frescos y tapices ejecutados la mayor parte por D. Valentín Carderera en Roma y Nápoles (D-6415, lápiz, tinta a pluma y aguadas de diversos colores, álbum de 125 pp. con 186 dibujos adheridos, 225 × 300 mm, 1822-1831). El primero y el último son los que mayor cantidad de información nos aportan para reconstruir el periodo italiano del oscene y conocer los términos en que se desarrolló su estancia.

⁴ Sureda (coord.) (2008, vol. 1: 280). Buenaventura Salesa, hermano del escultor Cristóbal Salesa, estudió a partir de 1770 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde fue galardonado en el concurso de 1772, lo que le permitió continuar su formación en Roma. Su permanencia en Italia se dilató más de lo esperado, pues se quedó allí hasta 1799, cuando fue nombrado pintor de cámara. Una vez de vuelta a Madrid, se convirtió en director de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en profesor de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza en 1800. De su obra cabría destacar los numerosos retratos que pintó, como el del arzobispo Lezo y Palomeque o el del obispo de Valladolid Juan Antonio Hernández y Pérez de Larrea. Asimismo llevó a cabo obras de temática religiosa, como la *Anunciación* del trastero mayor de la colegiata de Alcañiz (1801).

⁵ En el álbum D-06415 se conservan algunos bocetos que habrían podido ser realizados por Carderera durante su estancia en el palacio ducal de Pedrola y que posiblemente unió a los que había llevado a cabo a lo largo de su permanencia en Italia. Ese es el caso de uno de los primeros dibujos del cuaderno D-6415, en el que pergeñó un busto femenino de época romana debajo del que anotó: “En Pedrola en el Palacio del Emo. Sr. Duque de Villahermosa”. De este modo, se podría interpretar que este conjunto de dibujos se reunió a modo de álbum que resume su periodo formativo.

⁶ Mariano Salvador Maella dio sus primeros pasos en el mundo del arte en Valencia con su padre, que también era pintor. Posteriormente, en 1750, fue a Madrid, donde gozó de la protección del escultor Felipe de Castro (Noia, 1711 – Madrid, 1775) y perfeccionó sus conocimientos en el ámbito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. También estudió con Antonio González Velázquez (Madrid, 1723-1793), con cuya hija se habría de casar algunos años después. En 1758 fue a Italia gracias al apoyo del franciscano y naturalista José Torrubia, y en 1760 consiguió una ayuda extraordinaria de la Real Academia madrileña que le permitió permanecer allí hasta 1765. El valenciano resultó galardonado en diversas ocasiones en los concursos de la Scuola del Nudo y recibió el encargo de realizar el cuadro que decora el altar mayor de la iglesia trasteverina de San Pascual Bailón y los Cuarenta Mártires. Desde 1774 Maella fue pintor de cámara y entre los años 1795 y 1798 ocupó el cargo de director general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

la muerte de este se puso bajo la tutela de José de Madrazo y Agudo (Santander, 1781 – Madrid, 1859).⁷ Si bien es cierto que fue el duque de Villahermosa quien financió el viaje y la permanencia de Carderera en Italia, Madrazo, que había estudiado allí entre 1806 y 1818, habría podido contribuir a la organización de la estancia del oscense en ese país e incluso le habría dado pautas y le habría proporcionado algunos contactos que, junto a los facilitados por el duque de Villahermosa, hicieron más cómoda su permanencia especialmente en Roma.⁸

El 13 de febrero de 1823,⁹ tras un viaje que comenzó a mediados de noviembre del año anterior y en el que tuvo oportunidad de visitar Niza, Génova, Livorno, Lucca y Florencia,¹⁰ Carderera llegó a Roma, en donde residió de forma estable y desde donde realizó algunos viajes que lo llevaron al sur de Italia, sobre todo a Nápoles y a la zona de los Castelli Romani.¹¹ Es posible que, para resolver la cuestión del alojamiento,¹² Carderera hubiese recurrido en un primer momento a los contactos del duque de Villahermosa, lo que lo habría aproximado a algunos nobles romanos que podrían haberlo acogido en su casa.¹³ De este modo, podemos imaginar que habría estado cerca de la

⁷ Azcárate (1985: 146), Lanzarote (2010: 151, n. 50). José María Lanzarote Guiral señala que en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva un dibujo en el que se copia un vaciado de *Germánico* que certificaría los estudios reglados del oscense en Madrid. En el recto de dicho boceto se puede leer “Germánico” y “Madrid y Nov[iemb]re / de 1820”, y en el verso, “Valentín Carderera”.

⁸ Díez (1988, 2007a y 2007b: 116-122), Jordán de Urriés (1992), Leone (2012), Solache (2007).

⁹ Lanzarote y Arana (2013: anexo II, 397). En esta parte del texto se reproduce parcialmente el *Diario*, texto escrito en octubre de 1831 que narra la estancia de Carderera en Italia de manera bastante sucinta. En él se señala que Carderera llegó el día 19 o el 20 de ese mes a España y se dirigió al palacio ducal de Villahermosa.

¹⁰ De su estancia en Florencia se conservan algunos dibujos en el cuaderno D-6415, por ejemplo aquellos en los que pergeñó la escena de la *Creación de los animales* de Paolo Uccello del Claustro Verde y el *Descenso de Cristo al limbo* de Giotto, así como un detalle de la Cappella Strozzi de Filippino Lippi, todos ellos pertenecientes a la iglesia de Santa María Novella. Asimismo sabemos que visitó otras ciudades de la península italiana, como Ravena, donde dibujó el mausoleo de Teodorico, o Ferrara, donde bosquejó el castillo Estense y su foso. Ambos dibujos, en el cuaderno D-6412.

¹¹ Lanzarote y Arana (2013: 15). Valentín Carderera realizó en 1824 un viaje de dos meses para visitar Nápoles, Pompeya, Herculano y Portici. En la ciudad partenopea el oscense observó con atención la iglesia de San Giovanni a Carbonara, de la que dibujó la fachada de la capilla de santa Mónica y algunos detalles de ella. También estuvo en el Museo Arqueológico, donde pergeñó en un folio la imagen de Livia Drusila vestida de sacerdotisa.

¹² Elia (2014: 74). En el *Diario italiano* el oscense apunta que pasó la primera noche en Roma en el Albergo della Campana, que se encontraba en Campo Marzio.

¹³ Matilla (ed.) (2011: 262).



Copia de una escultura clásica conservada en el palacio ducal de Villahermosa en Pedrola. Valentín Carderera, antes de 1822. Lápiz, tinta y aguada. Cuaderno D-6415. (Museo Nacional del Prado)

familia Doria, contexto en el que habría tenido la oportunidad de retratar a la princesa Teresa Orsini¹⁴ (Gravina, 1788 – Roma, 1829).¹⁵ Desde finales de 1824 Carderera se alojó

¹⁴ María Teresa Doria, perteneciente a una ilustre familia italiana entroncada con los papas Celestino III, Nicolás III y Benedicto XIII, se casó con Luigi Doria Pamphili, príncipe de Melfi, y dedicó buena parte de su vida a hacer obras de caridad. Tomó parte activa en la fundación de las órdenes de las Hermanas Hospitalarias y de las Damas Lauretanas, que se ocupaban de la rehabilitación de prostitutas y de la asistencia a peregrinos.

¹⁵ García Guatas (1994-1995: 431). Manuel García Guatas recuerda que Carderera pintó al menos cinco retratos de Teresa Orsini, dos de ellos en Roma y el resto en España. Existe otro en el que se puede ver a la noble en compañía de su hijo, que podría haber sido ejecutado también en la Ciudad Eterna.

en casa de Rosa Cremonesi, madre del pintor Ferdinando Cavalleri (Roma, 1794-1865),¹⁶ ubicada en la Via del Babuino, por intercesión de Pedro Badán,¹⁷ mientras que en 1826 vivía, según se recoge en los estados de ánimas de la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte, en una casa situada en la Via Frattina, muy cerca de la Piazza di Spagna.¹⁸

El oscense estaba en la Via Frattina en compañía del arquitecto madrileño Martín López Aguado¹⁹ (Madrid, 1796-1866), hijo de Antonio²⁰ (Madrid, 1764-1831),²¹ a quien la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no concedió una pensión, puesto que por aquel entonces se prefería dar prioridad a la formación en Roma de los escultores con respecto a otras disciplinas artísticas, aunque, tal y como se especifica en el estado de ánimas, era pensionado del rey. En 1827 el arquitecto madrileño se

¹⁶ Ferdinando Cavalleri era hijo del arquitecto turinés Bartolomeo y desde muy joven se orientó al estudio del dibujo; de hecho, a los doce años fue enviado a Florencia, en donde tuvo ocasión de formarse en la prestigiosa academia de Benvenuti. Más tarde regresó a Turín para participar en 1808 en una exposición de dibujos del arquitecto Bonsignore. En 1811 se fue a Roma y allí obtuvo un galardón de la Accademia del Campidoglio, en la que fue premiado nuevamente al siguiente año. En 1815 hizo un retrato del príncipe de Carignano gracias al cual se le concedió una pensión para poder continuar sus estudios en Roma durante seis años más y en 1822 el Gobierno de Piamonte le dio otra pensión que le permitía seguir formándose. Desde 1828 Cavalleri fue miembro de las academias de Florencia y Turín, y en 1831 fue elegido académico de mérito de la Accademia di San Luca de Roma.

¹⁷ Elia (2014: 75).

¹⁸ Stendhal (1829, t. 1: 12): “13 août [1827].— [...]. En fin, comme le soleil se couchait derrière le dôme de Saint-Pierre, ils s'arrêtèrent dans la via Condotti, et nous proposèrent de descendre chez Franck, près la place d'Espagne. Mes amies prirent un logement sur cette place; là nichent tous les étrangers”.

¹⁹ Moleón (1996). Martín López Aguado fue discípulo de Juan de Villanueva (Madrid, 1739-1811), proyectista del Teatro Real y del Museo del Prado. La formación en Roma tuvo lugar entre los años 1824 y 1830, y en 1831 estaba de vuelta en Madrid para ocuparse de las obras del Real Coliseo de la Plaza de Oriente. En 1834 se encargó de ampliar el invernáculo ejecutado por Villanueva en el Jardín Botánico e intervino también en la Alameda de Osuna.

²⁰ Recio (1998). Antonio López Aguado se formó con Juan de Villanueva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en donde consiguió una pensión que le permitió concluir su recorrido formativo en Francia y en Italia. Su trabajo se desarrolló, fundamentalmente, en Madrid, ya que estuvo durante la mayor parte de su vida al servicio de Fernando VII. Fue precisamente este quien le encargó la Puerta de Toledo y el Teatro Real, que, si bien se proyectó, no llegó a concluirse hasta 1850, con sustanciales modificaciones respecto al proyecto original. También son diseños suyos el parque del Capricho, en la Alameda de Osuna, el Casino de la Reina y el Museo Fernandino, que posteriormente habría de convertirse en Museo del Prado, así como el palacio de Villahermosa, actual sede del Museo Thyssen-Bornemisza.

²¹ Archivio Storico del Vicariato de Roma (en adelante, ASVR), *stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1826, f. 134v: “Via Frattina [...] / Secondo Piano / 953 Caterina Vadera [...] zit. 56 ccc / Martino Lopez Aguado spagnolo / architetto 28 ccc / Valentino Carderera spagnolo Pitt. 30 ccc”.

localiza nuevamente en esta misma parroquia, a pesar de que en esta ocasión Carderera ya no está allí, sino que vive con el grabador Giuseppe Furmeri y con un español del que únicamente se especifica el nombre y la profesión, un pintor llamado Victoriano.²² En 1828 el arquitecto madrileño ya no aparece anotado en el estado de ánimas de esta parroquia.²³

Se aportan nuevos datos acerca de Martín López Aguado en la documentación relativa a su matrimonio —que tuvo lugar el 25 de agosto de 1828— con Sofia Picconi, hija de un orfebre romano.²⁴ Para su celebración el arquitecto madrileño realizó las oportunas *interrogationes* el día 21 de agosto de 1828 ante Angelo Monti, uno de los treinta notarios capitolinos. En ese documento se precisa que Aguado era pensionado del rey de España y que previamente había vivido en la parroquia de San Lorenzo in Lucina. Uno de los testigos que intervino en las *interrogationes* fue Agapito López de San Román (Madrid, 1801 – Valladolid, 1873), quien también habría sido compañero de fatigas de Carderera en Italia y que afirmaba conocer desde hacía mucho, por ser ambos españoles, a Martín López Aguado y a su familia.²⁵ Asimismo, López de San Román señala que en 1810 el arquitecto dejó Madrid, ciudad a la que regresó en agosto de 1815 y donde permaneció hasta febrero de 1824, año en que viajó a Roma.

También en los estados de ánimas de la parroquia de Sant’Andrea delle Fratte aparecen registrados otros españoles que debieron de tener un estrecho contacto con Carderera y que habrían formado parte de su círculo de amistades durante el tiempo en que permaneció en Roma. Ese fue el caso del escultor catalán Josep Bover i Mas (Barcelona, ¿1790?-1866), que en 1826 compartía una casa con un arquitecto alemán muy cerca de la Via Frattina, en donde por aquel entonces se encontraba el domicilio

²² ASVR, *stati delle anime, Sant’Andrea delle Fratte*, 1827, f. 19r: “Strada di Mario de’ Fiori [...] / Secondo Piano / 22. Antonio de Bacchi [...] 41 ccc / Giuseppe Furmeri Incisore 34 ccc / Vittoriano spagnolo pitt.º 22 ccc / Martino Aguato spagnolo 36 ccc”.

²³ Gallego (2014).

²⁴ ASVR, *liber VII matrimoniorum, Sant’Andrea delle Fratte*, 1825-1847, f. 17r.

²⁵ Brasas (1982: 31), Matilla (ed.) (2011: 263). Agapito López de San Román fue discípulo de Vicente López y se formó en el ambiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Posteriormente, gracias a una pensión que le fue concedida por el rey Fernando VII, pasó un periodo de siete años en Italia, donde frecuentó los talleres de Bertel Thorvaldsen y Antonio Canova. Una vez en España, dedicó su vida a la Escuela de Bellas Artes de Valladolid y llegó a ser director del Museo Provincial de esa ciudad.

del erudito oscense.²⁶ Además, no muy lejos de la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte vivía el escultor Antoni Solà (Barcelona, 1780 – Roma, 1861), que residió desde el año 1825 en la parroquia de San Giacomo in Augusta,²⁷ colindante con la de Santa Maria del Popolo, y entabló una fuerte amistad con Carderera que continuó una vez concluida la estancia de este en Italia.²⁸ La adscripción de Solà a la parroquia de San Giacomo in Augusta podría tener que ver, al menos parcialmente, con la localización en ella del hijo del escultor Francesco Laboureur,²⁹ llamado Alessandro, que ejercía la misma

²⁶ Olivier Michel (2007: 242). Precisamente en el año en que Josep Bover aparece registrado por primera vez en el estado de ánimas de la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte, es decir, en 1826, recibió una pensión de la Junta de Comercio de Barcelona para poder completar su formación en Roma. ASVR, *stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1826, f. 135r: "Via di Mario de' Rione / [...] Istesso / 965 Giuseppe Bover Spagnolo Scultore 21 ccc / Giovanni Gutengon tedesco architetto 31 ccc". Archivo de l'Accademia di San Luca, *Nome e cognome di tutti i premiati alla Scuola del Nudo dall'Anno 1754 al 1848; coll' indicazione del professore direttore della scuola. Segue un elenco alfabetico degli alunni che hanno frequentato la scuola in un anno*, f. 32v. Desconocemos si existe alguna vinculación entre Josep Bover y el escultor Francesc Bover (Santa Maria de Vorbera, 1769 – Barcelona, primera mitad del siglo XIX), que fue galardonado con el primer premio de la Scuola del Nudo en septiembre de 1791 y con el que Antoni Solà trabajó en la ejecución de algunas esculturas para un jardín.

²⁷ Alcolea (1966), Azcue (2007), Barrio (1966), Brook (2004), Pardo (1967). Antoni Solà era el quinto hijo de un ebanista y, aunque le aguardaba un futuro como comerciante, se dedicó al arte. A los doce años se matriculó en la Escuela Gratuita de Dibujo instituida en Barcelona por la Junta de Comercio en 1775 y en 1802 se presentó a un premio convocado por dicha institución, consistente en una pensión de 12 reales diarios en Roma durante cuatro años, del que resultó ganador. Durante los primeros años romanos el catalán asistió con regularidad al Museo Pio Clementino y al Capitolino, en donde tuvo oportunidad de estudiar con atención la escultura clásica. Asimismo se sintió fuertemente atraído por el trabajo de Thorvaldsen. De hecho, fue alumno suyo en la Accademia di San Luca, de la que más tarde fue miembro a propuesta del danés y de Antonio Canova y de la que llegó a ser director entre 1837 y 1840. En 1830 el rey le nombró director de los pensionados en Roma, cargo que se hizo efectivo en 1832, cuando llegó el primer grupo de artistas que estuvieron bajo su tutela. Tal y como precisa Leticia Azcue, la relación que Solà mantuvo con los pensionados españoles en la Ciudad Eterna fue casi paternal, ya que fue su protector cuando las circunstancias no eran del todo favorables. Los pagos de la institución madrileña a los jóvenes que se formaban en Roma se retrasaban en la mayor parte de los casos. Además, los pensionados carecían de una casa o un punto de referencia en donde vivir, por lo que Solà insistió para que la Academia madrileña crease una sede estable para ellos.

²⁸ Elia (2015: 10, 19 y 20).

²⁹ D'Agnelli (2002: 232-236). Francesco Laboureur nació en Roma en 1767, fue bautizado en la iglesia de San Lorenzo in Lucina y vivió en la calle Paolina, hacia la plaza de Spagna. Accedió a un ámbito oficial en el que desarrolló su actividad como escultor realizando encargos de cierto prestigio. En 1783 se alzó con el premio de la Accademia di San Luca y en 1802 se convirtió en académico de mérito. En 1810, cuando Antonio Canova era príncipe de la Accademia romana, fue consejero académico junto a Carlo Albacini, Gaspere Landi, Luigi Agricola, Jean Baptiste Wicar, Raffaele Stern, Francesco Manno y Virgilio Bracci. Todos ellos se encargaron de elaborar los nuevos estatutos académicos que fueron firmados por Napoleón en octubre de 1810. Uno de los principales mecenas de Francesco Laboureur fue el ministro francés en Roma François Caault, quien reunió muchas esculturas suyas que en la actualidad se encuentran en el Musée des Beaux Arts de Nantes.

profesión que su padre³⁰ y a cuya familia podría haber estado vinculado el catalán, lo que lo aproximó a esta zona de la Ciudad Eterna.³¹ Asimismo, el toscano habría podido frecuentar a Miguel Cabañas, un artista del que no tenemos demasiadas noticias, pero que se encontraba en la parroquia de San Lorenzo in Lucina, muy cerca de la de Sant'Andrea delle Fratte, en donde se le registra durante varios años viviendo solo.³² También habría conocido a Inocencio Borghini (n. 1799), adscrito a la parroquia de San Lorenzo in Lucina en 1826, año en que se le menciona en la documentación de la institución académica madrileña.³³

La estancia de Valentín Carderera en Sant'Andrea delle Fratte hace pensar en la proximidad de su vivienda al taller de Bertel Thorvaldsen (Copenhague, 1770-1844), que también se encontraba en esta parroquia.³⁴ Asimismo habría que recordar que la

³⁰ D'Agnelli (2002: 236-240). Alessandro Laboureux nació en Roma en 1796 y fue bautizado en la parroquia de San Lorenzo in Lucina. En los estados de ánimas aparece ya en 1809, cuando tenía tan solo trece años, y junto a su nombre se ha anotado "al disegno", mientras que en 1812 se escribe junto a su nombre "studente". En algún momento entre los años 1819 y 1820 contrajo matrimonio con la romana Agnese Giuseppe Gallucci, con la que tuvo tres hijos. El escultor perteneció a una estirpe de artistas que tuvo su origen en Massimiliano Laboureux, nacido en 1739 en Roma, en el seno de una familia de belgas oriundos de Bruselas. Aunque se trate de una actividad de escasa relevancia, quisiera poner de manifiesto que Massimiliano Laboureux intervino, tal y como refleja la documentación de los padres españoles de Via Condotti, en la iglesia de la Santissima Trinità, en donde se justifica un pago al escultor romano. Es posible que su trabajo en la iglesia de los trinitarios hubiese consistido en la supervisión de todo lo que tuvo que ver con la escultura en dicho espacio, quizá una simple actividad de manutención, pero, en cualquier caso, denota cierta relación con un ambiente español en Roma. En 1816 Alessandro Laboureux se hizo con el premio de la Accademia di San Luca, posiblemente gracias al apoyo de su padre, lo cual justificaría que este hecho se produjese cuando era tan joven. En 1821 se le concedió una pensión de 20 escudos al mes durante tres años gracias al concurso Canova. En 1838 se convirtió en miembro de la Congregazione dei Virtuosi del Pantheon y en 1856 llegó a ser *corrispondente* de la Accademia Reale Belga di Bruxelles.

³¹ ASVR, *stati delle anime, San Giacomo in Augusta*, 1825, p. 4: "Via del Corso n.º 43 = 1 Piano / cr. c. Sig.º Alessandro Laboureux del Sig.º Franc.º Rmo. Sculture 17 29 / cr. c. Agnese Gallucci per Gius.º Tiburtina 34 / Verginia f 5 / [...] 2 / cr. c. Marianna Brunetti q.ºm Dom.º ved.º di Vinco Mastrucci Rmo. Serva 54 / cr. c. Teresa Mastruzzi fº".

³² ASVR, *stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1826, f. 62r: "Siegue Arancio verso Ripetta / Michele Cabagnos Pittore spagnolo 48".

³³ ASVR, *stati delle anime, San Lorenzo in Lucina*, 1824, f. 3v: "Comincia Via Frattina verso il Corso / 23 Innocenzo Borghini spagnolo q Gregorio impiegato / Maria Giuliani spagnola vq Vinco moglie 23 c / Emilia f. rom 4 / Rosa Marinelli di Viterbo q Roma 16 c".

³⁴ ASVR, *stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1799, f. 43r: "Strada Felice di M.º Dritta / Casa Pian terreno / P.ºmº Piano corrisponde alla locanda / P.º Piano / Orsola Polverini della Riccia ved.º q.ºm Pietro Narlinghi 66 [...] / Maddalena Barachini Fiorentina ved.º q.ºm 65 / Marianna fig. a Zitla 23 / Sig. Alberto Thorvaldsen scultore danese Protest.º 22". ASVR, *stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1827, f. 90v: "Via Sistina / 48 Palazzo Tomati / 49 Parte Chiusa- / 50 / 51- Primo Piano / Alberto Torvaldsen danese scultore 54. prot / Freind danese scult. 34 pro".

presencia del escultor danés en este ámbito no fue en absoluto una excepción, puesto que, a diferencia de lo que sucedía en el siglo XVIII, durante el que en la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte residieron un importante número de artistas españoles y franceses, en el primer tercio del XIX estos se vieron sustituidos por artistas procedentes, en buena parte, del norte de Europa. Otra figura célebre que se estableció en la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte fue Peter von Cornelius (Düsseldorf, 1783 – Berlín, 1867), un miembro de singular relevancia de los Nazarenos, corriente artística que suscitó un gran interés en Valentín Carderera durante su *soggiorno* romano.³⁵

Carderera no se registra en la parroquia de Sant'Andrea delle Fratte en el año 1827, por lo que se puede considerar la posibilidad de que hubiese encontrado apoyo en algún otro personaje para continuar su estancia en Roma, quizá en Giovanni Gherardo De Rossi (Roma, 1754-1827), desde cuya casa, como él mismo indica, realizó en noviembre de 1829³⁶ un boceto que se incluye en el álbum D-6412³⁷ y en el que

³⁵ ASVR, *stati delle anime, Sant'Andrea delle Fratte*, 1832, f. 24r: “Via Chiavica del Bufalo / n.º 126 / Secondo Piano / Ilmo. Cav.^{te} Pietro Cornelli Tedesco fuori 41 ccc / Carolina Grossi Moglie Rom: 31 ccc / Morta Elena figlia 16 ccc / Angiola Silvestri zitel: di Foligno Serva 34 ccc”.

³⁶ Giovanni Gherardo De Rossi, un personaje ecléctico, fue poeta y comediógrafo, miembro de la Accademia di San Luca, consejero perpetuo de la Accademia Archeologica, presidente de la Academia de Bellas Artes de Portugal y director de la Reale Accademia de Nápoles, con sede en Roma. Perteneció a una relevante familia romana, ya que era hijo de un banquero, y entre 1798 y 1800 desempeñó el cargo de ministro de Finanzas de la República romana. Escribió ensayos y comedias donde demostró su admiración por Carlo Goldoni y fue miembro de la Accademia dell'Arcadia con el pseudónimo de *Perinto Sceo*. Algunas noticias indican que De Rossi habría fallecido el 27 de marzo de 1827, tras lo que habría sido enterrado en la parroquia de San Carlo ai Catinari; sin embargo, este dato no se puede confirmar en el correspondiente *libro dei morti*. En el caso de que, efectivamente, De Rossi hubiese muerto en aquel año se podría pensar que la fecha anotada en el boceto del oscense sería errónea, lo que podría deberse al tiempo transcurrido entre la realización del dibujo y la confección del álbum en que se conserva.

³⁷ En el álbum D-6412, de la misma manera que se hace en el D-6415, los dibujos se pegaron en el recto de los folios. El álbum (408 × 295 mm), en encuadernación holandesa (415 × 305 mm), presenta hojas de papel verjurado y ahuesado con filigrana del molino del papelero catalán Ramón Romaní. En el recto de la primera hoja se escribió el título a pluma y con tinta parda: “Colección de dibujos y croquis hechos / en su viage por de Italia p.^t Valentín Carderera / en los años 1823 hasta 1830. // Volumen Primero / comprende las vistas de Roma y sus Jardines / Villas &c”. Entre ambas líneas de texto, a lápiz compuesto, casi borrado, se puede leer “hay 310 dibujos”; debajo, a lápiz, “237 dibujos”, corregido a “236”. En la hoja de guarda, en el margen superior, a lápiz compuesto, se ha escrito “N. 36 / N. 36”. En el recto de la segunda hoja, en el margen superior y escrito a lápiz compuesto, leemos “D. P”. Casi siempre se ha escrito con lápiz negro el lugar del que se trata, e incluso en algunos casos se especifica desde dónde se ha realizado el dibujo. La mayor parte de los edificios y de las vistas pertenecen a la ciudad de Roma, aunque también hay excepciones como las del mausoleo de Teodorico en Rávena o el palacio de los duques de Ferrara, a los que ya nos hemos referido.



Vista de Roma desde la casa de Giovanni Gherardo De Rossi, ubicada en la Via Panisperna. Valentín Carderera, 1829. Lápiz, tinta y aguada. Cuaderno D-6412. (Museo Nacional del Prado)

captó lo que se debía de ver desde la residencia del romano, situada en la Via Panisperna:³⁸ la iglesia de Santo Domingo y San Sixto, el jardín de la villa Aldobrandini y la torre de la Milicia, más conocida como *de Nerón*, espacios ubicados en la extremidad de la colina del Quirinal. No sería de extrañar que Valentín Carderera en el ámbito de De Rossi hubiese podido entrar en contacto con figuras como Domingos António de Sequeira (Lisboa, 1768 – Roma, 1837),³⁹ así como con buena parte de los miembros

³⁸ En el ángulo inferior derecho del dibujo se puede leer: “desde casa de Gerardo De Rossi nvre 1829”.

³⁹ Cardona *et alii* (2013); *Domingos António de Sequeira: desenhos*. Domingos António de Sequeira nació en el seno de una modesta familia y fue educado en la Casa Pia de Lisboa. El artista cambió su apellido de *Spirito Santo* por el de *Sequeira*, con el que se le conoce, porque estaba mejor considerado socialmente. Inició sus estudios de Bellas Artes en la capital portuguesa y en 1788 se trasladó a Roma, donde se formó bajo la tutela de Antonio Cavallucci (Sermoneta, 1752 – Roma, 1795). En 1792 fue declarado miembro honorario de la Accademia di San Luca y dos años después regresó a su ciudad natal con un reconocimiento que le granjeó la posibilidad de

de la comunidad portuguesa en Roma,⁴⁰ o con Henri Beyle (Grenoble, 1783 – París, 1842), más conocido como *Stendhal*, quien frecuentó a De Rossi, según refiere él mismo en *Paseos por Roma* (1829).⁴¹

LOS DIBUJOS DE VALENTÍN CARDERERA

A PARTIR DE LA COPIA DE GRABADOS DURANTE SU ESTANCIA EN ITALIA

En muchos de los dibujos realizados por Valentín Carderera, especialmente aquellos que se encuentran en el álbum D-6415⁴² del Museo Nacional del Prado, titulado

llevar a cabo relevantes comisiones artísticas, como la del palacio de la Ajuda. Se ocupó de la educación de príncipes y princesas y en 1806 se convirtió en profesor de Dibujo en Oporto. En 1826 regresó a Roma, donde tuvo ocasión de ver una exposición de Joseph Mallord William Turner (Convent Garden, 1775 – Chelsea, 1851) que lo aproximó aún más al movimiento romántico e inspiró su obra *La adoración de los Reyes Magos* (1828, colección privada). En el Museo de Huesca se conservan varios dibujos del portugués que estuvieron en posesión de Valentín Carderera —lo que testimonia la relación existente entre ambos, posiblemente gracias a la intercesión de Giovanni Gherardo De Rossi—, entre los que cabe destacar un correcto estudio de cabezas firmado por Sequeira en el centro del verso del folio. Asimismo, es necesario poner de manifiesto que se advierten algunas concomitancias técnicas entre el estudio del artista portugués y varios dibujos italianos atribuidos a Carderera conservados en el museo oscense, lo que hace recomendable llevar a cabo una revisión más cuidadosa de estas atribuciones, considerando la posibilidad de que en realidad algunas de las obras que se estiman del aragonés pudiesen ser de Sequeira.

⁴⁰ En 1790 el embajador portugués en Roma Sousa Holstein decidió fundar en la Ciudad Eterna la Academia Portuguesa de Belas-Artes y nombró director a De Rossi. Se trata de una faceta de la vida del romano que ocupó gran parte de su tiempo y de sus esfuerzos, ya que impulsó con ahínco a los jóvenes artistas portugueses e incluso les encargó diversos trabajos. Paralelamente publicó pequeñas obras sobre artistas del momento, entre las que destacan particularmente los textos sobre Canova, Camuccini y Landi.

⁴¹ Stendhal (1829, t. 1: 197-198). Giovanni Gherardo De Rossi gozó de la admiración de Stendhal, quien se refiere a él en los siguientes términos: “5 décembre 1827.— [...] Quand il s’y appliquerait curieusement toute sa vie, un romain, homme d’esprit, un Gherardo De Rossi, un N., ne parviendrait jamais à se figurer l’étendue de la légèreté parisienne. À chaque moment ne pouvant arriver à la vérité, il supposerait de l’hypocrisie dans l’objet de ses observations”. Nuevamente en la página 279 de su obra *Promenades dans Rome* aporta un dato que habla de su relación con De Rossi, ya que afirma haber estado el 28 de febrero de 1828 en su casa, donde tuvo la oportunidad de encontrarse con el abad Vitelleschi y el cardenal Spina.

⁴² El papel del álbum es continuo de color crema y marrón, mientras que los bocetos que se pegan en él se han realizado sobre papeles de distintos tamaños y calidades, algunos verjurados, otros avitelados, continuos y vegetales. La encuadernación es holandesa (300 × 226 mm) y en el tejuelo del lomo se puede leer “DESSINS / À LA / PLUME”. En la hoja de guarda, en el ángulo superior izquierdo se ha escrito a lápiz azul “100”, mientras que muy cerca del margen superior derecho se ha anotado “188 [‘185’, que se ha corregido como ‘188’] dibujos hay 10, con añadidos varios”. En el ángulo superior derecho se puede leer “1863/1849”, mientras que en el interior de la guarda, arriba, se ha escrito “N. 22”. Aunque no siempre se ha anotado lo que se dibuja, en alguno de los casos en que así se hace se ha incluido la fecha de la ejecución del boceto y la ubicación de la obra. Además, es necesario tener presente que son realmente muy pocos los dibujos que Carderera ha firmado, lo que nos obliga a analizarlos con cierta cautela.

Dibujos varios de cuadros antiguos, de frescos y tapices ejecutados la mayor parte por D. Valentín Carderera en Roma y Nápoles, tal y como se puede leer en el recto del primer folio dentro de un marco ornamental, se advierte el gusto del oscense por estudiar y copiar obras de arte no a partir de los originales, sino de grabados. Eso fue precisamente lo que hizo cuando pergeñó la obra de Paolo Veronese *Judith con la cabeza de Holofernes* (1575-1580, Kunsthistorisches Museum, Viena),⁴³ un dibujo realizado a lápiz negro repasado en algunos puntos con tinta del mismo color y en el que utilizó con profusión la aguada, con la que construyó los pliegues de los ropajes de la figura de la protagonista, que emerge del fondo en penumbra, todo ello en un intento de emular la intensidad dramática de la obra del pintor de Verona. No es posible que Carderera hubiese visto el original en Italia, puesto que ya no se encontraba allí, por lo que habría recurrido a un grabado, lo que en este caso es evidente porque el dibujo está invertido con respecto al cuadro. Marco Boschini (Venecia, 1602-1681) señala en *Le ricche miniere della pittura veneziana* (1664) que tuvo la oportunidad de ver este lienzo, del que hace una descripción detallada, en la casa de Leopoldo Guillermo de Habsburgo (Wiener Neustadt, 1614 – Viena, 1662),⁴⁴ aunque es posible que la obra estuviese ya allí al menos en 1659.⁴⁵

También trabajó a partir de un grabado en el dibujo en que captó *El éxtasis de santa Cecilia*, que, si bien nos hace pensar de manera inmediata en el lienzo de Rafael (1516-1517, Pinacoteca Nazionale, Bolonia), un pintor muy de su gusto, ya que copió

⁴³ Matilla (ed.) (2011: 262), Rosand (2012: 424-425).

⁴⁴ Cottino (2010), Mason (2001), Mazza (2005). Marco Boschini fue un pintor y grabador del primer Barroco veneciano que se formó en el círculo de Palma el Joven. Una de sus obras más importantes es *La última cena* de la sacristía de San Girolamo de la Ciudad de los Canales, aunque se distinguió sobre todo por su labor como escritor. Además de la obra a la que nos hemos referido, Boschini destacó por textos como *La carta del navegar pittoresco* (1660), *Le ricche miniere della pittura veneziana* (1674), diversas guías de Venecia o *I gioielli pittoreschi: virtuoso ornamento della città di Vicenza* (1676).

⁴⁵ Pignatti (1976, vol. 1: 150-151 y 153-154, n.º cat. 257, 272 y 273). *Judith con la cabeza de Holofernes*, de Veronés, se cita en el inventario del archiduque Leopoldo Guillermo del año 1659 como obra autógrafa de este pintor. La crítica contemporánea se muestra de acuerdo en considerar este cuadro como un trabajo del periodo tardío en el que el artista ha retomado algunos aspectos formales de obras precedentes como su *Santa Elena*, conservada en la Pinacoteca Vaticana, o la *Venus* de la casa Colonna. El tema de Judith con la cabeza de Holofernes fue afrontado por Veronés en otras ocasiones y de manera muy parecida a como se ha hecho en la pintura que suscitó el interés de Valentín Carderera. En las colecciones Brignole del Palacio Rosso se conserva un lienzo del mismo tema que el artista debió de realizar en torno a 1580 y para el que llevó a cabo un trabajo preparatorio que se encuentra en la L. Koetser Gallery.



Copia de Judith con la cabeza de Holofernes, de Veronés. Valentín Carderera, 1822-1831. Lápiz, tinta y aguada. Cuaderno D-6415. (Museo Nacional del Prado)

otras obras suyas, en realidad fue realizado a partir de un grabado de Marcantonio Raimondi (Sant' Andrea in Argini, Bolonia, 1480 – Bolonia, 1530) en que este, a su vez, copia un dibujo que el pintor de Urbino ejecutó como preparación para el mencionado cuadro.⁴⁶

⁴⁶ Marcantonio Raimondi, dibujante y grabador italiano, fue uno de los pioneros en la experimentación con el aguafuerte. Se formó con Francesco di Marco di Giacomo Raibolini, también conocido como *Francesco Francia*, cuyo peso se deja sentir en las primeras obras de Raimondi, de entre 1500 y 1505, en las que también hay guiños a la Antigüedad clásica y a las estampas de Dürero llevadas a cabo entre 1506 y 1508, años en los que se encontraba en Venecia. Tras una visita a Florencia se trasladó a Roma, en donde conoció a Rafael y entre 1510 y 1520 grabó selectivamente su obra. Tras su muerte, Raimondi siguió grabando la obra de Rafael y la de algunos de sus seguidores, como Giulio Romano.



Copia del grabado realizado por Marcantonio Raimondi a partir de El éxtasis de santa Cecilia de Rafael. Valentín Carderera, 1822-1831. Lápiz, tinta y aguada. Cuaderno D-6415. (Museo Nacional del Prado)

La estampa de Raimondi, que habitualmente grabó trabajos preparatorios de Rafael realizó para sus obras e incluso en algún caso llevó a cabo copias de obras rafaelescas en las que introducía algunos cambios según su criterio, tiene un importante valor documental.⁴⁷ Es posible que Carderera conociese muy bien el cuadro de Rafael, aunque

⁴⁷ De Vecchi (2002: 252), Gurlitt (1939).

habría preferido ejercitarse copiando la obra de Raimondi probablemente porque esta capta una parte del proceso creativo, o incluso se podría suponer que le gustase más la idea que tuvo Rafael antes de pintar el cuadro que el resultado final.

Carderera tampoco debió de tener oportunidad de ver la témpera de Antonio Canova *Bailarina con  mbalos*⁴⁸ (1797-1798, Casa del Canova, Possagno), que copi  en un dibujo que se incluyó en el  lbum D-6415, dado que se encontraba en Possagno desde finales del siglo XVIII.⁴⁹ Dicha témpera formaba parte de un conjunto de trabajos de Canova de carácter más bien privado,⁵⁰ ejercitaciones encaminadas a satisfacer su gusto est tico y que por lo tanto tuvieron una divulgación bastante limitada,⁵¹ aunque paralelamente también fue uno de los trabajos preparatorios para la escultura del mismo tema que hizo primero en yeso (1809, Gipsoteca, Bassano del Grappa) y más tarde en mármol (1810, Bode-Museum, Berlín).⁵²

Lo más probable es que el dibujo del álbum del oscense se realizase a partir de una estampa, puesto que la témpera canoviana fue grabada por varios artistas, entre ellos Tommaso Piroli (Roma, 1754-1824), Pietro Fontana (Bassano del Grappa, 1762 – Roma, 1837) y Giovanni Martino de Bonni (Venecia, 1753 – Roma, 1831), quien, con el fin de mantenerse lo más fiel posible al original, recurrió al mismo fondo negro empleado por Canova.

⁴⁸ Stefani (1992: 110-120). La bailarina con  mbalos pertenece a un conjunto de tres obras protagonizadas por figuras femeninas que danzan solas y concebidas como una imagen que se encuentra a medio camino entre la pintura y el relieve. Ottorino Stefani señala que estas bailarinas parecen haber nacido de la inspiración de una música que Antonio Canova debía de conocer muy bien, correspondiente a la transición del siglo XVIII al XIX, como las sonatas para clavicémbalo de Baldassare Galuppi, *L'estro armonico* op. 3 de Vivaldi o algunas obras de Mozart, quien dejó una amplia producción de danzas para orquesta que se articulaban en el género del *minuetto*. Incluso afirma que las reflexiones del abad veneciano Giovanni Battista Talia sobre las relaciones entre la música y la danza podrían tener su origen en una detenida observación de las obras canovianas.

⁴⁹ Bassi (1957: 135, n.  cat. 120).

⁵⁰ Cunial (2012).

⁵¹ Cicognara (1823: 23). Antonio d'Este, escultor y amigo de Canova, recuerda que sentía una enorme pasión por el baile; de hecho, cuando paseaba con él por Monti y por Trastévere, barrios romanos en los que era frecuente ver bailar a las jóvenes, el escultor se deleitaba en las posturas que estas adoptaban mientras danzaban, que habrían podido inspirar algunas de las posiciones de sus célebres bailarinas. Leopoldo Cicognara (Ferrara, 1767-1834) definió las bailarinas de Canova como "disegni gentili, [...] che sembrano riunire quanto di pi  vezzoso pu  accozzare l'arte del ballo".

⁵² Bassi (1957: 191, n.  cat. 199). Esta bailarina fue esculpida en mármol en 1810, por lo que el yeso podría haber sido realizado durante 1809. La pieza fue comprada por el conde Domenico Manzoni di Forl  por consejo de su amigo Pietro Giordani. Los brazos de la escultura se rompieron durante la I Guerra Mundial.



*Copia de la Bailarina con címbalos de Antonio Canova. Valentín Carderera, 1822-1831.
Lápiz y tinta. Cuaderno D-6415. (Museo Nacional del Prado)*

La *Bailarina con címbalos* también fue grabada por Angelo Bertin a partir de un dibujo de Giovanni Tognoli.⁵³ Así se recoge en un documento del 24 de agosto de 1814 en el que Bertin se comprometía a llevar a cabo un grabado a buril de dicha bailarina por 100 escudos.⁵⁴ Sin embargo, es necesario precisar que en este caso el dibujo a partir del que realizó el grabado se basa en la escultura y no en la témpera, puesto que en la primera los brazos de la figura femenina están más alejados de la cabeza que en la segunda.

⁵³ *Canova e l'incisione*, pp. 210-211.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 210, n.º cat. LXII.

En el álbum D-6412, *Cuaderno de dibujos con vistas de los palacios de Roma, jardines, villas y ciudades de Italia*, se puede ver un dibujo del cenotafio de Annia Regilla (161-180 d. C.) realizado a lápiz negro, con el que se han marcado vigorosamente los contornos del edificio. Aunque en un primer momento se podría pensar que Carderera copió esta arquitectura del natural, una atenta observación del grabado que Giovanni Battista Piranesi (Mogliano Veneto, 1720 – Roma, 1778) hizo de ella confirma que el oscense trabajó a partir de la estampa piranesiana. A pesar de que en el boceto no se han captado los intensos y contrastados efectos de luz del grabado, lo que le resta teatralidad, Carderera se ha mantenido fiel a la obra que ha copiado recogiendo las particularidades del edificio y pergeñando las figuras de tipo costumbrista que aparecen en torno a ella, la vegetación exuberante de la *campagna* romana y la pequeña arquitectura que se puede ver al fondo, en el lado izquierdo del grabado.

Resulta cuando menos paradójico que el aragonés, habiendo tenido la oportunidad de ver el cenotafio durante su dilatada estancia en la Ciudad Eterna, haya preferido



Copia del grabado de Piranesi del cenotafio de Annia Regilla. Valentín Carderera, 1823-1830. Lápiz y tinta. Cuaderno D-6412. (Museo Nacional del Prado)

copiar un grabado de Piranesi. Es posible que, al margen de la fascinación que le suscitó la arquitectura clásica, tuviese mayor interés aún por la forma en que Piranesi había representado este edificio y por el espacio que lo circunda —en definitiva, por la interpretación un tanto pintoresca que el italiano realizó del cenotafio de Annia Regilla—,⁵⁵ lo cual está estrechamente relacionado con la importancia que el grabador concedía a la conservación de *l'antico*.⁵⁶ En este sentido, es necesario precisar que la captación *piranesiana* de esta arquitectura está marcada por cierta idealización, probablemente debida a la voluntad de devolverle un esplendor perdido que el siglo XVIII, como él mismo afirma, no supo restituirle. Se podría decir, por tanto, que sus grabados se convierten, según explica Eugenia Querci, en un lugar virtual de la conservación y de la exposición de lo antiguo, en un instrumento ideal para su conocimiento y para su divulgación. Este aspecto, quizá percibido y compartido por Valentín Carderera, explicaría que haya preferido copiar el cenotafio interpretado por Piranesi con bastante fantasía e idealización y que haya dejado de lado el original.

A la luz de estos ejemplos, podemos decir que la recurrencia más que habitual de Valentín Carderera a los grabados como fuente de inspiración, sobre todo para los bocetos del álbum D-6415, se podría explicar a partir del influjo que pudieron haber ejercido en él varios artistas pertenecientes al grupo de los Nazarenos.⁵⁷ Esta forma de trabajar recuerda de manera evidente a la formación de algunos de ellos, especialmente a la de Johann Friedrich Overbeck (Lübeck, 1789 – Roma, 1869), con quien

⁵⁵ Wilton-Ely (2012: 137). Tal y como señala John Wilton-Ely, durante los cuarenta años que siguieron a la muerte de Piranesi, acaecida en 1778, y a partir de la enorme difusión que tuvieron sus grabados, su manera de interpretar la Ciudad Eterna, y sobre todo las antigüedades, se dejó sentir con fuerza no solo en los artistas, sino también en el público en general, que compró muchas de sus estampas.

⁵⁶ Querci (2012: 13-14). Querci recoge las siguientes palabras de Piranesi, que ilustran la manera en que este representó los edificios clásicos de Roma: “e vedendo io, che gli avanzi delle antiche fabbriche di Roma, sparsi in gran parte per gli orti de altri luoghi coltivati, vengono a diminuirsi di giorno in giorno o per l’ingiuria de’ tempi, o per l’avarizia de’ possessori, che con barbara licenza li vanno clandestinamente atterrando, per vendere i frantumi all’uso degli edifizii moderni, mi sono avvisato di conservarli col mezzo delle stampe animatovi dalla sovrana beneficenza del sommo pontefice, Benedetto XIV”.

⁵⁷ Andrews (1964: 23-28). En un primer momento los Nazarenos se establecieron en la villa Malta, en el Pincio, y posteriormente fueron a vivir al monasterio de San Isidoro, tras la dispersión de la comunidad que habitaba en dicho monasterio a raíz de la dominación francesa. Los Nazarenos, que fueron conocidos como *Fratelli di Sant’Isidoro*, disponían de una celda en la que dormían y trabajaban y por las tardes empleaban el refectorio para leer y dibujar. En ocasiones organizaban excursiones a las montañas de Sabina o a Olevano, que se convirtió en su lugar favorito. Además visitaban de forma regular las estancias del Vaticano, en donde tuvieron ocasión de ejercitarse estudiando los trabajos de Pinturicchio y de Rafael.

Carderera mantuvo una intensa amistad en Roma,⁵⁸ ya que buena parte de los Nazarenos dieron sus primeros pasos en el arte copiando obras célebres a partir de grabados o incluso formándose con expertos grabadores.⁵⁹

LA COPIA DE ORIGINALES

A pesar de la tendencia de Valentín Carderera a dibujar a partir de grabados durante su estancia en Italia, especialmente en buena parte de los bocetos recopilados en el álbum D-6415, en algunos casos debió de situarse frente a obras que le interesaron, de las que muchas veces tan solo pergeñó algún detalle. Un buen ejemplo de esta forma de trabajar es el dibujo del mencionado álbum en que captó los rostros de la Virgen y la María Magdalena del *Descendimiento* (1545) pintado por Daniele da Volterra en la capilla Orsini de la iglesia romana de Trinità dei Monti.⁶⁰

Probablemente parte del interés que Valentín Carderera experimentó por esta obra se deba no solo a su belleza y a su celebridad, sino también a ciertas vicisitudes, algunas de ellas muy desafortunadas, sufridas por el fresco de Daniele da Volterra en fechas próximas a la estancia de Carderera en Roma.⁶¹ En 1798 el Gobierno galo decidió llevar a

⁵⁸ Si observamos con detenimiento algunos dibujos de Overbeck, como es el caso del retrato de su propia mujer (1818, Ashmolean Museum, Oxford), apreciamos que se ha concentrado en la captación precisa de los contornos de la figura, sin profundizar en sus volúmenes mediante la creación de sombras. Es posible que esta forma de trabajar se deba en gran medida a los términos en que tuvo lugar su aprendizaje, en el que la copia del grabado fue determinante.

⁵⁹ García Guatas (1994-1995: 126). Carderera sintió una enorme fascinación por los Nazarenos, tal y como comenta Federico de Madrazo al músico Santiago Masarnáu Fernández (Madrid, 1805-1882) en una carta escrita el 25 de mayo de 1840 desde Roma: “Los tedeschos, como dice Carderera, nacieron para hacer bien todas las cosas y tienen la gran fortuna de que todo se les ocurre antes que a nadie. Tengo el gusto de conocer y tratar a Overbeck, hombre de aquella especie que está acabando o de los que no se encuentran más que en Alemania”.

⁶⁰ Vasari (1906, vol. VII: 52-53): “E così nella tavola principale facendo Daniello Gesù Cristo, che è deposito di Croce da Gioseffo e Nicodemo ed altri discepoli, lo svenimento di Maria Vergine sostenuta sopra le braccia da Maddalena de altre Marie, mostrò grandissimo giudizio, e di esser raro uomo; perciòché, oltre al componimento delle figure, che è molto ricco, il Cristo è ottima figura, e un bellissimo scorto, venendo coi piedi innanzi e col resto indietro. Sono similmente belli e difficili scorti e figure quelli di coloro che, avendo sconfitto, lo reggono con le fasce, stando sopra certe scale, e mostrando in alcune parti l'ignudo fatto con molta grazia”.

⁶¹ Ciardi y Moreschini (2004: 38); *David e Roma*, pp. 72-73, n.º cat. 6. El fresco de Daniele da Volterra suscitó el interés de muchos artistas llegados a Roma desde diversos puntos de Europa en los siglos XVIII y XIX. Un buen ejemplo de ello es sir Joshua Reynolds (Plympton, 1723 – Richmond, 1792), que ejecutó un dibujo en el que se concentra en la figura femenina que sujeta el cuerpo de la Virgen. También se perciben los ecos de este trabajo de Daniele da Volterra en *La muerte de Dido*, de Johann Heinrich Füssli (Zúrich, 1741 – Putney Hill, 1825), y en



Copia de la María Magdalena y la Virgen del Descendimiento de Daniele da Volterra.
Valentín Carderera, 1822-1831. Lápiz negro. Cuaderno D-6415. (Museo Nacional del Prado)

Francia el fresco, medida que se truncó en 1799 con la llegada de las tropas napoleónicas a Roma, por lo que la obra de Daniele da Volterra permaneció allí hasta el año 1809,⁶² un intervalo de tiempo durante el que estuvo expuesta a un enorme riesgo, ya que en 1800 se derrumbó la bóveda de la nave lateral. En 1809 se dispuso que fuese Pietro Palmaroli

uno de los bocetos del abad Saint-Non (París, 1727-1791), un tanto frío y objetivo a la hora de captar estas dos figuras femeninas, ya que ha eliminado en gran medida la tensión dramática de la situación. Otro de los artistas que con mayor profundidad han reflexionado sobre el trabajo de Daniele da Volterra, y en particular sobre las dos figuras femeninas copiadas por Carderera, es Jacques-Louis David (París, 1748 – Bruselas, 1825). Durante su estancia en Italia (1775-1780), el francés lo visitó en varias ocasiones y se mostró particularmente atraído por la manera en que Daniele da Volterra fue capaz de capturar la intensidad de las emociones. De hecho, se conservan cuatro dibujos (Victoria and Albert Museum, Londres; Musée des Arts Décoratifs, Lyon) en los que pergeñó con precisión los rostros de estas dos figuras y eludió detalles que debió de considerar superfluos, como las vestiduras. La obra de la iglesia de Trinità dei Monti fue también observada con detenimiento por Antonio Canova, que la señalaba en sus cuadernos de viaje (Bassi, ed., 1956: 117-118) como el fresco más hermoso que había visto, por la nobleza del dibujo, por el carácter de las figuras y por la intensidad expresiva, un tanto contenida.

⁶² Graul (2004).

(Roma, 1767-1828) el encargado de restaurar el fresco, que se encontraba ya en circunstancias extremadamente delicadas.⁶³ En primer lugar procedió a arrancarlo mediante la técnica del *stacco* y posteriormente se le aplicó una sustancia similar a la encáustica que le confería un brillo característico del óleo que nada tenía que ver con la técnica con que había sido realizado.⁶⁴ En 1821 el fresco volvía a adquirir cierta relevancia gracias al interés que manifestó por él Vincenzo Camuccini (Roma, 1771-1844), *ispettore alle Pubbliche Pitture* desde 1814.⁶⁵

El fresco de Daniele da Volterra fue visto también por Stendhal, quien afirma haber visitado obra el 27 de marzo de 1827 y refiere además que en 1799 resultó gravemente dañado y que posteriormente estuvo en el estudio de Palmaroli, ubicado en el palacio de Francia en el Corso, frente al palacio Doria, que había sido sede de la Académie de France desde 1725 hasta su traslado a la villa Médici en 1803.⁶⁶

Otro dibujo del álbum D-6415, en este caso coloreado con acuarela, que Carderera habría realizado a partir de una obra original es un Cristo de aspecto monumental,⁶⁷

⁶³ Bergeon (1981).

⁶⁴ Ciardi y Moreschini (2004: 131-133).

⁶⁵ *Dizionario biografico degli italiani*, pp. 627-630. El pintor Vincenzo Camuccini era hijo de Giovanni Battista, comerciante de carbón oriundo de Liguria, y de la romana Teresa Rotti. Animado por su hermano Pietro, comenzó su formación en la que por aquel entonces era una de las academias privadas más célebres de Roma, la de Domenico Corvi, académico de San Luca, mientras que sus conocimientos teóricos se deben a la lectura de la traducción de las obras de Mengs realizada por José Nicolás de Azara y a los textos de Winckelmann. En 1803 fue nombrado por Pío VII director de la fábrica de mosaicos de San Pedro, en 1806 fue príncipe de la Accademia di San Luca y en 1814 obtuvo el cargo de inspector de la conservación de pinturas públicas de Roma. Gracias a su privilegiada situación, Camuccini coleccionó obras que depositaba en el castillo de Cantalupo, en Sabina, y que fueron vendidas por su hijo Giovanni Battista, quien obtuvo 80 000 escudos por ellas.

⁶⁶ Stendhal (1829, t. 1: 333): “27 mars 1828.— Nous venons de voir la *Descente de Croix* à la Trinità de’ Monti. C’est une fresque célèbre de Daniel de Volterre, que l’on citait autrefois après la *Transfiguration* et la *Communion de saint Jérôme*.

”À je ne sais quelle invasion des Napolitains, vers 1799, je crois, on plaça un bataillon dans cette église; ils abîmèrent cette fresque. En 1811, je la vis chez le célèbre Palmaroli, restaurateur de tableaux, dans l’ancien palais de France au *Corso*, vis-à-vis le palais Doria. Le général Miollis, gouverneur des États romains, le pressait de rendre le tableau, qui devait être envoyé à Paris. Palmaroli répondait que son travail n’était pas fini; il l’a fait durer de 1808 à 1814”.

⁶⁷ La realización del colosal Cristo de Thorvaldsen coincide con la política iluminada del cardenal Consalvi, que consiguió devolver al papado parte del terreno que había perdido en los últimos años y restituyó a Roma el papel de modelo del catolicismo. De esa manera, el esquema de la iglesia de San Juan de Letrán, en cuya nave central se dispusieron los apóstoles, debió de constituir una referencia válida para la Vor Frue Kirke, donde habría de colocarse el Cristo del escultor danés.



Dibujo inspirado en el Cristo de la Vor Frue Kirke de Copenhague, de Bertel Thorvaldsen. Valentín Carderera, 1822-1831. Lápiz y acuarela. Cuaderno D- 6415. (Museo Nacional del Prado)

muy probablemente una copia de un trabajo preparatorio del de la Vor Frue Kirke de Copenhague del escultor danés Bertel Thorvaldsen.⁶⁸ En 1820 Thorvaldsen, que se encontraba en Roma tras una estancia en Dinamarca, inició el proceso creativo para la

⁶⁸ Bertel Thorvaldsen, 1770-1844, pp. 14-19, y Jornaes (1997: 154). La Vor Frue Kirke de Copenhague, donde se encuentra el Cristo de Thorvaldsen, es la iglesia más relevante de la ciudad, aunque no se convirtió en catedral hasta 1924. Tras haber sido destruida por los ingleses en 1807, se creó una comisión para su reconstrucción de la que formaron parte, entre otros, el arquitecto de la iglesia, Christian Frederik Hansen (1756-1845), y el arquitecto del Ayuntamiento, Peder Malling (1781-1865). Esta labor se desarrolló desde 1811 hasta 1829. Para la decoración del interior se encargó a Thorvaldsen que ejecutase varias esculturas de los apóstoles, que se colocarían en las hornacinas que se disponían a lo largo de la nave central, y una imagen de Jesucristo, la que aquí nos ocupa, que preside la iglesia. En 1821 el Cristo ya tenía su forma definitiva y el boceto fue puesto a disposición de Pietro Tenerani (Torano, 1789 – Roma, 1869), quien se ocupó de la escultura de 3 metros, que concluyó al año siguiente. El modelo fue transportado a Carrara, donde Luigi Bienaimé (Carrara, 1795-1878) ejecutó una versión marmórea entre los años 1827 y 1828. A Copenhague se envió un calco que se colocó en la Vor Frue Kirke junto a las figuras de yeso de los apóstoles para la inauguración de la iglesia, en 1829.

ejecución de la escultura, que se concluyó en 1821. En este sentido, es importante recordar que el regreso a Italia de Thorvaldsen coincidió con la muerte de Antonio Canova, lo que aumentó su protagonismo en el panorama escultórico romano, en el que el artista véneto había dejado un enorme vacío.

En 1822 el danés había alquilado un gran edificio del príncipe Barberini, el denominado *studio grande*, en donde se exponían los modelos empleados para la realización de sus esculturas. Sabemos que el Cristo de la Vor Frue Kirke estuvo precedido de múltiples trabajos preparatorios que se mostraban en el mencionado *studio grande* y que esta escultura tuvo una importante difusión gracias a la divulgación de las diferentes réplicas en yeso y a los *biscuits* que se sacaron de ella,⁶⁹ algunos de los cuales fueron adquiridos por los viajeros del *Grand Tour*.⁷⁰

En uno de esos trabajos preparatorios el Cristo tenía, tal y como apunta Bjarne Jornaes, los brazos hacia arriba en un gesto de oración. Además, recuerda que, en presencia de Hermann Ernst Freund (Uthlede, 1786 – Copenhague, 1840), Thorvaldsen cogió los brazos del Cristo y los bajó enérgicamente. De acuerdo con estas informaciones, es bastante probable que existiese algún trabajo preparatorio que Carderera hubiese podido ver en el que el Cristo tuviera los brazos hacia arriba, que es como lo copió en su dibujo. La elección por parte de Valentín Carderera de un trabajo preparatorio del artista danés para el álbum del Museo Nacional del Prado nos permite imaginar que hubiese experimentado cierta fascinación por el proceso creativo de esta obra o incluso que hubiese preferido el boceto al resultado final, del que también se debía de conservar algún modelo en el estudio del escultor danés.

⁶⁹ El estudio de Thorvaldsen se convirtió en un espacio en el que el artista no solo creaba, sino que también vendía modelos y copias de sus obras a una clientela numerosa e internacional siguiendo una práctica que había iniciado con éxito Antonio Canova. El danés controlaba escrupulosamente la producción y la venta de piezas, que eran anotadas de forma regular en una especie de libros de contabilidad. Naturalmente, este tipo de actividad requirió la puesta en marcha de un engranaje de colaboradores muy extenso frente al que se encontraba Pietro Tenerani, quien se había encargado de atender los intereses de Thorvaldsen mientras este permaneció en Dinamarca, hasta que en 1820 regresó a Roma. Sin embargo, a raíz de algunas divergencias con Tenerani, su lugar fue ocupado por los hermanos Pietro y Luigi Bienaimè. Pietro se encargaba de hacer de intermediario entre Carrara y el estudio del escultor, al que solicitaba de manera insistente los modelos para poder trasladarlos a la piedra, así como del transporte del material desde los puertos de Livorno y Ripa Grande, en el Trastévere. Por su parte, Luigi Bienaimè había asumido la dirección del taller romano y supervisaba su funcionamiento durante las ausencias de Thorvaldsen.

⁷⁰ Jornaes (1997: 154).

No sería de extrañar que el erudito oscense hubiese visitado el estudio de Thorvaldsen, a donde era habitual que llegasen algunos viajeros del *Grand Tour*, no solo personajes relevantes, sino también diletantes y curiosos. Un buen testimonio de ello es el cuadro de Ditlev Martens (Kiel, 1795-1864) titulado *El papa León XII visita a Thorvaldsen en su taller de la Piazza Barberini, 18 de octubre de 1826* (1830, Statens Museum for Kunst, Copenhague). En él se plasma la visita inesperada del sumo pontífice con el objeto de ver el monumento funerario que estaba haciendo para su predecesor, Pío VII (Cesena, 1742 – Roma, 1823), y en el centro de la escena se advierte la presencia de un modelo de grandes dimensiones de la escultura del Cristo, que por aquel entonces debía de estar ya en Copenhague.

LA PROBABLE PRESENCIA DE VALENTÍN CARDERERA EN EL PALACIO FALCONIERI DE ROMA: LA COLECCIÓN DEL CARDENAL FESCH

En el álbum D-6415 de Valentín Carderera se ha incluido un dibujo de santa Cecilia debajo del cual se ha anotado “S. Cecilia de C. Dolce la Casa de la Reyna Ortensia”. Se trata de un boceto hecho a lápiz y tinta negra y coloreado con acuarela en el que se ha especificado el color que ha de ser empleado en cada parte de las vestiduras. Lo más probable es que sea una copia de la *Santa Cecilia* (1670-1672, Gemäldegalerie, Dresde) de Carlo Dolci (Florencia, 1616-1686), encargada por Cosme III de Médici y llevada a cabo en Florencia, posiblemente el mismo cuadro mencionado por Filippo Baldinucci (Florencia, 1624-1697) entre las obras realizadas por el pintor en torno a 1670.⁷¹

Estableciendo una comparación entre el dibujo del álbum de Valentín Carderera y el cuadro de Dolci se advierten en aquel algunas modificaciones con respecto a su posible fuente de inspiración. Estas variaciones podrían ser fruto de una personal interpretación de la obra o bien podrían indicarnos que Carderera habría estado ante un dibujo preparatorio del trabajo del toscano o incluso ante una copia con algunas variaciones. En la acuarela la santa dispone su rostro frontalmente y mira hacia arriba en una actitud que contrasta con la serenidad del cuadro al tiempo que lleva en su cabeza

⁷¹ Baldassari (1995: 157, n.º cat. 132). Filippo Baldinucci dice lo siguiente sobre el cuadro de *Santa Cecilia* de Carlo Dolci: “Gli fece ancora dipignere un quadro di Santa Cecilia, in atto di sonare l’organo, che dicesi egli donasse poi al Tesoriere del re di Polonia”.



*Dibujo inspirado en la Santa Cecilia de Carlo Dolci. Valentín Carderera, 1822-1831.
Lápiz, tinta y acuarela. Cuaderno D-6415. (Museo Nacional del Prado)*

una corona de flores que no encuentra correspondencia en el original del pintor italiano. Sin embargo, la elegancia de las manos, con los dedos muy estilizados, el ambiente íntimo y oscuro en que se ha situado al personaje y las vestiduras vaporosas y ampulosas confirman que la fuente de inspiración para la acuarela del álbum de Valentín Carderera debió de ser el cuadro de Dolci, tal y como él mismo afirma.

No deberíamos pasar por alto la anotación de la parte inferior de la acuarela de Carderera, en la que se indica que la obra estaba en la casa de la reina Hortensia, en una clara referencia a Hortensia de Beauharnais (París, 1783 – Arenenberg, 1837), reina de Holanda, casada con Luis Napoleón por voluntad de Napoleón Bonaparte y madre del emperador Napoleón III de Francia. Era hija de Josefina de Beauharnais (1763-1814) y de Alejandro, vizconde de Beauharnais. Aunque Hortensia de Beauharnais vivía

desde 1819 de manera oficial en el castillo de Arenenberg, en Suiza, pasaba buena parte del invierno en Roma o en Ginebra, y su residencia en la Ciudad Eterna era el palacio Falconieri, situado en la Via Giulia,⁷² cuyo segundo piso estaba ocupado por el cardenal Joseph Fesch (Ajaccio, 1763 – Roma, 1839)⁷³ desde 1815.⁷⁴ Este lugar se convirtió en un espacio de reunión para todos los miembros de la familia Bonaparte que no habían sido desterrados, y Hortensia habría tenido la oportunidad de encontrarse allí con Jeanne-Françoise Julie-Adélaïde Bernard (Lyon, 1777 – París, 1849), más conocida como *Madame Recamier*, a la que la unió una estrecha amistad durante su estancia en Roma.

El cardenal Fesch fue un destacado coleccionista que atesoró en el palacio Falconieri sus obras,⁷⁵ compradas a lo largo de cuarenta años en los mercados romanos y parisinos.⁷⁶ En cualquier caso, sería conveniente concretar que las piezas que se encontraban en el palacio Falconieri no eran únicamente originales, sino que también existían copias de obras de célebres artistas. De hecho, la ingente cantidad de copias que se registran en el inventario realizado tras su muerte hace sospechar que Fesch habría comprado trabajos de artistas, posiblemente en periodo de formación o en un estadio inicial de sus carreras, que subsistían en Roma realizando este tipo de comisiones. En

⁷² Rendina (2004: 319).

⁷³ Riccio (ed.) (2000: 230). El cardenal Fesch era conocido por Mary Berry (1762-1852), ya que lo menciona en su diario al narrar cómo el 17 de noviembre de 1820 estuvo en una misa oficiada por él en la capilla del Quirinal. La inglesa vivió casi noventa años, a caballo entre el siglo XVIII y el XIX, y tuvo ocasión de conocer a un importante número de personajes, algunos de ellos muy relevantes, como Thorvaldsen, Canova, Napoleón, Paolina Borghese, Madame Recamier, el cardenal Consalvi, etcétera.

⁷⁴ Salerno, Spezzaferro y Tafuri (1973: 445-459). El palacio Falconieri está situado junto a la iglesia de la Oración y de la Muerte, en la via Giulia, y fue propiedad de la familia Ceci, desde 1574 de los Odescalchi y a partir de 1606 de los Farnese. En 1638 Fabrizio Falconieri, miembro de una noble familia florentina, adquirió el palacio y encargó a Borromini que lo ampliase. Entre 1815 y 1818 vivió en él María Letizia Ramolino (Ajaccio, 1750 – Roma, 1836), madre de Napoleón Bonaparte y hermana del cardenal Fesch.

⁷⁵ Dinelli-Graziani (2005), George (1844), Guerin (1855), Latreille (1935), Marquaille (2012), Patrick Michel (ed.) (2002), Ricard (1893), Thuillier (1957), Vannini (1987: 302). Una vez en el palacio Falconieri, Fesch mandó que le enviaran desde Marsella siete cajas que contenían cuadros que habían sido comprados en Italia y dejados en un depósito que custodió la mujer de Giuseppe Bonaparte. Sabemos que Fesch tenía una marcada predilección por las obras de procedencia flamenca y holandesa de temática popular, bodegones y paisajes, aunque también adquirió muchas obras italianas del *Quattrocento* y el *Cinquecento*, piezas barrocas y, de forma excepcional, cuadros del *Settecento* entre los que figuran pinturas de Benedetto Luti o de Pompeo Batoni.

⁷⁶ Vannini (1987: 310-311). Buena parte de estos cuadros fueron a parar a diversas colecciones, mientras que el resto se conservan en el Museo Fesch de Ajaccio.

esta clave podría argumentarse la presencia de algunos bocetos de las *logge* del Vaticano de Rafael que aparecen anotados en el inventario de la colección del cardenal.⁷⁷ Asimismo, también recibió regalos, tal y como refiere el abad Lyonnet, biógrafo de Fesch, que señala que el gran duque de Toscana, Fernando III (Florencia, 1769-1824), con ocasión de la visita que Bonaparte hizo a Florencia, regaló a su tío el cardenal un conjunto de obras que pertenecían a su colección privada.

Aunque en la ficha del catálogo del cuadro de *Santa Cecilia* de Dolci realizada por Baldassarri se especifica que en el año 1742 la obra estaba en la colección Carigna de París y que gracias a los trámites realizados por De Bras pasó al museo alemán en que se halla en la actualidad, la anotación en la que Carderera afirma estar copiando el cuadro de Dolci siembra algunas dudas, que se incrementan si consideramos que Fesch recibió, como ya hemos apuntado, un importante número de obras como regalo de Fernando III, entre las que pudo encontrarse la pintura en cuestión. En cualquier caso, no deberíamos excluir la posibilidad de que lo que se hubiese conservado en la colección de Fesch hubiese sido una copia del cuadro de Dolci, o incluso una copia ligeramente diferente o quizá un trabajo preparatorio.⁷⁸

La *Santa Cecilia* de Dolci no fue la única obra que Carderera tuvo ocasión de copiar en el palacio Falconieri, puesto que también en el álbum D-6415 se incluye un detalle de la *Crucifixión Gavari* de Rafael (1502-1503, National Gallery, Londres),⁷⁹ concretamente la figura de la Magdalena orante al pie de la cruz. El cuadro del pintor de Urbino se registra en el inventario realizado a la muerte del cardenal Fesch, en el que se describió como una tabla de ocho pies y medio de largo por cinco pies y un sexto de ancho en la que se puede ver a Cristo en la cruz con dos ángeles y cuatro santos y sobre la que se especifica que fue realizada por Rafael. La obra estaba tasada en un

⁷⁷ Archivio di Stato de Roma (en adelante, ASR), *notai capitolini, ufficio II*, not. Augusto Appolino, 1839, vol. 611, f. 422. En este documento, el notario Augusto Appolino, cuya notaría se encontraba en la Via della Colonna, 36, señala que el fallecimiento de Fesch, domiciliado en el palacio Falconieri, en la Via Giulia, tuvo lugar a las diez de la mañana del 3 de mayo de 1839. Poco antes había realizado un testamento que se depositó en su habitación del mencionado palacio, en donde fue hallado por sus parientes. En él se nombraba heredero universal a José Bonaparte y se confiaba la ejecución de sus voluntades a Pietro Pistelli y a Stanislao Natalini. Los cuadros fueron examinados, con la supervisión de Vincenzo Camuccini, por el pintor Luigi Durantini, académico de San Luca.

⁷⁸ Marquaille (2012), Vannini (1987: 307).

⁷⁹ Rafael pintó la *Crucifixión* para Domenico di Tommaso Gavari, un banquero que deseaba una obra para su capilla funeraria, puesta bajo la advocación de san Jerónimo en la iglesia de Santo Domingo de Città di Castello.



*Copia de un detalle de la Crucifixión Gavari de Rafael. Valentín Carderera, 1822-1831.
Lápiz, tinta y aguada. Cuaderno D-6415. (Museo Nacional del Prado)*

total de 4000 escudos, una cantidad verdaderamente elevada, lo que confirmaría que se trataba del cuadro original.⁸⁰

Acerca de esta imagen del álbum de Valentín Carderera cabría plantearse una cuestión para la que es realmente complejo encontrar una respuesta: ¿cuál fue la razón por la que el oscense eligió esta figura del cuadro de Rafael y no otra? Quizá se deba a que el aragonés sintió un particular interés por este tipo de figuras femeninas, que se reiteran con frecuencia en el álbum D-6415 del Museo Nacional del Prado. Otra hipótesis es que fuese más fácil de copiar que otras partes del cuadro, o incluso que esa zona estuviese mejor iluminada en virtud de su ubicación en el interior del palacio

⁸⁰ ASR, *notai capitolini, ufficio II*, not. Augusto Appolino, 1839, vol. 611, f. 105v.

Falconieri.⁸¹ Este aspecto y la espontaneidad del dibujo, de factura menos rígida que otros en los que la fuente de inspiración parece haber sido indudablemente un grabado, dan solidez a la hipótesis de que se trataría de un apunte del natural ejecutado en el interior del palacio en que vivía el cardenal Fesch.⁸²

La presencia de Carderera en el palacio Falconieri nos hace pensar que hubiese podido entrar en contacto con uno de los ambientes más selectos de Roma, lo que ratifica su condición de privilegiado viajero del *Grand Tour*. Es posible que esto hubiese tenido lugar gracias a la intercesión de José Madrazo, quien durante su estancia en Roma habría frecuentado la casa de Luciano Bonaparte, hermano de Napoleón, en la Via Bocca del Leone, donde habría ejecutado un retrato de su mayordomo, el abad Colonna, en el año 1819.⁸³

Carderera, una vez en el palacio Falconieri, habría tenido la oportunidad de conocer a los miembros de la familia Bonaparte que no sufrieron el destierro y a muchos artistas y personajes de nacionalidad francesa, puesto que Fesch era supervisor de la Académie de France.⁸⁴ De hecho, su colección debió de ser accesible para gran parte de los jóvenes que se ejercitaban en la institución gala, algo de lo que también pudo disfrutar el aragonés. Incluso es más que posible que Fesch hubiese sido uno de los personajes que le abrió las puertas del mundo del coleccionismo romano a Carderera, indicándole lugares privilegiados donde adquirir piezas y contribuyendo a formar su gusto.⁸⁵

⁸¹ Se conserva un boceto de la figura arrodillada con las manos cruzadas delante del pecho que podría ser una primera versión de la María Magdalena del cuadro de la *Crucifixión* de Rafael, aunque es bastante improbable que Carderera tuviese conocimiento del mismo y acceso a él.

⁸² Vannini (1987: 309, n. 26). En el primer piso del palacio Falconieri estaban colocadas las obras de la escuela francesa, mientras que en el segundo se hallaban las galerías de arte italiano y flamenco. Además, la colección de Fesch estaba provista de un discreto número de obras de procedencia española. En el denominado *Gabinetto* y en la habitación que estaba al lado se encontraban diversos cuadros en los que se retrataba a miembros de la familia de Napoleón.

⁸³ Gallego (2014: 182).

⁸⁴ Vannini (1987: 304).

⁸⁵ Marquaille (2012: 131). Los especialistas se cuestionan las razones que llevaron a Fesch a crear una colección de obras de arte tan importante y numerosa, integrada por aproximadamente dieciséis mil cuadros. En algún caso se ha pensado que se trataba de un cardenal ávido que acumuló las obras de una forma casi voraz, mientras que en otros ha sido dibujado como una figura filantrópica que compró, además de para su propio disfrute personal, para colaborar con algunos artistas y con el mercado artístico.

EL INTERÉS DE VALENTÍN CARDERERA POR LOS ALREDEDORES DE ROMA

En el cuaderno D-6413 del Museo Nacional del Prado, de grandes dimensiones pero integrado por pocas hojas, se recopilan dibujos realizados en su mayoría con lápiz negro y ocasionalmente repasados con tinta del mismo color que en algunos casos están provistos de anotaciones que hacen posible identificar lo que se ha copiado. Se trata casi siempre de paisajes, posiblemente ejecutados por el propio Valentín Carderera durante los viajes que realizó a la zona de los Castelli Romani, en el ámbito de los Colli Albani, a pocos kilómetros de Roma, en un territorio que correspondía al antiguo Latium Vestus.⁸⁶

En uno de los primeros dibujos Carderera ha escrito las palabras “Monti Cavi” en una clara referencia al monte Cavo —la segunda montaña más elevada del territorio lacial—, también conocido como *Vulcano Cavo*, en el municipio de Rocca di Papa, al norte del lago de Castel Gandolfo. De hecho, algo más adelante ha dibujado una arquitectura que podría ser la iglesia de la Assunta, ubicada precisamente en este municipio. También suscitó su interés el monasterio de San Nilo, fundado en 1004 por san Nilo da Rossano y situado en Grottaferrata, localidad de la zona de los Castelli Romani denominada Tuscolana. El oscene hace dos bocetos de este edificio: en uno de ellos se ve el monasterio desde lejos, y en el otro la estructura arquitectónica ha sido captada desde un lateral. También ha pergeñado frondosos árboles que recuerdan a los bosques de castaños que rodean la abadía de San Nilo.⁸⁷

⁸⁶ Elia (2014: 81-89). Gonzalo José de Vilches y Parga (La Coruña, 1808 – Madrid, 1879), que estaba en Roma con el cargo secretario de la legación española en el Vaticano desde 1827 y con el que Valentín Carderera entabló una importante relación, se establecía durante los veranos en Albano, a donde el oscene fue a visitarlo en varias ocasiones. Es posible que desde allí realizase diversas excursiones en las que habría tenido ocasión de pergeñar algunos de los paisajes del cuaderno D-6413. Además, por intercesión del duque de Villahermosa, el oscene tuvo acceso a algunos de los palacios que la familia Colonna poseía en aquella zona, como los de Marino, Genazzano y Paliano.

⁸⁷ Stendhal (1829, t. 1: 12): “13 août [1827].— Le 3 août nous traversâmes ces campagnes désertes, et cette solitude immense qui s’étend autour de Rome à plusieurs lieues de distance. L’aspect du pays est magnifique; ce n’est point une plaine plate; la végétation y est vigoureuse. La plupart des points de vue sont dominés par quelque reste d’aqueduc ou quelque tombeau en ruines qui impriment à cette campagne de Rome un caractère de grandeur dont rien n’approche. Les beautés de l’art redoublent l’effet des beautés de la nature et préviennent la satiété, qui est le grand défaut du plaisir de voir des paysages”. Sobre la zona de los Castelli Romani, en donde Stendhal pasó algunos periodos de su permanencia en Italia, nos cuenta lo siguiente en la página 52: “22 août (1827).— De ma fenêtre, je pourrais jeter un pierre dans le lac de Castel-Gandolfo; et, de l’autre côté, à travers les arbres, nous voyons la mer. La forêt qui s’étend d’ici à Frascati nous offre une promenade pittoresque, et toute la journée nous y avons trouvé une fraîcheur délicate”. En la página 54 dice: “23 août [1827].— Nous avons traversé la forêt de Castel-Gandolfo à Frascati, par des petits chemins délicieux, et sommes allés voir les ville Bracciano, Conti,

Lo mismo que otros muchos viajeros del *Grand Tour* durante los siglos XVIII y XIX, Valentín Carderera se sintió fascinado por el templo de la Sibila de Tívoli,⁸⁸ tal y como demuestra un dibujo fechado en 1828 y conservado en el álbum D-6412.⁸⁹ La naturaleza, que tiene un enorme protagonismo en el dibujo del aragonés, es inquietante y exuberante, hasta tal punto que incluso llega a eclipsar la arquitectura clásica. Se trata, en definitiva, de una visión del paisaje, posiblemente filtrada desde la perspectiva de lo sublime, que encaja en la mentalidad romántica, muy diferente de otros paisajes de sus cuadernos, ostensiblemente más amables.

El templo de la Sibila y sus alrededores interesó también a otros artistas, como Jacob Philipp Hackert (Prenzlau, 1731 – Careggi, Florencia, 1807), que estuvo en Italia desde 1768 hasta su muerte y realizó diversos cuadros tanto del templo de la Sibila como de las cascadas de Tívoli. Con respecto a la visión del templo que nos ofrece Carderera, el alemán se muestra algo más neutro, al captar una naturaleza plácida. Sin embargo, el oscense se aproxima más a la arquitectura, que parece estar viendo desde una cueva, lo que contribuye a incrementar la sensación de inquietud.

También en la colección del cardenal Fesch se conservaban algunos cuadros de los alrededores de Roma y del templo y las cascadas de Tívoli, según se señala en su inventario,⁹⁰ por lo que Carderera, que, como ya hemos señalado, con bastante probabilidad estuvo en el interior del palacio Falconieri, podría haber tenido la oportunidad de verlos, y quizá alguno de ellos le habría llamado especialmente la atención. De este modo, habría establecido una comparación entre el paisaje que vio y la interpretación que algunos artistas realizaron de él en sus trabajos.⁹¹

Mondragone qui tombent en ruines, *Taverna*, *Ruffinella*, et en fin la villa *Aldobrandini*, la plus charmante de toutes. Nous avons fait cent fois le péché d'envie. Les grands seigneurs qui firent construire ces belles maisons et ces jardins ont obtenu la plus belle union des beautés de l'architecture et de celle des arbres”.

⁸⁸ Nibby (1942: 10-11). Según explica Antonio Nibby en este texto dedicado íntegramente a Tívoli, el templo se halla bajo la advocación de la sibila Albunea, ya que se cree que nació precisamente allí. Habría vivido en los manantiales sulfurosos cercanos a Tíbur, que era como se conocía Tívoli en la Antigüedad. El autor del texto ha establecido una comparación entre el templo de la Sibila, el de Cástor y Pólux de Cora y el de la Fortuna de Preneste.

⁸⁹ Matilla (ed.) (2011: 263). En uno de los folios del álbum D-6415 se ha pergeñado el dibujo de una Virgen sentada en una roca junto al Niño Jesús que habría sido ejecutada, tal y como se precisa, en el oratorio de la villa de Este, en Tívoli.

⁹⁰ ASR, *notai capitolini, ufficio II*, not. Augusto Appolino, 1839, vol. 611, ff. 131v-132r.

⁹¹ *Ibidem*, f. 492r. En la colección del cardenal Fesch se conserva un cuadro en el que Vanvitelli había captado una vista de Ariccia que se valoró en 30 escudos, lo que demuestra el interés del francés por este tipo de paisaje.



Templo de la Sibila de Tívoli. *Valentín Carderera, 1828.*
Lápiz, tinta y aguada. Cuaderno D-6412. (Museo Nacional del Prado)

Otro ejemplo del interés de Carderera por los paisajes del Lacio son dos dibujos que se encuentran en el álbum D-6412 del Museo Nacional del Prado en los que copió un grabado de Wilhelm Friedrich Gmelin (Badenweiler, 1760 – Roma, 1820)⁹² —una práctica muy habitual a lo largo de la estancia del aragonés en Italia— y en los

⁹² Borchardt (2010), Schmid (2011). Wilhelm Friedrich Gmelin se formó en su ciudad natal y a partir de 1776 comenzó a estudiar el grabado bajo la supervisión de Christian von Mechel (Basilea, 1737 – Berlín, 1817). En 1786 fue a vivir a Roma, en donde gozó del apoyo de Philipp Hackert, con el que tuvo ocasión de ir a Nápoles y del que grabó dos cuadros. En 1790 regresó a la Ciudad Eterna y allí se dedicó primordialmente a la realización de paisajes y gozó de un importante éxito, ya que sus grabados se vendieron con facilidad entre los viajeros del *Grand Tour*. Desde 1789 hasta 1801 estuvo en Alemania y grabó las ilustraciones, alrededor de cuarenta, de algunos de los trabajos de Alexander von Humboldt (Berlín, 1769-1859). En 1801 regresó a Italia, país en el que residió hasta su muerte, y se convirtió en uno de los grabadores más importantes del panorama artístico romano.

que se puede ver el templo de la Fortuna del puerto de Anzio. El alemán, además de visitar los alrededores de la Ciudad Eterna e inspirarse en ellos para la ejecución de algunos de sus dibujos, realizó, en colaboración con Vincenzo Feoli, las estampas del libro de dibujos de Marianna Candidi Dionigi (Roma, 1756 – Civita Lavinia, 1826), una escritora y pintora que inmortalizó muchas ciudades saturnias, como Alatri, Anagni, Ferentino, Arpino, etcétera, tanto en sus textos como en sus obras pictóricas (*Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal re Saturno*, publicada en Roma por Luigi Perego Salvioni entre 1809 y 1812).

Carderera, que habría tenido ocasión de visitar esos lugares, una vez de regreso en Roma podría haber analizado la forma en que algunos artistas que suscitaron su interés afrontaron la captación de los paisajes y de las ruinas. De esta manera, la ejercitación en la que ha copiado un grabado de Gmelin es comparable con la que se fundamenta en la estampa piranesiana del cenotafio de Annia Regilla.



View of the Temple of Fortune in Anzio
Copia del grabado del templo de la Fortuna en el puerto de Anzio de Wilhelm Friedrich Gmelin. Valentín Carderera, 1823-1830. Lápiz y tinta. Cuaderno D-6412. (Museo Nacional del Prado)

CONCLUSIONES

Valentín Carderera puede ser considerado un viajero del *Grand Tour* un tanto inusual si lo comparamos con los otros españoles que fueron a Italia a lo largo del siglo XVIII y del primer tercio del XIX, en su mayoría pensionados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en algunos casos jóvenes que viajaron a sus expensas para completar su formación y que casi siempre tendieron a homologarse con los pensionados académicos. Sin embargo, el aragonés se encuentra más próximo a algunos personajes del norte de Europa o a aquellas figuras del panorama español —que representan una excepción— que se movieron con cierta libertad, como es el caso de Antonio Ponz (Masía de la Cerrada, 1725 – Madrid, 1792). En definitiva, Carderera viajó por Italia independientemente, llevando a cabo elecciones determinadas por su propio gusto en las que pocas veces pesaron las presiones a las que estaban sometidos los pensionados, ya que, a diferencia de ellos, Carderera no estaba obligado a enviar su trabajo para que se evaluase su formación ni parecía desear abrirse un hueco en ese ámbito académico.

A la luz del análisis de algunos de los dibujos que Carderera realizó en Italia, llegamos a la conclusión de que el oscense encarna un tipo de viajero del *Grand Tour* bien formado que está suficientemente capacitado para establecer cómo ha de desarrollarse su permanencia en Roma, la mayor parte de las veces siguiendo su propio gusto o en virtud de sus necesidades estéticas. Esta libertad nos recuerda el fragmento de la obra *Paseos romanos* de Stendhal en que el francés afirma que hay dos maneras de visitar la ciudad: recorrer con cierto orden los barrios y seleccionar las obras más importantes de cada uno de ellos, quizá en una clara alusión al modo en el que los estudiantes mandados por las academias de toda Europa se relacionaban con la ciudad de Roma, o, por el contrario, acudir a los lugares que interesan por poseer una belleza particular. Esta última es la opción preferida por Stendhal, que proclama que, como un verdadero filósofo, hará cada día lo que realmente desee, en una clara alusión al verso de Horacio que invita a vivir considerando la fugacidad del tiempo (“quam minimum credula postero”).⁹³ Observando con atención buena parte de los dibujos que integran el cuaderno D-6412 se podría pensar que son fruto de los paseos de Valentín Carderera por Roma, periplos por la ciudad en los que se producen hallazgos fortuitos

⁹³ Stendhal (1829, t. 1: 10).

no menos relevantes que aquellos que se programan. En esta clave sería posible interpretar los rápidos bocetos de los lugares que llamaron su atención, como el palacio Spada, lo que él define como “la entrada antigua de la villa Borghese”, la villa Maddama, algunos patios de casas que se encontraban en el centro de la ciudad o la plaza de San Cosimato, en pleno Trastévere, así como las bucólicas ruinas del foro romano, por citar tan solo algunos ejemplos.

Esa libertad que debió de determinar los paseos por Roma de Carderera y que, en definitiva, podemos considerar parte esencial de su formación se advierte también en la variopinta elección de obras de arte que dibujó y que posteriormente incluyó en el cuaderno D-6415 siguiendo la pulsión de su gusto y alejándose de cualquier presión perteneciente al ámbito académico, al que no parecía estar sujeto. Más bien podrían ser algunas de las amistades entabladas, sobre todo durante su estancia en Roma, lo que explicara ciertas elecciones, así como su acceso a una gran variedad de ambientes, algunos de ellos más bien exclusivos, como la casa del cardenal Fesch. Precisamente en este conjunto de relaciones radicaría la visión profunda y amplia del clima cultural y artístico de Roma, no exento de complejidad, que parece haber alcanzado Valentín Carderera. De esta manera, la duradera amistad con Antoni Solà, que desempeñaba un papel preponderante en la Roma académica del momento, y con el conjunto de pensionados españoles que se encontraban en la ciudad habría podido suscitar el interés del oscense por la escultura de Bertel Thorvaldsen o incluso por algunas de las tómperas de Canova, una figura que, aunque desde hacía poco tiempo faltaba en el panorama artístico de la Ciudad Eterna, seguía teniendo un peso indiscutible en él. Asimismo, los vínculos de Carderera con el grupo de los Nazarenos podrían explicar el profundo interés que el aragonés experimentó por la obra de Rafael y por la de sus seguidores, y sobre todo la marcada tendencia del oscense a recurrir al grabado como mecanismo de aprendizaje. Por último, habría que recordar su relación con Gherardo De Rossi, quien lo habría aproximado a los portugueses presentes en Roma, especialmente a Sequeira, algunos de cuyos dibujos reunió y trajo consigo a España.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOLEA, Santiago (1966), “Sobre la etapa barcelonesa de Antonio Solà”, *Archivo Español de Arte*, 39, pp. 89-91.
- ALVIRA JUAN, Miguel Ángel, y Fernando ALVIRA BANZO (2013), “Seis retratos a la acuarela de Valentín Carderera en el Museo del Romanticismo”, *Argensola*, 122, pp. 225-235.

- ANDREWS, Keiths (1964), *The Nazarenes: A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford, Clarendon, pp. 23-28.
- ARANA COBOS, Itziar (2009), “La desamortización de Mendizábal: Valentín Carderera, comisionado, académico y coleccionista”, en Inmaculada SOCIAS I BATET (coord.), *Conflictes bèl·lics, espoliacions i col·leccions: Jornades Internacionales sobre Coleccionismo*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 83-111.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1919), *Dos grandes coleccionistas aragoneses de antaño (Lastanosa y Carderera)*, Madrid, Imprenta Moderna.
- (1923), “Espíritu romántico: Valentín Carderera”, en *El genio de la raza: figuras aragonesas*, 2 vols., Zaragoza, Tipogr. del Heraldo de Aragón, vol. 1, pp. 183-196.
- AZCÁRATE LUXÁN, Isabel (1985), “Inventario de dibujos correspondientes a las pruebas de examen de la Real Academia de San Fernando realizadas entre los años 1818 y 1857”, *Academia*, 60, pp. 137-262.
- AZCUE BREA, Leticia (2007), “‘Il Cavaliere’ Antonio Solà, escultor español y presidente de la Academia Romana de San Lucas”, *Boletín del Museo del Prado*, 25 (43), pp. 18-31.
- AZPIROZ PASCUAL, José María (1987), “Comentario de las fuentes para una mejor aproximación a la figura y a la obra de Valentín Carderera y Solano: su obra escrita”, en *Homenaje a Federico Balaguer*, Huesca, IEA, pp. 559-579.
- (1981), *Valentín Carderera, pintor oscense*, catálogo de exposición, Huesca, IEA.
- BALDASSARI, Francesca (1995), *Carlo Dolci*, Turín, Artema.
- BARRIO OGAYAR, Margarita (1966), “Un escultor español en Roma: Antonio Solà”, *Archivo Español de Arte*, 39, pp. 51-83.
- BASSI, Elena (ed.) (1956), *I quaderni di viaggio*, Venecia / Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale.
- (1957), *La Gipsoteca di Possagno: sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venecia, Neri Pozza.
- BERGEON, Ségolène (1981), *Un restaurateur romain: Pietro Palmaroli*, París, Icom.
- Bertel Thorvaldsen, 1770-1844: scultore danese a Roma*, catálogo de exposición, Roma, De Luca Edizioni d’Arte, 1989.
- BORCHARDT, Stefan (2010), *Wilhelm Friedrich Gmelin: Vedute und Ideallandschaften der Goethezeit*, catálogo de exposición, Beuron, Kunststiftung Hohenkarpfen / Beuronener Kunstverlag.
- BRASAS EGIDO, José Carlos (1982), *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- BROOK, Carolina (2004), “Canova e gli scultori spagnoli del primo Ottocento: la figura di Antonio Solà, artista ‘romanizzato’”, en Manlio PASTORE STOCCHI (ed.), *Il primato della scultura: fortuna dell’antico, fortuna di Canova. II Settimana di Studi Canoviani*, Bassano del Grappa, [Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo], pp. 293-308.
- CALVO MARTÍN, Rocío (2007-2008), “La intervención de la Real Academia de Bellas Artes en la protección del patrimonio: la comisión Carderera (1836)”, *Tiempo y Forma, serie VII: Historia del Arte*, 20-21, pp. 229-266.
- Canova e l’incisione*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1993.

- CARDONA SUANZES, Asunción, *et alii* (2013), *En el umbral de la modernidad: Domingos Sequeira, un pintor portugués (1768-1837)*, catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- CIARDI, Roberto Paolo, y Benedetta MORESCHINI (2004), *Daniele Ricciarelli: da Volterra a Roma*, Milán, Federico Motta.
- CICOGNARA, Leopoldo (1823), *Biografia di Antonio Canova*, Venecia, Giambattista Missiaglia.
- COTTINO, Alberto (2010), *Critica d'arte e natura morta in alcuni esegeti del '600 in Italia settentrionale*, en Enrico MATTIODA (ed.), *Nascita della storiografia e organizzazione dei sapere: atti del Convegno Internazionale di Studi*, Florencia, Olschki, pp. 197-204.
- CUNIAL, Giancarlo (2012), “Le tempere di Possagno: il genere grazioso in Canova”, en Mario GUERZO *et alii*, *Canova e la danza*, catálogo de exposición, Crocetta del Montello, Terra Ferma, pp. 40-49.
- D'AGNELLI, Francesca Maria (2002), “I labourer scultori romani tra Settecento e Ottocento”, *Studi sul Settecento Romano*, 17 (n.º dedicado a *Sculture romane del Settecento: la professione dello scultore*, pp. 229-243.
- David e Roma*, catálogo de exposición, Roma, Accademia di Francia, 1981.
- DE SETA, Cesare (2005), *Hackert*, Nápoles, Electa Napoli.
- DE VECCHI, Pierluigi (2002), *Raffaello*, Milán, Rizzoli.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis (1988), *José de Madrazo (1781-1859)*, Santander, Fundación Marcelino Botín.
- (2007a), “‘La disputa de griegos y troyanos por el cuerpo de Patroclo’: un lienzo de José de Madrazo para Napoleón a través de sus dibujos preparatorios”, *Boletín del Museo del Prado*, 25 (43), pp. 62-83.
- (2007b), *El siglo XIX en el Prado*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- DINELLI-GRAZIANI, Marylène (2005), *Le cardinal Fesch (1763-1839), un grand collectionneur: sa collection de peintures*, tesis doctoral.
- Dizionario biografico degli italiani*, vol. 17, Roma, Società Grafica Romana, 1974.
- Domingos António de Sequeira: desenhos*, Lisboa, Gris, 1975.
- ELIA, Gioia (2014), “La etapa italiana de Valentín Carderera (1822-1831)”, *Espacio, Tiempo y Forma, serie VII: Historia del Arte*, 2, pp. 69-101.
- (2015), “Valentín Carderera, el príncipe de Anglona, los marqueses de Jabalquinto y los duques de Uceda: noticia de unas relaciones artísticas y personales”, *Cartas Hispánicas*, 2, pp. 1-55.
- GALLEGO, Raquel (2014), “Algunas noticias sobre los artistas olvidados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: españoles en Roma entre 1815 y 1828”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 114-115, pp. 174-192.
- GARCÍA GUATAS, Manuel (1994-1995), “Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico”, *Artigrama*, 11, pp. 425-450.
- GEORGE, peintre, commissaire-expert du Musée Royal du Louvre (1844), *Galerie de feu S. E. le Cardinal Fesch, ancien archevêque de Lyon, primat des Gaules, etc., etc., ou Catalogue raisonné des tableaux de cette galerie, accompagné des notices historiques et analytiques de maîtres des écoles flamande, hollandaise et allemande*, 2 vols., Roma.

- GRAUL, Jana (2004), *Daniele da Volterras Kreuzabnahme im Kontext des Ausstattungsprogrammes der Cappella Orsini in SS. Trinità dei Monti in Rom*, tesis de licenciatura inédita, Universidad de Jena.
- GUÉRIN, Charles (1855), *Joseph Fesch, archevêque et cardinal, grand aumonier de France*, Bastia, C. Fabiani.
- GURLITT, Wilibald (1939), “Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilia”, en Kurt TAUT, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1938*, Leipzig, C. F. Peters, pp. 84-97.
- JORDÁN DE URRIÉS Y DE LA COLINA, Javier (1992), “José de Madrazo en Italia (1803-1819)”, *Archivo Español de Arte*, 65, pp. 351-370.
- JORNAES, Bjarne (1997), *Bertel Thorvaldsen: la vita e l'opera dello scultore*, Roma, De Luca.
- LANZAROTE GUIRAL, José María (2010), “Apuntes del pasado nacional: aproximación al estudio de los dibujos de los monumentos aragoneses de Valentín Carderera”, *Argensola*, 120, pp. 141-176.
- e Itziar ARANA COBOS (2013), *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera: monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la Colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la colección privada de la familia Carderera*, Zaragoza, IFC / Fundación Lázaro Galdiano.
- LATREILLE, André (1935), *Napoléon et la Saint Siège, 1801-1808: l'ambassade du cardinal Fesch à Rome*, París, F. Alcan.
- LEONE, Francesco (2012), *José de Madrazo a Roma: la felicità eterna del 1813*, Roma, Officine Tipografiche.
- LLABRÉS Y QUINTANA, Gabriel (1905), “El Excmo. Sr. D. Valentín Carderera y Solano (1796-1880)”, *Revista de Huesca*, II (7), pp. 43-59.
- MADRAZO, Pedro (1882), “Necrología (elogio fúnebre de D. Valentín Carderera)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, I, pp. 5-12 y 105-126.
- MARQUAILLE, Léonie (2012), “La collection de peintures flamandes du cardinal Fesch (1763-1839): un état des lieux”, *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 10, pp. 131-142.
- MASON RINALDI, Stefania (2001), “Per il collezionismo a Venezia nel Seicento: conservatorismo nostalgico e aperture al contemporaneo”, en Olivier BONFAIT y Giuliano BRIGANTI, *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo. Atti delle giornate di studi dedicati a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996)*, Roma, École Française de Roma, pp. 225-237.
- MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel (ed.) (2011), *No solo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado, 1997-2010*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, ed. electrónica, pp. 258-263.
- MAZZA BOCCAZZI, Barbara (2005), “Da Vincenzo da Canal a Francesco Algarotti: itinerario critico”, *Studi Veneziani*, N. S. 49, pp. 157-169.
- MICHEL, Olivier (2007), “Les lauréats des concours de sculpture à l'Accademia del Nudo de 1758 à 1848”, en Geneviève BRESCH-BAUTIER (dir.), Françoise BARON y Pierre-Yves LE POGAM (eds.), *La sculpture en Occident: études offertes à Jean-René Gaborit*, Dijon, Fatou, pp. 238-247.

- MICHEL, Patrick (ed.) (2002), *Collections et marché de l'art en France au XVIII^e siècle: actes de la 3^e journée d'études d'histoire de l'art moderne et contemporain*, Burdeos, Centre François-Georges Pariset.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro (1996), *Proyectos y obras para el Museo del Prado: fuentes documentales para su historia*, Madrid, Museo del Prado.
- NIBBY, Antonio (1942), *Tivoli e le sue vicinanze*, Tivoli, Deputazione Romana di Storia Patria.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1868), "Carderera y Solano, D. Valentín", en *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 2 vols., Madrid, Ramón Moreno, vol. I.
- PARDO CANALÍS, Enrique (1967), "La casa y la biblioteca de Antonio Solà", *Revista de Ideas Estéticas*, XXV (100), pp. 249-272.
- PIGNATTI, Terisio (1976), *Veronese*, 2 vols., Venecia, Alfieri.
- PUENTE, José Joaquín (1987), "Una obra de Valentín Carderera hasta ahora adscrita a José de Madrazo", *Boletín del Museo del Prado*, 8, pp. 99-105.
- QUERCI, Eugenia (2012), "'Le antichità romane' di Piranesi e le incisioni come 'museo' tra conoscenza, conservazione e divulgazione", *Grafica d'Arte*, XXIII (89), pp. 12-17.
- RECIO MIR, Antonio (1998), "Antonio López Aguado y los proyectos neoclásicos para la capilla de los Dolores de la catedral de Sevilla", *Academia*, 86, pp. 379-398.
- RENDINA, Claudio (2004), *Le grandi famiglie di Roma: la saga della nobiltà tra contee, marchesati, ducati e principati, sotto l'insegna di papi e cardinali, imperatori e re nello scenario di splendidi palazzi, sontuose ville e cappelle gentilizie*, Roma, Newton & Compton.
- RICARD, Louis-Gustave (1893), *Le cardinal Fesch, archevêque de Lyon (1763-1839)*, París, E. Dentu.
- RICCIO, Bianca (ed.) (2000), *Mary Berry, un'inglese in Italia. Diari e corrispondenza dal 1783 al 1823: arte, personaggi e società*, Roma, Ugo Bozzi.
- ROSAND, David (2012), *Véronèse*, París, Citadelles & Mazenod.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2013), "Literatura de viajes y patrimonio artístico: Valentín Carderera y los hermanos Bécquer en Tarazona y en el monasterio de Veruela", en M.^a del Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *Arte del siglo XXI*, Zaragoza, IFC, pp. 155-188.
- SALAS, Xavier de (1963), "Pérez Villamil y Carderera", *Archivo Español de Arte*, 36, pp. 83-84.
- (1965), "Inventario de la colección de pinturas de don Valentín Carderera", *Archivo Español de Arte*, 38, pp. 207-227.
- SALERNO, Luigi, Luigi SPEZZAFERRO y Manfredo TAFURI (1973), *Via Giulia: una utopia urbanistica del 500*, Roma, Aristide Staderini.
- SÁNCHEZ DÍEZ, Carlos (2004), "Dibujos de tema segoviano en la colección Lázaro Galdiano", *Goya*, 299, pp. 103-114.
- SCHMID, F. Carlo (2011), "Wilhelm Friedrich Gmelin", *Print Quarterly*, 28, pp. 203-205.
- SOLACHE VILELA, Gloria (2007), "José Madrazo y la práctica del aguafuerte durante su estancia en Roma (1810-1813): estampas inéditas y su proceso creativo", *Boletín del Museo del Prado*, 25 (43), pp. 84-96.

- STEFANI, Ottorino (1992), *Canova pittore: tra Eros e Thanatos*, Milán, Electa, pp. 110-120.
- STENDHAL (1829), *Promenades dans Rome*, 2 t., París, Delaunay.
- SUREDA, Joan (coord.) (2008), *Goya e Italia*, catálogo de exposición, 2 vols., Madrid, Turner / Fundación Goya en Aragón.
- THUILLIER, Jacques (1957), “Les tableaux du Cardinal-oncle”, *L'Œil*, 34, pp. 32-42.
- VANNINI, Stefania (1987), “Il cardinale Fesch e la sua collezione”, en Elisa DEBENEDETTI (ed.), *Ville e palazzi: illusione scenica e miti archeologici*, Roma, Multigrafica.
- VASARI, Giorgio (1906), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte*, 9 vols., Florencia, G. C. Sansoni.
- WILTON-ELY, John (2012), “Piranesi and the Tourists”, en María Dolores SÁNCHEZ-JÁUREGUI y Scott WILCOX (eds.), *The English Prize: The Capture of the Westmorland, an Episode of the Grand Tour*, Yale, Yale University, pp. 137-143.
- YEVES ANDRÉS, Juan Antonio (2010), “El fondo Carderera en las colecciones de la Fundación Lázaro Galdiano”, *Argensola*, 120, pp. 177-203.

FOTÓGRAFOS Y VIAJEROS EN TORNO AL BALNEARIO DE PANTICOSA (HUESCA): DE CHARLES CLIFFORD (1859) A LUCAS CEPERO (1915)¹

José Antonio HERNÁNDEZ LATAS*

RESUMEN.— El balneario de Panticosa, indiscutible referente del turismo de ocio y salud a lo largo del siglo XIX y el primer tercio del XX, se constituye también en una de las escasas fuentes en las que constatar documentalmente el paso de los primeros fotógrafos por el Alto Aragón. Entre las páginas de sus libros de registro de huéspedes, además de encontrarnos con algunas de las personalidades más notables de las artes, las letras, la política o la aristocracia de la nación, descubrimos la presencia de relevantes fotógrafos profesionales como el galés Charles Clifford, el francés Jean Laurent, los aragoneses Manuel Hortet y Molada y Toribio Júdez y

* Investigador Araid y miembro del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FSE. Universidad de Zaragoza. jahernan@unizar.es

¹ Quiero agradecer expresamente a Juanjo Generelo, buen amigo y coordinador de este primer ciclo de conferencias sobre la fotografía en el Alto Aragón, que ha llevado por título *Los primeros fotógrafos viajeros por el Alto Aragón* (del 25 al 31 de mayo de 2015), su invitación a participar en él y felicitarle por el éxito de esta iniciativa, que deseamos tenga continuidad. Asimismo deseo agradecer su disponibilidad al fotógrafo y técnico de la Fototeca Esteban Anía por orientarme en mis búsquedas a través de la colección de dicha institución e igualmente al historiador Ramón Lasaoa por compartir desinteresadamente conmigo algunos de sus conocimientos especializados sobre pirineísmo. Y, por último, solo me resta reconocer la dedicación y la generosidad de los coleccionistas, sin algunas de cuyas piezas me habría resultado imposible hilar el presente discurso. Me refiero al altoaragonés José Coarasa Barbey, al zaragozano Antonio Arguas y a los amigos madrileños propietarios de la colección Fernández-Barredo, Yolanda y Juanjo.

Ortiz o el entonces fotógrafo aficionado Santiago Ramón y Cajal. Pero, además de con esta fuente documental, la presente investigación ha contado con la generosa colaboración de algunos importantes coleccionistas privados cuyos fondos han permitido complementar la historia gráfica de nuestro establecimiento termal a lo largo del siglo XIX. El estudio de estos materiales fotográficos recuperados, en algunos casos inéditos, ha permitido enriquecer sustancialmente la nómina de fotógrafos activos en torno al balneario con nombres como los de Fernando Guerrero Stolz, Jean Andrieu, la compañía Lévy et ses Fils, Félix Preciado, Lucas Escolá Arimany o el malogrado Lucas Cepero.

PALABRAS CLAVE.— Balneario de Panticosa. Historia de la fotografía. Clifford. Laurent. Júdez. Hortet. Ramón y Cajal. Guerrero Stolz. Andrieu. Preciado. Escolá. Cepero.

ABSTRACT.— The resort of Panticosa, one of the most relevant health and leisure tourism spots throughout the 19th century and the first third of the 20th century, also provides one of the few sources of information about the presence of early photographers in Alto Aragón. In the guest registration books, there are not only names of leading personalities from the world of art, literature, politics and members of the aristocracy, but also names of important professional photographers such as Charles Clifford (Welsh), Jean Laurent (French) and other local photographers such as Manuel Hortet y Molada, Toribio Júdez y Ortiz and the amateur Santiago Ramón y Cajal. In addition to this documentary source, current research has been complemented with information from private collectors through their kind collaboration. These sources together have provided us with a graphical history of our local thermal establishment throughout the 19th century. The study of these recovered photos, some of them unpublished, has substantially enriched the list of active photographers around the resort, with names like Fernando Guerrero Stolz, Jean Andrieu, the company Lévy and his Sons, Félix Preciado, Lucas Escolá Arimany and Lucas Cepero, well-known for the tragic circumstances of his death.

Al margen de la prensa escrita, los anuarios del comercio —y otro tipo de registros mercantiles—, los protocolos notariales y los documentos genealógicos custodiados por las parroquias o el Registro Civil, son verdaderamente escasas las fuentes documentales en las que podemos rastrear la presencia de los primeros fotógrafos en tierras de Aragón.

Desde que tuve ocasión de estudiar con detenimiento los álbumes de firmas del monasterio de Piedra, en cuyas páginas tuve la fortuna de constatar la presencia de

algunos de los pioneros de la fotografía en España,² me fijé como siguiente objetivo consultar el archivo documental del balneario de Panticosa, el establecimiento termal y de ocio más importante de Aragón durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX, junto con el célebre recinto monástico.

Coincidieron en el mismo año de 1998, curiosamente, dos de las publicaciones que considero esenciales para ahondar en el conocimiento de la historia documental y gráfica del balneario de Panticosa. Me refiero, en primer lugar, a la recopilación iconográfica coordinada Fernando Biarge bajo el título *Balneario de Panticosa (la época dorada): fotografías, 1885-1950* (editada por la Diputación Provincial de Huesca) y, en segundo, a la exhaustiva y muy documentada tesis doctoral de Octavio Monserrat Zapater, *El balneario de Panticosa (1826-1936): historia de un espacio de salud y ocio en el Pirineo aragonés* (editada por el Gobierno de Aragón).

Si en el estudio pionero de Biarge se daba a conocer por vez primera el abundante material gráfico (fotografías, litografías, tarjetas postales, etcétera) generado por el establecimiento a lo largo de su historia y recopilado desde la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca, la publicación de Monserrat, entre otras cosas, nos descubría la riqueza documental del archivo del balneario de Panticosa, un archivo prácticamente virgen hasta la llegada del investigador asturiano. En las últimas páginas de su publicación, Monserrat nos describe pormenorizadamente la estructura y la relación de la documentación conservada en el balneario en el momento de sus visitas (la década de 1990).

Por fortuna, a pesar de los diferentes y recientes avatares sufridos por el balneario de Panticosa, que esbozaremos someramente en un apartado posterior, durante los años 2013 y 2014 pude acceder a la consulta de dicho archivo, gracias a las facilidades ofrecidas por su entonces director, José María Teixidor, y constatar que la relación documental descrita por Monserrat en su publicación de 1998 se conserva todavía hoy en relativo buen estado.

Por otro lado, el numeroso material gráfico recopilado por Biarge, naturalmente, invitaba ya a pensar en la presencia de fotógrafos en los libros de registro de huéspedes del balneario. Por eso ha sido en este conjunto de libros y cuadernos en el que

² Me refiero a los fotógrafos Pedro Martínez de Hebert, Jean Laurent y Mariano Júdez y Ortiz, entre otros. Véase Hernández Latas (2013).

he centrado mi trabajo. Aunque ya en su momento Octavio Monserrat dio noticia de la presencia en dichos libros de algunas ilustres personalidades, su estudio fijó prioritariamente su atención en datos de tipo estadístico, referidos a la ocupación por clases sociales y sectores profesionales con más presencia en el balneario, etcétera. Por ello, en la laboriosa y lenta búsqueda de los nombres y apellidos de los fotógrafos presentes en los libros de registro, no he perdido la ocasión de tomar nota también de todas aquellas personalidades del mundo de las artes, la literatura, la política o el espectáculo cuya presencia contribuyó a elevar el prestigio y el estatus social del establecimiento termal.

Se conservan dos tipos de documentos referidos o alusivos a los registros de entradas y salidas de huéspedes en los diferentes establecimientos del balneario. Por un lado se encuentran los *libros de registro* propiamente dichos —en algunos casos individualizados por años y en otros agrupados cada dos o más años— y, por otro, los cuadernos con *índices onomásticos*, ordenados por los apellidos extraídos de los libros de registro anuales. Por si pudiera ser de interés para futuros estudiosos o investigadores, expongo a continuación de modo esquemático la relación de libros de registro y sus carencias —ya constatadas por Monserrat en su momento—:

Libros de registro de huéspedes

- a) Agrupados por años: 1828-1830, 1838-1840, 1841-1843, 1851-1853, 1855-1856 y 1857-1858 (faltan de 1831 a 1837, de 1844 a 1850 y 1854).
- b) Libros anuales: de 1859 a 1895 (falta 1877).

Cuadernos con índices onomásticos

De 1859 a 1895 (faltan 1861, 1864, 1865, 1868, 1869, 1870, 1871 y 1876).

Total: 48 libros y 37 cuadernos con índices onomásticos.

FOTÓGRAFOS Y OTRAS PERSONALIDADES INSCRITAS
EN LOS LIBROS DE REGISTRO DE HUÉSPEDES

Aunque a lo largo del presente estudio analizaré pormenorizadamente cada una de las estancias de estos fotógrafos en el balneario de Panticosa, con el objeto de facilitar a los investigadores y estudiosos interesados la consulta de los datos esenciales de estas visitas, presento también a continuación la relación de fotógrafos profesionales

(a los que añado el caso excepcional de Ramón y Cajal) que aparecen consignados en los libros de registro de huéspedes del establecimiento:

Charles Clifford (1819-1863) y esposa	7 a 26 de septiembre de 1859 19 de julio a 17 de agosto de 1860
Jean Laurent (1816-1886), esposa e hija	16 a 26 de agosto de 1861 5 a 23 de agosto de 1862 12 al 29 de agosto de 1867
Toribio Júdez y Ortiz (c. 1848 – 1877)	18 de julio a 6 de agosto de 1874 13 a 31 de julio de 1875 15 de julio a 2 de agosto 1876
Santiago Ramón y Cajal (1852-1934)	6 de septiembre de 1877 (sin fecha de salida)
Manuel Hortet y Molada (1821-1898)	3 a 16 de septiembre de 1877 30 de junio a 24 de julio de 1878 21 de agosto a 5 de septiembre de 1878 29 de julio a 4 de agosto de 1879 7 a 17 de agosto de 1880

Pero el influjo benéfico de las aguas del balneario de Panticosa, nitrogenadas o azoadas en el caso de las fuentes del Hígado y del Herpes y sulfurosódicas en el caso de la llamada *Fuente del Estómago*, así como el aire límpido y el sublime paisaje de las cumbres pirenaicas, no solo atrajo el interés de los profesionales de la fotografía, sino que hizo del balneario de Panticosa, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, lugar de encuentro de algunas de las más notables personalidades del país. Tomaron sus aguas y disfrutaron del descanso estival en este singular paraje natural arquitectos como Aníbal Álvarez (1869) o Francisco Jareño (1875), pintores como José de Madrazo (1858), el oscense León Abadías (1855, 1858 y 1878), Manuel Castellano (1865) o el malogrado Eduardo Rosales (1859, 1860, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1870, 1872 y 1873) e ilustradores como Arturo Mélida (1888) o Juan Comba (1892 y 1895). También lo hicieron hombres de letras como Eugenio de Hartzenbusch (1857, 1864, 1866, 1867 y 1868), Gerónimo Borao (1860, 1861, 1866, 1870, 1871, 1872, 1873 y 1874), Adelardo López de Ayala (1869 y 1870), Luis Mariano de Larra (1865, 1874, 1876 y 1881), el cuentista Saturnino Calleja (1871 y 1872) o Gaspar Núñez de Arce (1866 y 1867), el polifacético Lucas Mallada (1864-1866) y políticos

ilustres como el general Prim (1862, 1863 y 1864), Cándido Nocedal (1866 y 1867), Antonio Cánovas del Castillo (1865), Mateo Práxedes Sagasta (1881), Eduardo Dato (1895) o el general Primo de Rivera (1883 y 1886). Y también otros personajes destacados del ámbito nobiliario, relacionados con el mundo de la cultura, como el marqués de Cerralbo (1880, 1881, 1882, 1883 y 1886) o el marqués de Comillas (1884, 1885, 1886, 1888, 1889, 1891, 1892, 1893, 1894 y 1895), con el mundo empresarial, como Basilio Paraíso (1877, 1878, 1880, 1882, 1883 y 1893), o con la jerarquía eclesial, como el malhadado cardenal Soldevila (1889 y 1891). Dado que los libros de registro de huéspedes conservados concluyen en el año 1895, quedan, por fuerza, fuera de esta relación las visitas de otros ilustres clientes del establecimiento, como el propio monarca Alfonso XIII, el primer presidente de la II República, Niceto Alcalá Zamora, o el filósofo José Ortega y Gasset, todos ellos citados recurrentemente en las fuentes bibliográficas relacionadas con el balneario de Panticosa.

ALGUNOS HITOS CRONOLÓGICOS EN LA HISTORIA DEL BALNEARIO DE PANTICOSA

Con el ánimo de aligerar en algo esta introducción, expongo a continuación en forma esquemática algunos de los hitos de la cronología del balneario de Panticosa, que nos permitirán conocer y contextualizar su evolución histórica.

1816. Durante el reinado de Fernando VII se promulga una normativa de carácter higienista, el Reglamento de Aguas y Baños Minerales, que regulará la apertura de este tipo de establecimientos termales, con la obligatoriedad de nombrar en cada uno de ellos la figura del *director médico*, que se encargará de realizar *memorias anuales*.

1826. Por real orden, Fernando VII concede la explotación de los baños de Panticosa a Nicolás Guallart, rico hacendado de Búbal.

1854-1899. Se constituye la sociedad anónima Guallart y Cía., a la que se incorporan importantes inversores zaragozanos, como las familias Rocatallada, Esponera, Castellano, etcétera.

1864. Llega el ferrocarril a Huesca, y en 1893 a Sabiñánigo, lo que facilita e incrementa el número de bañistas del establecimiento, procedentes no solo de Madrid, sino incluso del sur de la Península.

1900-1939. Se constituye la nueva sociedad anónima Aguas de Panticosa, para la explotación industrial del establecimiento termal y de sus aguas.

1906, 1910, 1915, 1917 y 1935. Se producen aludes que causan destrozos en los garajes, la Casa de la pradera (1915) y el Casino.

1951. Se halla el manantial de Tiberio (hipertermal, 53 °C).

1966. El balneario es declarado conjunto de interés turístico nacional.

1939-1979. Período de decadencia del establecimiento, gestionado por diferentes sociedades y empresas: Eiasa, Banco Urquijo, etcétera. Se produce el cierre temporal del balneario.

1999-2000. La sociedad anónima inmobiliaria Nozar se hace dueña del 80 % del balneario de Panticosa, tras la compra a Aguas de Panticosa del Gran Hotel, el Hotel Continental y el Casino, y a Luis Acín del Hotel Mediodía. Su objetivo es poner en marcha el proyecto Panticosa Resort.

CLIFFORD Y LAURENT: ¿FOTÓGRAFOS O BAÑISTAS?

Una de las gratas sorpresas que ha deparado esta laboriosa investigación en los libros de registro de huéspedes del balneario ha sido la constatación de la inesperada presencia entre sus páginas de dos de los fotógrafos foráneos afincados en España que han escrito algunas de las páginas más brillantes de la historia de la fotografía en nuestro país: el galés Charles Clifford (1819-1863) y el francés Jean Laurent (1816-1886).

El primero de ellos, Charles Clifford, procedente de Madrid, visitó el establecimiento termal por vez primera el 7 de septiembre de 1859 y permaneció alojado en la llamada *Casa de la Reina*,³ habitación número 6, acompañado de su mujer, hasta el día 26 del mismo mes, en el que ambos abandonaron el balneario. Su segunda estancia fue, si cabe, algo más prolongada, ya que se inició el 19 de julio de 1860 y se dilató por espacio de un mes, hasta el 17 de agosto de ese mismo año. También en esta ocasión realizó la estancia junto a su mujer, procedente de Londres (así consta en la hoja de registro), pero esta vez hubieron de repartir su estancia entre el hotel llamado *Salón de Sociedad*, en cuya habitación número 10 permanecieron desde su llegada hasta el 28 de julio, y la más lujosa *Casa de la Princesa*, donde, en la habitación número 19, culminaron su estancia estival en el balneario.

³ Tras los sucesos revolucionarios de septiembre de 1868, la entonces denominada *Casa de la Reina* pasó a llamarse *Hotel Mediodía*.

Núm. de entrada de persona	FECHAS de la entrada.		NOMBRES.	PUEBLOS de la residencia de los Srs. bañistas.	CASA en que habitan.	Nº del cuartero	Precio.	TRASLADO de habitación		SALIDA del establecimiento.		IMPORTE de las habitaciones que han ocupado		IMPORTE total.		BOYA de su uso particular.				
	Mes.	Día.						Día.	Mes.	Rs.	Ms.	Reales.	Ms.	Colecciones	Muebles	Almohadas	Número de bañistas			
1146	Set.	7	D. Juan E. Casanueva	Teruel	Panticosa	18	10			1	Set.			117						
1147			D. Juan de los Rios	Teruel	Panticosa	17	10			26	Set.			225						
1147			D. Carlos Ulfar y su hijo	Madrid	Panticosa	5	20			26	Set.			494						
1147			D. Eduardo Salas y su madre	Teruel	Panticosa	3	20			26	Set.			494						
1148	Set.	8	D. Fox de Ramonil	Madrid	Panticosa	67	10	7	Set.	30	Set.	12								
						38	20	15					211							
1148			D. José Heriberto	SA	Panticosa	68	10	7	Set.	30	Set.	12								
						38	20	15					210							

Página 160 del libro de registro de huéspedes del balneario de Panticosa de 1859, en la que puede verse la anotación correspondiente a la primera visita del fotógrafo Charles Clifford. (Archivo del balneario de Panticosa)

Desgraciadamente, no se conoce ninguna fotografía realizada por Clifford durante sus sucesivas estancias en este privilegiado enclave natural de los Pirineos aragoneses, y, según parece, fueron recurrentes las noticias en prensa que hablaron —especialmente tras su prematuro fallecimiento a causa de un aneurisma— de su frágil salud, por lo que me inclino a pensar que ambas estancias tuvieron un objetivo eminentemente terapéutico, con la finalidad de que el fotógrafo descansara, al tiempo que probaba sus afamadas aguas medicinales.

A pesar de que resulta sobradamente conocida y estudiada su posterior estancia en Zaragoza (del 7 al 13 de octubre de 1860) como parte de la comitiva de Isabel II —que celebrará en esta ciudad su trigésimo cumpleaños y durante cuya visita Clifford realizó doce soberbias imágenes que formarán parte del álbum *Recuerdos fotográficos del viaje de SS. MM. y AA. RR. a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón* (Madrid, Archivo del Palacio Real)—, e incluso de que se hayan encontrado en prensa referencias a algunas estancias previas del fotógrafo en la capital del Ebro durante 1856 (*La Lumière*, 2 de agosto de 1856) y 1858 (*La España*, 14 de agosto de 1858), la importancia de

este registro inédito radica en que documenta la presencia, hasta día de hoy ignorada, de Charles Clifford y su esposa en territorios del Alto Aragón.

El otro gran fotógrafo y emprendedor de la España del siglo XIX es sin duda el francés Jean Laurent, quien disfrutó de una carrera más longeva que su colega galés y visitó el balneario de Panticosa hasta en tres ocasiones diferentes, los años 1861, 1862 y 1867, según consta en los libros de registro del establecimiento. Y, sin embargo, como en el caso de Clifford, tampoco se conserva ningún testimonio gráfico de sus estancias, lo que nos invita a pensar que esas visitas tuvieron más que ver con la salud y el descanso que con el trabajo.

Refuerza esta hipótesis del reposo vacacional el hecho de que Laurent no viajó solo o con ayudantes, sino con su familia. En su primera visita se alojaría con su mujer y con su hija en la llamada *Casa de la Reina*, habitación número 7 (del 16 al 26 de agosto de 1861), mientras que en sucesivas estancias (del 5 al 23 de agosto de 1862 y del 12 al 29 de agosto de 1867) se instalaría junto a su mujer en la *Casa de la Princesa*, habitaciones números 84, 2 (1862), y 34 (1867) respectivamente. En las páginas de los libros de registro consta también su lugar de residencia habitual en Madrid: carrera de San Gerónimo, 39.

Como curiosidad, podemos indicar que su segunda estancia en el balneario de Panticosa tuvo lugar apenas unos días después de haber recalado en el monasterio de Piedra, donde realizó una serie de fotografías estereoscópicas, invitado por la familia propietaria, los Muntadas. De su puño y letra estampó su firma en el álbum de visitas del monasterio con fecha de 1 de agosto de 1862, antes de partir, hoy sabemos que hacia Panticosa, adonde llegaría el 5 de agosto. Será esta segunda, como hemos dicho, una visita de poco más de una quincena, pero a diferencia de lo ocurrido con su estancia en Piedra, no ha quedado ni una sola imagen de ella: ¿acaso al salir del monasterio envió de vuelta a Madrid su cámara estereoscópica y el resto de aparejos fotográficos?

Sea como fuere, estas sucesivas inscripciones en los libros de registro del balneario de Panticosa contribuyen a enriquecer el conocimiento que teníamos hasta ahora sobre la relación entre Jean Laurent y el Alto Aragón.

UN PIONERO DE LA FOTOGRAFÍA *AMATEUR*: FERNANDO GUERRERO STOLZ (C. 1865)

La Biblioteca Nacional de España, en Madrid, custodia dentro de los álbumes de la colección Castellanos algunas de las imágenes más antiguas y valiosas del balneario

de Panticosa que hayamos podido recuperar hasta la fecha. Se trata de una serie de tres albúminas de gran formato (22 × 16 cm) y esquinas redondeadas con títulos manuscritos a tinta sobre sus respectivas láminas y la marca de agua “F. Guerrero”, alusiva, como descubrió hace unos años el historiador malagueño Juan Antonio Fernández Rivero, a su autor, el fotógrafo *amateur* Fernando Guerrero Stolz. Las imágenes que custodia el denominado *Álbum de vistas de España* de la colección del pintor Manuel Castellanos llevan por título todas ellas *Baños de Panticosa*, con los subtítulos *Casa de los Baños*, *Casa de la Reina* y *Casa de la Princesa* respectivamente.

Desde que consulté estas láminas, hace ya bastantes años, junto a la conservadora de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional, Isabel Ortega, quedé impresionado por la gran calidad de las fotografías y por su excelente conservación, habida cuenta de que se trataba de albúminas. No existe otro conjunto de imágenes del establecimiento termal que nos lo muestre en ese estado todavía embrionario de colonización arquitectónica del paisaje, tras la construcción de los dos grandes edificios hosteleros, las llamadas *Casa de la Reina* y *Casa de la Princesa*, la denominada *Casa Buenavista* y la conocida como *Casa del Reloj* o *Sala de Inhalaciones*. Y es que, aunque en las imágenes se perfilan también otras construcciones más modestas, como la Casa de Abajo, la Casa de Tiendas, la Casa Borda, el templete de la Fuente del Hígado o la Fonda Nueva, todavía faltaban por construirse algunos de los más importantes edificios del futuro complejo, como la nueva Casa de la Pradera, el Casino o el Gran Hotel, por citar algunos de los más representativos.

Ya he adelantado que debemos a Fernández Rivero la identificación o la atribución de la autoría de este conjunto de fotografías del balneario. Y es que, según nos cuenta el propio autor,⁴ hacia el año 2005 tuvo la fortuna de adquirir un álbum cuyas cincuenta y dos láminas albergaban setenta y cinco fotografías, la mayor parte a la albúmina, datadas entre las décadas de 1860 y 1870. Se trata de un álbum de cubiertas en piel marrón, y al parecer de confección artesanal, en el que se distinguen varios grupos o series bien diferenciados, el más importante de los cuales se corresponde con imágenes de Andalucía, desde fotografías del Poniente Almeriense —con un protagonismo especial de la localidad de Adra— hasta imágenes de la Alhambra de las series comercializadas por Frith e incluso fotografías al gelatinobromuro en pequeño

⁴ Fernández Rivero (2010).

formato de la ciudad de Granada. Pero además en dicho álbum se encuentra un grupo de quince fotografías que ilustran lo que parece un recorrido por los establecimientos termales de los Pirineos, desde el balneario de Panticosa hasta la localidad de Pau, pasando por las estaciones termales de Eaux-Chaudes y Eaux-Bonnes. Nueve de esas albúminas tienen la firma *F. G.*, y una de ellas, *Bains de Panticosa*, resulta ser idéntica a la titulada *Casa de Baños* que se conserva en la colección Castellanos de la Biblioteca Nacional. Además de ella, el *Álbum de Adra* (así lo ha bautizado su propietario) conserva otra vista más del balneario altoaragonés, que no tiene su réplica en la colección Castellanos. Se trata de una vista de la llamada *Sala de Inhalaciones*, también conocida como *Casa del Reloj*, aunque su inscripción en francés no resulte elocuente al respecto: *Bains de Panticosa*. Tanto las tres albúminas de la colección Castellanos como las otras dos conservadas en el *Álbum de Adra* se corresponden con la misma serie y con la cronología del fotógrafo aficionado Fernando Guerrero Stolz.



Baños de Panticosa. Casa de los Baños. *Fernando Guerrero Stolz*, c. 1865.
(*Biblioteca Nacional de España*)

Pero ¿qué se sabe de este fotógrafo aficionado que interpretaba las tomas como el mejor de los profesionales? Según ha podido averiguar Javier Sánchez Real, investigador local de Adra (Almería), Fernando Guerrero Stolz fue un hombre de negocios acomodado nacido en Marsella, aunque de ascendencia española. Desde 1860 aparece empadronado como comerciante en Adra junto a algunos miembros de su familia. Su próspero negocio familiar estuvo vinculado a la industria de la fundición del plomo.

No es fácil establecer una cronología precisa para la serie de albúminas del balneario de Panticosa tomada por Guerrero, ya que los edificios que retrata se mantendrán en pie durante varias décadas, algunos de ellos incluso hasta nuestros días, a pesar de haber sido erigidos en la década de 1850. Y en esta coyuntura lo único que podríamos afirmar con certeza es que las fotografías son anteriores a 1868, puesto que tras la Revolución de Septiembre, también conocida como *la Gloriosa*, las llamadas *Casa de la Reina* y *Casa de la Princesa* fueron despojadas de cualquier vínculo o referencia a la derrocada monarquía y pasaron desde entonces a denominarse *Hotel Mediodía* y *Casa de Embajadores* respectivamente.

Lo ideal, naturalmente, habría sido encontrar datos en los libros de registro de huéspedes del balneario que atestiguaran la presencia de la familia Guerrero, pero en esta ocasión no ha habido suerte con las pesquisas. Sí, en cambio, he podido constatar la presencia del pintor Manuel Castellanos, que, procedente de Manila, visitó el balneario del 26 de agosto al 6 de septiembre de 1865. Se trata del mismo pintor y coleccionista en cuyo *Álbum de vistas de España* se encuentran las tres albúminas del balneario de Panticosa realizadas por el fotógrafo marsellés, por lo que cabría especular sobre una posible coincidencia de ambos, Castellanos y Guerrero, en el verano de 1865 en el establecimiento termal, donde podría haber tenido lugar la adquisición por parte de Castellanos de esta serie de albúminas tan singulares.

EL ÁLBUM *BAÑOS DE PANTICOSA* (C. 1870), ATRIBUIDO A JEAN ANDRIEU

A la iniciativa de Fernando Biarge debemos la feliz adquisición para la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca de un pequeño álbum de doce vistas con el título *Baños de Panticosa*. Este exclusivo álbum en formato *carte de visite* o tarjeta de visita no solo reúne vistas del balneario aragonés, sino que incluye también imágenes

de las villas termales próximas de Cauterets y Eaux-Bonnes, la ciudad de Pau e incluso el santuario de Lourdes.⁵

Algunos de los edificios y su estado de construcción nos permiten establecer una cronología aproximada, al menos para las vistas del propio balneario. Así, vemos en primer lugar, construida solo en su primera fase, la Casa de la Pradera, que fue concluida en 1868, y junto a ella la Fonda Española y Francesa, que abrió sus puertas en 1869, pero que no estuvo terminada hasta un año más tarde, en 1870. Estos son los últimos edificios realizados, y su presencia, por tanto, nos sirve de referencia de la fecha a partir de la cual debieron de ser tomadas las imágenes.

Pero este álbum resulta un tanto más complejo de lo que inicialmente podría parecer, puesto que en diferentes colecciones particulares⁶ hemos encontrado vistas estereoscópicas cuya iconografía se corresponde idénticamente con algunas de sus imágenes. Este es el caso de las siguientes láminas:

2. Casa de la Pradera. Panticosa.
3. Vista generale [sic]. Panticosa.
4. Fuente del Hígado. Panticosa.
5. Capilla. Panticosa [en realidad hace referencia a la llamada *Casa del Reloj*].

Dichas vistas estereoscópicas están montadas sobre tarjetas de color amarillo y naranja rojizo, y en su lateral izquierdo lucen impreso el título de la serie: (*España*) *Vistas de Panticosa*.⁷ Al dorso de algunas de ellas, junto al título manuscrito, encontramos el sello húmedo con las iniciales *E. M.*, que tal vez identifiquen al propietario de las vistas, aunque es algo que por el momento no hemos podido determinar con certeza.

Así pues, podemos concluir que al menos la serie compuesta por las vistas del balneario de Panticosa hubo de comercializarse en dos formatos: tarjeta de visita (como las láminas del álbum) y tarjeta estereoscópica. Ignoramos quién fue el fotógrafo autor

⁵ Relación de láminas del álbum, según los pies de foto impresos: 1. *El libón [sic]. Panticosa*, 2. *Casa de la Pradera. Panticosa*, 3. *Vista generale [sic]. Panticosa*, 4. *Fuente del Hígado. Panticosa*, 5. *Capilla. Panticosa*, 6. *Cascada. Panticosa*, 7. *Cascada del Puente de España. Cauterets*, 8. *Vista generale [sic]. Cauterets*, 9. *Vista general de la Grotta, de la Iglesia, del Calvario de Lourdes*, 10. *Palacio de Pau*, 11. *Aguas Buenas*, 12. *Pico de Medio día [sic] de Pau*.

⁶ Las colecciones zaragozanas de Antonio Arguas y Eugenio Lasarte.

⁷ En el caso de la tarjeta naranja de la colección Arguas, el título se reparte entre los laterales izquierdo (*Vistas de Panticosa*) y derecho (*España*).



Fuente del Hígado. Panticosa. *Albúmina del álbum Baños de Panticosa.*
Atribuida a Jean Andrieu, c. 1870.



Fuente del Hígado. Panticosa. *Tarjeta estereoscópica de la serie (España) Vistas de Panticosa.*
Atribuida a Jean Andrieu, c. 1870. (Colección Antonio Arguas, Zaragoza)

de dicha serie, pero el análisis del siguiente grupo de imágenes del álbum, las correspondientes a los Pirineos franceses, podría ofrecernos las claves que necesitamos para resolver este enigma.

Buscando individualizadamente cada una de las imágenes de las villas de los Pirineos franceses que conforman el álbum *Baños de Panticosa*, he tenido la fortuna de hallar al menos tres vistas en diferentes formatos (estereoscópico y tarjeta de visita) coincidentes iconográficamente con las siguientes láminas, y todas ellas se corresponderían con la autoría del fotógrafo francés Jean Andrieu. Esta es la equivalencia con la numeración de sus series:

7. Cascada del Puente de España [álbum *Baños de Panticosa*].

2002. Chûte supérieure de la cascade du Pont d'Espagne, environs de Cauterets. J. A.

9. Vista General de la Grotta, de la Iglesia del Calvario de Lourdes [álbum *Baños de Panticosa*].

3983. Vue générale de la Grotte, de la Basilique et du Calvaire de M. D. de LOURDES. J. A.

11. Aguas Buenas [álbum *Baños de Panticosa*].

s/n. Voyage aux Pyrénées. Photo de J. Andrieu, Paris.

Las tres fotografías coinciden en la autoría del fotógrafo parisino Jean Andrieu, aunque la cronología difiere entre unas y otras. Así, el número 2002 nos remite a su *Catalogue des vues stéréoscopiques des Pyrénées, de l'Italie méridionale et septentrionale comprenant la Sicile et des villes et ports maritimes de l'Océan et de la Méditerranée, de la Suisse, nouvelle collection de l'Espagne*, editado en París en 1868, mientras que el 3983 que identifica la imagen del santuario de Lourdes debe de corresponderse con sus trabajos más tardíos, en torno a 1870-1871.

Si, por el momento, hemos podido identificar tres de las imágenes del *itinerario francés* del álbum como obra de Jean Andrieu, parece lógico pensar que el resto fotografías de ese recorrido por los Pirineos franceses lo sean también. Más dudas nos plantea la identificación de las fotografías correspondientes al balneario de Panticosa, habida cuenta además de que el nombre de Jean Andrieu no aparece entre las páginas de los libros de registro de huéspedes del establecimiento termal. Y, sin embargo, hay que reconocer que no sería descabellado pensar en Andrieu como autor de la totalidad del conjunto, ya que se trata de un álbum de tan solo doce fotografías, y pensar en más de un autor para un álbum tan reducido en formato y número de láminas tal vez resulte excesivo.

EL FOTÓGRAFO ZARAGOZANO TORIBIO JÚDEZ Y ORTIZ (1874-1876)

Fue seguramente el indiscutible éxito de las fotografías del monasterio de Piedra, comercializadas en álbumes de hasta tres tamaños diferentes y en formatos tarjeta de visita y tarjeta estereoscópica, lo que debió de animar al gabinete del zaragozano Mariano Júdez y Ortiz a planificar un viaje hasta el balneario de Panticosa y realizar un reportaje fotográfico del concurrido establecimiento balneario y su excepcional entorno paisajístico.

Sin embargo, en 1874 un imprevisto y fulminante ataque al corazón puso fin prematuramente a la prometedora carrera de este pionero de la fotografía zaragozana. De inmediato, su viuda, Tomasa Chinar, buscó la ayuda de un experimentado fotógrafo procedente de Pamplona, Anselmo Coyne Barreras, y de su cuñado, Toribio Júdez y Ortiz, hermano menor del fallecido. Y, tan solo un mes más tarde (el 23 de marzo de 1874), entre los tres y ante notario constituyeron la sociedad industrial Júdez y Coyne para la explotación del gabinete, ubicado en el número 33 del Coso.

Queremos pensar que el joven Toribio Júdez, que contaba veintiséis años en el momento de constituirse la sociedad Júdez y Coyne, se había formado en el gabinete fotográfico de su hermano como aprendiz o ayudante, puesto que ese mismo verano será Toribio Júdez y Ortiz, y no Anselmo Coyne, quien viaje hasta el balneario de Panticosa para realizar estas tomas fotográficas. Esa primera estancia le detuvo en el establecimiento prácticamente por espacio de un mes, ya que se inició el 18 de julio y concluyó el 21 de agosto. Desconocemos cuál fue el alcance del trabajo efectuado durante esa primera visita al balneario, pero lo que sí sabemos es que hubo de retornar en los sucesivos veranos de 1875 (del 13 a 31 de julio) y de 1876 (del 15 de julio a 2 de agosto), aunque ya con estancias quincenales.

Como sucediera con el malogrado Mariano Júdez, apenas tres años más tarde, en 1877, la muerte sorprendería prematuramente a su hermano menor, Toribio, no sin antes haberle permitido culminar la serie de fotografías a la albúmina del balneario de Panticosa,⁸ que se comercializará ya bajo la denominación del nuevo gabinete, Júdez y Coyne, y previo acuerdo con la dirección de la empresa Baños de Panticosa.

⁸ Las fotografías recuperadas que componen esta serie son [1] *Carretera del Escalar* —en formato tarjeta de visita—, [2] *Vista general del balneario* —en formatos tarjeta de visita y estereoscópico—, [3] *El balneario a vista de pájaro* —tarjeta estereoscópica—, y [4] *Vista de la Casa del Reloj o Sala de Inhalaciones* —tarjeta estereoscópica—.



Vista de la Sala de Inhalación o Casa del Reloj. *Júdez y Coyne, Zaragoza. Foto: Toribio Júdez y Ortiz, 1874-1876. (Colección Antonio Arguas, Zaragoza)*

Dispersas entre las colecciones de la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca y las particulares de Antonio Arguas (Zaragoza) y Fernández-Barredo (Madrid), hemos conseguido localizar un total de cinco tarjetas estereoscópicas, de las cuales dos se muestran repetidas. Además, hay que recordar que el historiador Alfredo Romero Santamaría dio a conocer hace algunos años dos fotografías más pertenecientes a dicha serie, en esta ocasión en formato tarjeta de visita, en su trabajo “L’arrivée des premiers photographes dans les Pyrénées espagnoles” (1998).⁹

A pesar del esfuerzo por tratar de reunir un material tan disperso, el número de tarjetas fotográficas de esta serie recuperadas hasta la fecha resulta exiguo en comparación con las series del monasterio de Piedra comercializadas previamente (más de una veintena de puntos de vista diferentes). Confiemos en que el presente y sucesivos estudios hagan aflorar la totalidad de este conjunto de imágenes en sus diferentes formatos y nos permitan conocer y valorar en su justa medida el único trabajo conocido hasta la fecha del fotógrafo Toribio Júdez y Ortiz.

⁹ Saule-Sorbé (1998: 95).

SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL, CONVALECIENTE EN PANTICOSA (SEPTIEMBRE DE 1877)

Sin lugar a dudas, entre las personalidades más destacadas que visitaron el balneario destaca la figura de Santiago Ramón Cajal, entonces un joven médico retornado de su destino militar en Cuba durante la guerra de los Diez Años (1868-1878), al que el paludismo contraído durante su estancia en la isla había dejado con la salud maltrecha y que en el momento de su visita al balneario se encontraba convaleciente de una grave afección pulmonar de síntomas idénticos a los de la entonces mortal tisis o tuberculosis.

Son las memorias del propio científico —o, mejor dicho, la primera parte de ellas, *Mi infancia y juventud* (1.^a ed., Madrid, 1901)— las que nos ofrecen información detallada de aquel episodio, que sitúa literalmente “Allá por el año 1878”. Sin embargo, según he podido confirmar en la consulta de los libros de registros de clientes del balneario, su estancia no tuvo lugar en 1878, sino un año antes, en 1877. De acuerdo con la página 169 de libro de registro de huéspedes del año 1877, “Santiago Ramón (Médico)” llegó al balneario el día 6 de septiembre y se alojó en el llamado *Hotel-Salón de Sociedad*, habitación número 13, que como curiosidad podemos añadir que tenía un precio de 20 reales por día. Sin embargo, no constan ni la fecha de su salida ni el importe total de su estancia, como era habitual para el resto de los huéspedes, por lo que me inclino a pensar que tal vez su condición de médico le llevara a colaborar con la dirección médica del establecimiento en algunas funciones y en contrapartida el establecimiento podría haberle compensado con la gratuidad de su estancia. Se trata de una hipótesis que parece bastante razonable, pero hay que ser rigurosos y añadir que nada parecido deja dicho al respecto Santiago Ramón y Cajal en sus memorias.

La estancia en el balneario, su impresionante naturaleza, sus aguas, el ejercicio físico, incluso las charlas con otros enfermos contribuyeron no solo a mejorar su condición física, sino también a despertar por encima de todo su voluntad de curación, como años más tarde recordará: “Y me entregué al dibujo, a la fotografía, a la conversación y al paseo, como si tuviera ante mí un programa de vida y de acción inacabable”.

De regreso del balneario, pasó por Jaca y, en compañía de su hermana Paula, se instaló en el monasterio nuevo de San Juan de la Peña, donde culminaría su recuperación y continuaría sus excursiones fotográficas por los alrededores de la montaña y la cercana aldea de Santa Cruz de la Serós:

Considero que la fotografía, de que yo era entonces ferviente aficionado, cooperó muy eficazmente a distraerme y tranquilizarme. Ella me obligaba a continuado ejercicio, y, proponiéndome a diario la ejecución de temas artísticos, sazónaba la monotonía de mi retiro con el placer de la dificultad vencida y con la contemplación de los bellos cuadros de una naturaleza variada y pintoresca.

El Instituto Cajal (CSIC) custodia en Madrid una de las placas al colodión realizadas durante su estancia en Panticosa. Se trata de una vista de la llamada *cascada del Pino*, que forma el río Caldarés en su vertiginoso descenso.



Cascada del Pino. *Santiago Ramón y Cajal, 1877. (Instituto Cajal, Madrid)*

ALBÚMINA DE GRAN FORMATO Y VISTAS ESTEREOSCÓPICAS
DE UN FOTÓGRAFO ANÓNIMO (1878)

Como vamos viendo, son numerosas las imágenes que el conjunto termal y su entorno natural han generado desde mediados del siglo XIX. Pero entre todas ellas he de reconocer que tengo especial debilidad por una vista panorámica de gran formato (26 × 37 cm, nada menos) tomada por un autor desconocido y que forma parte de la colección de José Coarasa Barbey. La imagen, que reproduce una panorámica del establecimiento balneario captada desde el otro lado de las remansadas aguas del ibón de Baños, consigue reunir algunas de las mejores virtudes de la fotografía paisajística.

En primer término, al pie del ibón, dos personajes, posiblemente el propio fotógrafo —en esta ocasión retratado por un ayudante— y uno de los guías o guardas locales del balneario, orientan la mirada del observador hacia el sublime espectáculo de la naturaleza que componen las espejeantes y apacibles aguas del ibón en contraste con las elevadas cumbres a cuyos pies se distribuyen los diferentes edificios que constituyen el establecimiento termal. Por cierto, en la fotografía se aprecia con toda claridad el estado de las obras de la segunda fase de la Casa de la Pradera, sin que falten ni la caseta ni los materiales de construcción, dispersos junto al edificio. Dado que la Casa de la Pradera no se culminó en su segunda fase hasta 1879, y teniendo en cuenta lo avanzado de los trabajos, podemos asignar a la imagen una cronología aproximada de en torno a 1878.

Imposible no evocar en esta imagen el célebre óleo del paisajista romántico David Gaspar Friedrich *El caminante sobre el mar de nubes* (1818), en el que un viajero encaramado en las cumbres y de espaldas al espectador se deleita en la contemplación del abismal paisaje. En este caso, el guía y el posible fotógrafo posan conscientemente como observadores del sublime paisaje que les acoge y, al mismo tiempo, dirigen su mirada sutilmente en diagonal hacia el establecimiento balneario.

En otras ocasiones la presencia humana serviría para establecer la escala de proporciones en relación con la naturaleza y las cumbres circundantes; no es el caso. Dos tarjetas estereoscópicas halladas en la colección del zaragozano Eugenio Lasarte nos ayudan a interpretar mejor estas presencias humanas de primer término. Ambas pertenecerían a la misma serie que la fotografía de gran formato, puesto que una de ellas fue tomada exactamente desde el mismo punto de vista y con los mismos protagonistas. Sin embargo, en la imagen de la tarjeta estereoscópica, mientras que el guía o guardés permanece en pie junto al ibón ante el paisaje, el fotógrafo —o el personaje



Vista panorámica del balneario de Panticosa. *Albúmina de gran formato. Fotógrafo anónimo, c. 1878.*
(Colección José Coarasa Barbey, Huesca)



Vista panorámica del balneario de Panticosa. *Tarjeta estereoscópica. Fotógrafo anónimo, c. 1878.*
(Colección Eugenio Lasarte, Huesca)

tocado con un sombrero de ala ancha— cambia su ubicación y se sitúa sentado dándonos la espalda. La utilización de la presencia humana —o de elementos inanimados— en primer término es uno de los recursos escenográficos más frecuentemente utilizados en la fotografía estereoscópica, pues contribuye a acentuar la sensación de tridimensionalidad y a dividir la imagen en diferentes planos visuales sucesivos. Un recurso que en absoluto desmerece el acierto de la composición.

Al dorso de la tarjeta estereoscópica encontramos adherida la etiqueta del comerciante y editor P. Trey, que regentaba en la localidad de Pau un establecimiento dedicado a “*Mercerie, bonneterie, librairie / Articles de Paris, quincaillerie*”. Gracias a esa etiqueta conocemos que esta serie fue comercializada en dicho establecimiento, aunque no podemos afirmar si se trataba de un proyecto impulsado o encargado por el propio Trey. En cualquier caso, este dato sobre su distribución comercial en Francia invita a pensar en un fotógrafo de origen francés como autor de la serie.

La otra tarjeta estereoscópica perteneciente a esta serie sobre el balneario de Panticosa y hallada en la colección Lasarte reproduce una vista del edificio conocido como *Casa del Reloj*, más propiamente llamado *Sala de Inhalaciones*, y no conserva la etiqueta alusiva al comercio de Pau. ¿De cuántas tarjetas estereoscópicas constaría esta serie? ¿Llegó a confeccionarse un álbum de gran formato o se trataba de una vista única? Son preguntas a las que solo el tiempo y la recuperación de nuevos ejemplares por parte de instituciones y coleccionistas podrán ofrecer respuesta.

DE ZARAGOZA A PANTICOSA: RECUERDO DE VIAJE (1880),
POR MANUEL HORTET Y MOLADA

La presencia del prestigioso fotógrafo con gabinete en Zaragoza Manuel Hortet y Molada está constatada durante cuatro años consecutivos en los libros de registro de huéspedes del establecimiento balneario, de 1877 a 1880. Fueron sucesivos viajes y estancias estivales en los que elaboró un repertorio fotográfico a partir del cual compuso un pequeño álbum de vistas en formato *carte de visite*.¹⁰ El *Diario de*

¹⁰ Esta es la relación completa de vistas que componen el álbum de Hortet: [1] *Zaragoza (desde la estación de ferrocarril de Barcelona)*, [2] *Estación de Tardienta*, [3] *Fonda de la Unión, Huesca (salida de los coches para el establecimiento)*, [4] *Puente de Murillo*, [5] *Los Mallos de Riglos*, [6] *La Peña, túnel y puente nuevo*, [7] *Panorama de Jaca*, [8] *Panorama de Biescas*, [9] *Panorama de El Pueyo*, [10] *Puente de Escarrilla*, [11] *Vista panorámica del*

Avisos de Zaragoza, en su número del 17 de julio de 1880, ofrecía detallada información sobre él:

Con el título *De Zaragoza a Panticosa. Recuerdos de Viaje*, hemos tenido el gusto de recibir un ejemplar del Álbum que contiene 18 preciosas vistas reproduciendo los paisajes y poblaciones más notables del camino y del acreditado establecimiento balneario. Un folleto de 16 páginas detallando el itinerario del viajero, completa este precioso trabajo al que aseguramos una general aceptación.

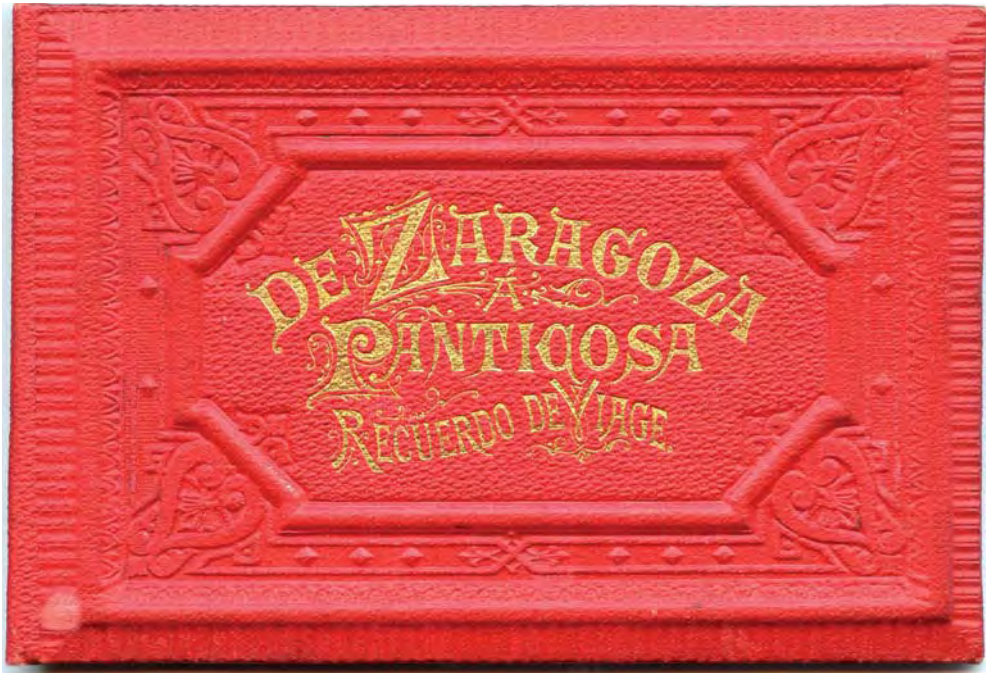
Las reproducciones fotográficas han sido tomadas por el conocido fotógrafo de esta capital D. Manuel Hortet, a quien felicitamos por su trabajo. Véndese al módico precio de 10 rs. en la acreditada casa de los Sres. García Gil Hermanos, calle de Don Alfonso núm. 13.

Aunque hemos podido llegar a consultar más de cuatro de estos álbumes, repujados en cuero teñido de diferentes colores, desgraciadamente ninguno de ellos conserva el folleto explicativo de dieciséis páginas referido por la noticia de prensa. En su interior se despliega a modo de acordeón el conjunto de vistas litografiadas según el moderno sistema conocido como *Glaser-Frey* en honor de los impresores alemanes que lo trabajaron y lo dieron a conocer: Louis Glaser en Leipzig y Charles Frey en Fráncfort del Meno. El pie de la última de las vistas del álbum nos ofrece información precisa al respecto: “Imit. fot. Louis Glaser; Lepizig”.

¿En qué consistía básicamente este moderno sistema de reproducción litográfica? Se trataba de dibujos hechos a mano, basados en fotografías, que imitaban texturas y degradaciones tonales. Se manufacturaban y litografiaban en Alemania y fueron muy comunes en las últimas décadas del siglo XIX. Utilizaban una piedra litográfica múltiple para conseguir un efecto monocromático diferente a lo que había sido habitual hasta entonces, cuando no desconocido para el resto de los litógrafos europeos y norteamericanos. El resultado final tenía un aspecto lacado o barnizado y creaba una mayor ilusión de profundidad que las litografías comunes.

Aunque cronológicamente la aparición en 1878 del libro de Carlos Soler y Arqués *De Madrid a Panticosa: viaje pintoresco a los pueblos históricos, monumentos y sitios legendarios del Alto Aragón* invita a pensar que este repertorio pudo

establecimiento, [12] *Casa de la Pradera*, [13] *Iglesia Nueva*, [14] *Casa de Embajadores*, [15] *Salas de Inhalación y Pulverización*, [16] *Fuentes Azoada (higado) y Sulfurosa*, [17] *Balneario*, y [18] *Vista panorámica de Sallent (copia de un cuadro de D. León Abadías)*.



Álbum De Zaragoza a Panticosa: recuerdo de viaje, 1880. Cubierta repujada en piel teñida de color y páginas 11 y 12. Fotografías de Manuel Hortet y Molada, 1880. (Colección del autor)

tomarse como referencia para la composición del álbum de vistas de Hortet, en realidad dicha obra con título viajero es más una guía histórico-artística que un verdadero libro de viajes. No obstante, no resultaría descabellado creer que el título del repertorio iconográfico de Hortet se hubiera inspirado en la publicación coetánea de Soler y Arqués.

El repertorio de vistas litografiadas de Hortet tuvo una acogida tan favorable que fue reproducido posteriormente incluso en vajillas de porcelana, suponemos que por encargo de la dirección del establecimiento balneario. Si las litografías habían sido confeccionadas en Alemania, estas vajillas fueron elaboradas en Francia por la prestigiosa firma bordelesa de Jules Vieillard. De dichas vajillas he podido recuperar y estudiar dos platos de comida y dos de postre en diferentes tonalidades (azul y negro). Siempre el círculo central del plato está protagonizado por una de las vistas litografiadas, y a su alrededor, enmarcado por pequeñas orlas y otros adornos vegetales, encontramos el título de la colección, *De Zaragoza a Panticosa*, y los rostros de dos tipos populares españoles que no se corresponden precisamente con altoaragoneses, sino que se trata de imágenes reutilizadas de una vajilla anterior elaborada por la casa bordelesa sobre las corridas de toros en España. Por eso las cabezas y los rostros de perfil en realidad reproducen dos majos andaluces, él con sombrero y pañuelo y ella con mantilla, y no tipos del Alto Aragón.

Pero todavía el repertorio iconográfico elaborado por Hortet y litografiado en Alemania tendría algo más de recorrido, ya que, además de las vajillas bordelesas, el balneario de Panticosa comercializó en torno al primer tercio del siglo xx una serie de contenedores cilíndricos de latón para proteger los vasos de cristal *individualizados* (por cuestiones de higiene y para prevenir posibles contagios) con los que los clientes



Platos de la vajilla de porcelana correspondiente a la serie De Zaragoza a Panticosa: recuerdo de viaje. Jules Vieillard, Burdeos.

del establecimiento tomaban las aguas de las diferentes fuentes termales. En dichos contenedores de latón se reproducía al menos una de las vistas de la serie *De Zaragoza a Panticosa*; concretamente, la que hemos podido consultar muestra la denominada *Vista panorámica del establecimiento* (colección Coarasa Barbey). Ignoramos si el resto de las vistas de la serie de Hortet fueron reproducidas también en estas carcasas de latón o si simplemente se escogió uno de los motivos para estamparlo en todas ellas.

Manuel Hortet y Molada (1821-1898), fotógrafo natural de Mallén (Zaragoza)

No querría concluir este apartado dedicado al trabajo del fotógrafo Manuel Hortet y Molada sin dar a conocer el fruto de recientes investigaciones que he venido realizando y que aportan algunos datos sustanciales para el estudio de su biografía. Y es que Manuel Hortet, un fotógrafo cuyo rostro nos es todavía hoy desconocido, fue uno de los más importantes profesionales establecidos en Zaragoza. Fotógrafo de la Comisión Provincial de Bellas Artes y del Museo de Zaragoza (1867), premiado en la Exposición Aragonesa de 1868 y por el Ateneo de la ciudad, fue el primero en la ciudad en ostentar el título de fotógrafo de la Real Casa (1880), y por sus gabinetes de las calles contiguas José Pellicer de Ossau, 9 (anteriormente Moscas, 65), y Méndez Núñez, 14 (anteriormente Torre Nueva, 58), pasó a retratarse la flor y la nata de la burguesía y la nobleza zaragozanas. Sin embargo, a pesar de su notoriedad, hasta ahora ignorábamos su lugar de nacimiento y los límites cronológicos de su biografía. La última noticia aparecida en prensa que hacía referencia a su actividad, datada en torno a 1882, daba a entender que Hortet había cesado durante la década de 1880, a finales de la cual un joven fotógrafo, Enrique Beltrán Aznárez, le habría sucedido al frente de su gabinete de la calle Méndez Núñez, 14. Las pesquisas que había realizado tanto en el Archivo del Cementerio de Zaragoza como en el Registro Civil en busca de la partida de defunción de Hortet habían resultado siempre infructuosas. Esa razón, junto al origen francés del apellido *Hortet*, me invitó durante tiempo a pensar que se trataba de un fotógrafo foráneo asentado en Zaragoza que tal vez retornaría a su localidad de origen tras su etapa profesional. Pero, como veremos, no podía estar más equivocado.

Una noticia consultada recientemente en la *Guía de Zaragoza* de 1892 lo situaba todavía vivo y como diputado seglar en la junta de la Hermandad del Refugio de Zaragoza, por lo que decidí insistir y ampliar el arco cronológico de búsqueda a la década de 1890, hasta que por fin la insistencia dio sus frutos. En el Archivo del Cementerio de Torrero de Zaragoza, en el libro de inhumaciones correspondiente a

1898, encontré por fin noticia de su deceso, que tuvo lugar en Zaragoza el 17 de enero de ese año, cuando contaba setenta y seis años.¹¹ El siguiente paso me llevó, ya sobre seguro, al Registro Civil, donde hallé su partida de defunción, que nos amplía sustancialmente la información biográfica conocida hasta el momento. Manuel Hortet y Molada había nacido en Mallén y el cáncer había sido la causa de su fallecimiento. Dicho documento revela, además, que el fotógrafo estaba casado con la navarra Juana Remón Asín y que fruto de este matrimonio había nacido su hija, de nombre María, que en ese momento era mayor de edad y estaba casada. Además nos ofrece la clave del origen del apellido *Hortet*, pues su padre, de nombre Andrés, era natural de Selva (Tarragona). No así su madre, Simona, que era turolense.

Habida cuenta de las frecuentes imprecisiones halladas en este tipo de documentos, y con la intención de ampliar información sobre sus antecedentes familiares, decidí consultar su partida de bautismo, para lo cual hube de desplazarme hasta el Archivo del Obispado de Tarazona, que es la institución eclesiástica que en la actualidad custodia los libros de bautismo de la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de Mallén. Allí, gracias a los buenos oficios del párroco archivero Cirilo Ortín Royo y a la inestimable ayuda de la profesora y compañera del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza Rebeca Cartagena, encontré y pude estudiar detenidamente la documentación deseada. Me refiero a las partidas de bautismo, no solo la de Manuel Hortet y Molada, que databa su nacimiento en 31 de mayo de 1821, sino también de sus hermanos menores, Eduardo (1824) y Francisco (1832). Estos documentos ampliaban y confirmaban la información genealógica que ya apuntaba la partida de defunción del Registro Civil de Zaragoza: fueron sus padres Andrés Hortet (Selva del Campo, Tarragona), capitán retirado, y Simona Molada (Teruel); sus abuelos paternos, Andrés Hortet y Marisa Ferrater, ambos de Selva del Campo; y los maternos, Juan Molada (Saint-Julien, “obispado de Tul [sic]”, Francia) e Ignacia Lafuente (Teruel). De todo ello podemos concluir que Manuel Hortet fue un fotógrafo zaragozano, nacido en Mallén y con antecedentes familiares en Tarragona y Francia, que desarrolló la totalidad de su carrera de fotógrafo en la capital del Ebro, desde que se estableció en ella, según consta, en 1859.

¹¹ Según consta en dicho libro, fue enterrado el día 18 de enero de 1898 en la sepultura 4120, cuadro 67, hoy inexistente.

DE PAU A PANTICOSA (C. 1880), LITOGRAFÍAS EDITADAS POR P. TREY (PAU)

Coetáneo a la edición de Manuel Hortet, se conserva en la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca lo que debió de ser en origen un álbum también desplegable y en formato *carte de visite*. Se trata, como en el caso precedente, de litografías realizadas a partir de fotografías, aunque en este caso no impresas según el procedimiento Frey-Glaser, sino con el método litográfico habitual. Desconocemos si este álbum, que fue editado en Pau por P. Trey, antecede al álbum de Hortet o bien es posterior a aquel, puesto que se establece entre ambos un paralelismo y cierta complementariedad. Si aquel viajaba *De Zaragoza a Panticosa*, en este caso el recorrido, establecido hipotéticamente (ya que solo se conservan ocho de las vistas del álbum),¹² iría desde la villa francesa de Pau, pasando por los balnearios galos de Eaux-Bonnes y Eaux-Chaudes, e incluso por el santuario de Lourdes, hasta el balneario de Panticosa. De este establecimiento reconocemos dos imágenes: la correspondiente a la iglesia del Carmen, concluida en 1876 (aunque inaugurada en 1888), y la Fonda Española y Francesa que regentaba la familia de Miguel Lacasa, en pie desde 1876 hasta 1896, año en que fue destruida por un incendio.

El editor de este álbum es P. Trey, el mismo en cuyo bazar (mercería, calcetería, librería y quincallería) se comercializaron las vistas del balneario, tanto en formato álbum como en formato estereoscópico, que realizó un fotógrafo anónimo hacia 1878. Por el momento, las escasas imágenes fotográficas conservadas —ya descritas en un apartado anterior— no tienen correspondencia con las litografías de este álbum, por lo que no podemos relacionarlas tan solo a partir de la coincidencia del editor o distribuidor. Solo la aparición de nuevas fotografías de la serie de 1878 o la recuperación de un álbum completo podrían determinar definitivamente si las iniciativas fueron obra del mismo o de diferentes fotógrafos.

INDICIOS DE LA SERIE ESTEREOSCÓPICA *PYRÉNÉES* (C. 1880)

A través de Internet he podido adquirir recientemente una vista estereoscópica del balneario de Panticosa procedente de Francia que formaría parte de una serie denominada *Pyrénées* de la que no teníamos noticia hasta la fecha. Además de la

¹² Esta es la relación de ocho vistas que conserva la Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca: *Agua Buena, Agua Caliente, Cauterets (vista general), Fonda Miguel Lacasa, Iglesia de Panticosa y N. S. de Lourdes*.

denominación francesa de la serie, la imagen estereoscópica que poseemos presenta sustanciales diferencias formales con las tomadas en su momento por Júdez, las supuestamente realizadas por Jean Andrieu y las del fotógrafo anónimo que comercializó P. Trey en Pau, por lo que no parece, inicialmente, una reutilización ni una edición de alguna de las series precedentes.

No dispongo de otros referentes que me permitan extenderme más sobre el particular, pero sí quería dejar constancia de su existencia por si en un futuro próximo la aparición de nuevas vistas de esta serie posibilitara obtener mayor información al respecto. En la vista, el fotógrafo toma una panorámica con un ligero picado desde las inmediaciones del arroyo Brazato y en dirección hacia la plaza y la Casa de la Pradera, cuya segunda fase (1879) se aprecia ya concluida, lo que nos lleva a datar dicha instantánea estereoscópica en torno a 1880.

Por el título de la serie, posiblemente se tratase de una colección de vistas de los Pirineos franceses y sus balnearios que eventualmente y debido a su proximidad y a su interés incluyó también el de Panticosa.

LA COMPAÑÍA PARISINA LÉVY ET SES FILS (c. 1890)

Pasamos ahora a interesarnos por dos albúminas de gran formato (18 × 24 cm aproximadamente) que en origen debieron de formar parte de un álbum. Una de ellas es una vista panorámica del conjunto de edificios del balneario de Panticosa tomada desde el otro lado del ibón, mientras que la segunda albúmina se corresponde con una vista de la villa próxima de Sallent de Gállego. Ambas pertenecen a la colección particular Coarasa Barbey y fue precisamente su propietario quien descubrió su autoría al ver publicada una de ellas, identificada como “Levy, Fot.; París”, en el segundo tomo de la lujosa obra editada por Hermenegildo Miralles *Panorama nacional* (Barcelona, 1898).

A mediados de la década de 1880 la compañía fotográfica parisina, entonces bajo la denominación *J. Lévy et Cie.*, recorrió España a lo largo de sucesivos viajes poniendo en práctica de un modo sistemático la técnica de la instantánea, es decir, haciendo uso en sus negativos de la moderna emulsión al gelatinobromuro de plata, que por su mayor sensibilidad permitía ya capturar el movimiento, si bien es cierto que todavía por un tiempo siguieron positivando sus fotografías a la albúmina según los hábitos tradicionales.



Vista panorámica del balneario de Panticosa. *Lévy et ses Fils*, c. 1890.
(Colección José Coarasa Barbey, Huesca)

Gracias a su catálogo de las vistas estereoscópicas correspondientes a sus viajes por España, Portugal y Marruecos, publicado en 1904,¹³ conocemos los itinerarios de sus sucesivos desplazamientos por la Península, bautizados como *Nouveaux voyages en Espagne*, datados el primero de ellos en torno a 1885 y el segundo entre 1888 y 1889, así como algunas incursiones puntuales posteriores en San Sebastián y las islas Baleares. Esto nos permite afirmar que esas dos fotografías no fueron realizadas durante dichos recorridos viajeros por la Península, sino que deben de corresponder a una empresa o proyecto posterior, tal vez un álbum de los Pirineos, o incluso uno más específico en torno a sus establecimientos termales.

¹³ *Catalogue des épreuves stéréoscopiques sur verre et vues pour la projection: Espagne, Portugal, Maroc, photographiés et publiés par Lévy & ses Fils*, Paris, Lévy et ses Fils, 1904.

Entre los edificios que podemos apreciar en la albúmina dedicada al establecimiento balneario descubrimos la Casa de la Pradera —con sus dos fases culminadas (1879)— y la Fonda Española y Francesa —que permaneció en pie hasta que un incendio la arrasó en 1896—, pero sobre todo nos ayuda a confirmar la cronología apuntada la ausencia del edificio del Gran Hotel —que será inaugurado en 1896—. Así pues, teniendo en consideración que la compañía Lévy, según el citado catálogo de 1904, recorrió España entre 1885 y 1889 aproximadamente, y que la construcción del Gran Hotel, uno de los establecimientos más emblemáticos del balneario, ni siquiera se había iniciado, podemos establecer una datación de las imágenes en torno a 1890-1895, como parte de una nueva serie o de un proyecto referido tal vez de un modo más específico al territorio pirenaico.

Una incursión en los fondos del Archivo Roger-Viollet de París, donde se custodia el inmenso legado de la compañía Lévy, o la aparición de un álbum completo o de nuevos materiales fotográficos complementarios permitirán ampliar información acerca de este proyecto.

FÉLIX PRECIADO: ÁLBUMES (1894) Y SERIES DE TARJETAS POSTALES (1903)

El 22 de junio de 1894 *El Diario de Huesca* presentaba con estas palabras la puesta a la venta del álbum de vistas del balneario de Panticosa confeccionado por el prestigioso fotógrafo oscense —con gabinetes en Huesca y Jaca— y pionero del cinematógrafo Félix Preciado:

Vistas de Panticosa

El conocido y justamente acreditado fotógrafo de esta capital D. Félix Preciado ha coleccionado un álbum, de elegantes y cómodas proporciones, hermosas vistas fotográficas del afamado balneario de Panticosa. [...]

La notable obra del Sr. Preciado, perfectamente ejecutada y presentada, honra mucho a su iniciativa artística y a su labor de gabinete. Presumimos que conseguirá el favor de los bañistas y *touristas* de buen gusto. Lo merece.

Y es que el decano de los gabinetes fotográficos oscenses, documentado en prensa desde 1876 (Coso Alto, 28),¹⁴ durante el verano acostumbraba a frecuentar otras

¹⁴ Ramón Salinas (2014).

localidades de la provincia, como Fraga, Barbastro y, especialmente, Jaca (a partir de 1882), donde se establecerá de modo permanente en 1894 (c/ Obispo, 12), animado por la creciente clientela que generaba la ruta hacia el balneario de Panticosa.

El álbum, de formato medio (16 × 23 cm), del que conocemos al menos dos ejemplares completos —en la colección zaragozana de Eugenio Lasarte y en la del oscense de José Coarasa—, está compuesto por diecisiete instantáneas al gelatinobromuro¹⁵ adheridas sobre láminas.¹⁶ En todas y cada una de las láminas se enmarcan las fotografías con una orla ornamental en color rojo. En la parte superior están encabezadas con el título del álbum, *Balneario de Panticosa*, y la información “(1637 metros sobre el nivel del mar)”. Y al pie de cada imagen se lee “Preciado – Huesca” junto al título de la vista correspondiente. Como curiosidad podemos añadir que ambos álbumes, en sus guardas, lucen las etiquetas del establecimiento de “Encuadernación y rayados de Emilio Fortún / 5 de Marzo, 2 / Zaragoza”, por lo que deducimos que fueron confeccionados en Zaragoza por encargo de Félix Preciado y que el propio fotógrafo adheriría después cada una de las vistas fotográficas a sus láminas.

Pero, además de dichos álbumes, todavía hemos podido ver en una página de subastas y coleccionismo de Internet otro álbum más de Preciado, con el título *Panticosa* en letras doradas sobre una cubierta de piel roja, aparentemente en un formato algo menor que los anteriores. Según explicaba el anuncio, el álbum constaba de ocho láminas, de las que se mostraban seis.¹⁷ A diferencia de los álbumes precedentes, en esta ocasión las láminas presentan tanto las orlas, más esquemáticas, como los títulos de las láminas en tinta negra, por lo que da la impresión de que se trata de una edición algo posterior o de aspecto más moderno.

Todavía debo hacer referencia dentro de esta serie de vistas de Félix Preciado a un par de láminas de gran formato (32 × 43 cm) que, más que formar parte de un nuevo

¹⁵ 11,5 por 16,5 centímetros cada una.

¹⁶ Los títulos de las vistas son los siguientes: [1] *Vista general del establecimiento desde el ibón*, [2] *Vista general del establecimiento desde la Fuente del Estómago*, [3] *Vista panorámica desde la Casa de la Pradera*, [4] *Balneario*, [5] *Salas de Inhalación y Pulverización*, [6] *Interior de la Sala de Inhalación*, [7] *Interior de la Fuente del Hígado*, [8] *Chalet de la Esperanza*, [9] *Fuentes Azoadas (hígado) y Sulfurosas*, [10] *Gran Hotel Restaurant de Madrid, dirigido por Mr. Albert Buzocq*, [11] *Casa de la Pradera*, [12] *Gran Fonda Española y Francesa, dirigida por Don Miguel Lacasa*, [13] *Exterior de la Iglesia Nueva*, [14] *Interior de la Iglesia Nueva*, [15] *Cascada del Pino*, [16] *Casas del Mediodía, Embajadores y Chalet del Comercio* y [17] *Vaquería Suiza*.

¹⁷ [1] *Vista general desde el Ivón [sic]*, [2] *Fuentes Azoada (hígado) y Sulfurosa*, [3] *Vista panorámica desde la Casa de la Pradera*, [4] *Chalet de la Esperanza*, [5] *Interior de la Iglesia Nueva* y [6] *Iglesia Nueva*.



Chalet de la Esperanza, *del álbum Balneario de Panticosa. Félix Preciado, 1894.*
(Colección Eugenio Lasarte, Zaragoza)



Balneario de Panticosa. *Vista panorámica desde la Casa de la Pradera.*
Tarjeta postal, fototipia, c. 1903. *A partir de fotografías originales de Félix Preciado.*
(Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca)

álbum, parecen haber sido elaboradas con la intención de que fueran enmarcadas individualmente o bien formaran parte de una carpeta de láminas con fotografías. Una de ellas reproduce la conocida panorámica a vista de pájaro *Vista general del establecimiento desde la Fuente del Estómago* (col. José Coarasa), y la otra, la *Cascada del Pino* (Museo del Prado, col. Madrazo). En ambos casos las fotografías son albúminas, por lo que pensamos que puede tratarse de láminas cronológicamente algo anteriores a las de los álbumes de 1894. Con respecto a la lámina de la colección Madrazo que conserva el Museo del Prado, en los libros de registro de huéspedes hemos encontrado la referencia de la visita del pintor Luis de Madrazo en 1893, y en los dos años siguientes, 1894 y 1895, sendas visitas de un tal “Sr. Madrazo” que intuimos que podría volver a ser el propio Luis de Madrazo, o alguno de sus familiares, por lo que es posible que la lámina de la *Cascada del Pino* fuera adquirida durante alguna de esas visitas, entre 1893 y 1895.

Sin embargo, esta edición de álbumes y vistas fotográficas del balneario de Panticosa que acababa de emprender Félix Preciado, y que tan solo unas décadas antes habría resultado enormemente exitosa y comercialmente muy rentable, en la década de 1890, con el nacimiento y el auge de la muy económica tarjeta postal ilustrada, debió de resultar poco menos que un fiasco, a juzgar por los escasos ejemplares que hemos conocido y han llegado hasta nosotros (a diferencia de los numerosos ejemplares, en distintos formatos, que conocemos de álbumes como los de Mariano Júdez del monasterio de Piedra, editados entre 1866 y 1871).

Ante tales circunstancias, como tantos otros fotógrafos del panorama nacional e internacional, Félix Preciado decidió hacer de la necesidad virtud y hacia 1900 editó mediante la moderna técnica de la fototipia las vistas fotográficas que antes componían sus álbumes en una serie de tarjetas postales a dos tintas, azul para la imagen y rojo para el título. A pesar de que algunos de los matasellos que hemos visto llevan la data de 1903, hay que recordar que las imágenes que reproduce esta serie en realidad corresponden aproximadamente a 1894, de modo que sin duda son las imágenes en tarjeta postal más antiguas que podemos encontrar referidas al balneario,¹⁸

¹⁸ La Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca conserva en sus fondos algunas de las tarjetas postales que compusieron esta serie pionera de Félix Preciado: [1] *Vista general del establecimiento desde el Ibón*, [2] *Vista general del establecimiento desde la Fuente del Estómago*, [3] *Vista panorámica desde la Casa de la Pradera*, [4] *Balneario*, [5] *Salas de Inhalación y Pulverización*, [9] *Fuentes Azoadas (higado) y Sulfurosas*, [16] *Casas del medio día, Embajadores y Chalet del Comercio* y [17] *Vaquería Suiza*. Se complementan con la tarjeta postal [10] *Gran Hotel Restaurant de Madrid, dirigido por Mr. Albert Buzocq*, propiedad de José Coarasa Barbey.

anteriores incluso a las de la impecable colección Marcial, editada por Hauser y Menet hacia 1905.

LUCAS ESCOLÁ ARIMANY (1857-1930):¹⁹
FOTOGRAFÍAS Y TARJETAS POSTALES (c. 1903-1905)

Barcelonés de nacimiento, pero zaragozano de adopción, Lucas Escolá Arimany desarrolló una longeva carrera como fotógrafo profesional a orillas del Ebro, tras un período de aprendizaje más bien frustrado²⁰ en el también zaragozano estudio de Venancio Villas. Ayudado por su paisano el doctor Ferrán,²¹ quien se estableció durante un tiempo en Zaragoza, posteriormente forjaría una fructífera relación laboral con Santiago Ramón y Cajal, junto al que realizó las primeras placas instantáneas elaboradas en España, utilizando la moderna emulsión al gelatinobromuro. Dichas placas pioneras, capaces de detener el tiempo en un breve instante, reproducían al parecer imágenes de una corrida de toros de la Beneficencia que tuvo lugar en el coso de la Misericordia de Zaragoza.

Documentado en los anuarios del comercio desde el año 1883,²² abrirá paulatinamente estudios en el céntrico paseo de la Independencia, en los números 24 y 26. Tan solo un año más tarde, en 1884, contraerá matrimonio con Petra Sabaté, hija del también fotógrafo Gregorio Sabaté, y obtendrá el título honorífico de fotógrafo de la Real Casa. Además de trabajar como retratista de gabinete, cuando en el año 1895 se inaugure la Escuela de Artes y Oficios se incorporará a ella como maestro de taller de las clases de Fotografía. Allí transmitirá a sus alumnos los conocimientos adquiridos a lo largo de toda una vida como profesional de la fotografía, especialmente los esquivos secretos de la reproducción fotoquímica, en cuyas técnicas (fotograbado y fototipia) era uno de los pocos profesionales especializados en la ciudad.

¹⁹ Sobre la biografía y la carrera profesional de Lucas Escolá, véase el documentado estudio de Luis Serrano Pardo (2001).

²⁰ Según publicó el periodista Mario Alegría (1930), al parecer el joven Lucas Escolá tomó lecciones de fotografía en el estudio del desconfiado Venancio Villas, quien al concluir sus clases facilitó a Escolá una libreta con las fórmulas y los tiempos de revelado deliberadamente incorrectos, pues temía su posible futura competencia.

²¹ Autor, junto a Inocencio Paulí, del libro *La instantaneidad en fotografía* (Tortosa, 1879). A este respecto, véase el interesantísimo estudio de Salvador Tió i Sauleda (2007).

²² Rodríguez y Sanchis (2013).



Fuente del Hígado y entrada al balneario. *Lucas Escolá Arimany, c. 1903.*
(Biblioteca Nacional de España)

Pero vayamos al grano: la Biblioteca Nacional de España conserva una serie de doce magníficas instantáneas, excelentemente conservadas, dedicadas por Escolá al establecimiento balneario de Panticosa. Se trata de fotografías de gran formato (25,7 × 33,5 cm aproximadamente), adheridas sobre láminas de cartón verde con orla dorada y ornamentos lineales,²³ todas ellas firmadas y rubricadas por Lucas Escolá de su puño y letra junto al texto litografiado “Es propiedad”. Además, al pie de cada fotografía, bien en tinta negra, bien en tinta verde, encontramos las inscripciones, también litografiadas, “L. Escolá / Zaragoza” y “BALNEARIO DE PANTICOSA”, y finalmente el título concreto de cada una de las vistas.

²³ Las láminas miden 39,5 por 48,25 centímetros.

La presencia entre las vistas del Casino, todavía en construcción,²⁴ y del edificio del Gran Hotel, inaugurado en 1903, permite establecer esta fecha como referencia cronológica en torno a la cual datar el conjunto. Esta es la relación de títulos de las vistas del balneario de Panticosa, que la Biblioteca Nacional guarda bajo el número de inventario 26211:

- [1] Vista panorámica
- [2] A vista de pájaro
- [3] Hotel Continental [tinta negra]
- [4] Capilla [tinta negra]
- [5] Casa de la Pradera
- [6] Gran Hotel
- [7] Cascada del Pino [tinta negra]
- [8] Fuente del Hígado y entrada al Balneario [tinta negra]
- [9] Vista desde el Ibón
- [10] Cascada de Alarualas [sic, por Argualas] [tinta negra]
- [11] Casa de Embajadores
- [12] Casa del Mediodía

No sé muy bien a qué obedece la diferente utilización de tintas litográficas (verde y negro) en los títulos de esta serie de vistas. Si se tratase de cualquier otro repertorio de fotografías o de otro autor, lo razonable habría sido pensar que este conjunto de vistas, propiedad de la Biblioteca Nacional de España, estuviese compuesto por imágenes pertenecientes a dos series o tiradas diferentes, y de ahí estas sutiles divergencias cromáticas en su confección. Sin embargo, después de estudiar el conjunto, son más las dudas que plantea que las certezas que proporciona. Para empezar, no conozco ninguna otra serie de fotografías sobre el balneario de Panticosa realizada por Lucas Escolá con la que poder cotejarla. Pero, además, ¿obedece esta serie a una planificación pensada al estilo de los álbumes de fotografías o carpetas de vistas?, ¿o más bien se trata de un conjunto constituido por la adquisición sucesiva al fotógrafo de diversas vistas o remesas de vistas del balneario? Tal vez esos distintos tiempos en la formación de esta serie podrían explicar las diferencias en el entintado de los títulos.

Como en el caso precedente del fotógrafo Félix Preciado, la impetuosa conquista del mercado turístico por parte de la económica y versátil tarjeta postal ilustrada obligó

²⁴ Esta obra, diseñada por el arquitecto Luis de la Figuera, no será concluida hasta 1906.

a Lucas Escolá, buen conocedor de las técnicas fotomecánicas, a adaptar su repertorio fotográfico, que no se limitó solamente a los edificios y los parajes naturales del balneario, sino que se extendió al entorno altoaragonés del *Camino de Panticosa*. La serie finalmente se compondría de veinticuatro tarjetas postales, editadas mediante la técnica de la fototipia, en tinta negra. Las trece primeras corresponderían al denominado *Camino de Panticosa*,²⁵ mientras que las once siguientes (de la 14 a la 24) se dedicarían expresamente a las vistas del *Balneario de Panticosa*. Aunque Escolá reutilizará algunas de las vistas fotográficas originales tomadas en torno a 1903, especialmente para las tarjetas postales correspondientes al balneario, el reverso partido de todas ellas indica que la serie fue editada a partir de 1905.²⁶

De entre las once tarjetas postales dedicadas específicamente al *Balneario de Panticosa*, las siguientes diez reproducen exactamente imágenes de la serie fotográfica realizada en torno a 1903:

15. Vista desde el Ibón
16. Gran Hotel
17. Subida a la Fuente del Hígado y Balneario
18. Casa del Mediodía
19. Casa de Embajadores
20. Casa de la Pradera
21. Hotel Continental
22. A vista de pájaro
23. Cascada del Pino
24. Cascada del Alarualas [sic, por Argualas]

No se reproduce en el formato tarjeta postal la imagen fotográfica dedicada a la capilla del balneario, y en el caso de la tarjeta número 14, *Vista panorámica*, el punto de vista utilizado por Escolá en esta ocasión es muy similar al de la imagen fotográfica

²⁵ Las tarjetas postales intituladas *Camino de Panticosa* son las siguientes: 1. *Santa Elena*, 2. *Una vacada en el valle de Tena*, 3. *El Pueyo*, 4. *Puente de Escarrilla*, 5. *Un rincón del valle de Tena*, 6. *Panticosa (pueblo)*, 7. *Escalar (núm. 1)*, 8. *Escalar (núm. 2)*, 9. *Río Caldarés*, 10. *Sallén [sic]*, 11. *Túnel de Lanuza*, 12. *Escarrilla*, 13. *Paisaje*.

²⁶ A partir de 1905 se impuso la normativa dictada por la Unión Postal Universal que establecía que el reverso de las tarjetas postales debía quedar dividido en dos partes iguales, de las cuales la parte derecha se dedicaría a consignar la dirección del envío y la izquierda al contenido de la misiva.

homónima. Sin embargo, si observamos con detenimiento el estado de las obras de construcción del Casino, apreciamos una considerable evolución con respecto a la vista fotográfica de la serie de la Biblioteca Nacional (c. 1903), por lo que, en el caso concreto y exclusivo de esta tarjeta postal, debemos situar la toma fotográfica original en torno al año 1905.

VISTAS ESTEREOSCÓPICAS DE LA SOCIEDAD ESTEREOSCÓPICA ESPAÑOLA Y COLECCIÓN MONTSERRAT (C. 1903-1905)

Una de las series de vistas estereoscópicas más numerosas fue la que comercializó la editorial barcelonesa Sociedad Estereoscópica Española, que como veremos, se corresponde exactamente con la denominada *Colección Montserrat*, ya que, como he podido comprobar a través de varias de las tarjetas estereoscópicas, concretamente las números 466 y 475, tituladas respectivamente *Panticosa: camino a la fuente* y *Panticosa: vista general*, la misma iconografía, con la misma numeración, fue distribuida con los rótulos de ambas series, suponemos que en dos momentos distintos.

Esta identidad de las ediciones o series comercializadas bajo la firma Sociedad Estereoscópica Española y como Colección Montserrat es un extremo del que no se tenía noticia, al menos historiográficamente. Al margen de cuál de las dos series —idénticas, insisto— salió primero a la venta, estudiando los edificios recogidos en las fotografías podemos establecer una cronología aproximada de la realización de las instantáneas estereoscópicas. La número 495 reproduce una imagen del Hotel Continental, que no fue inaugurado antes de 1903, mientras que la 486 nos muestra una vista desde el lago del edificio del Casino, en plena construcción. Como sabemos que el Casino, obra del arquitecto Luis de la Figuera, fue culminado en 1906, podemos establecer una cronología aproximada de entre 1903 y 1905.

Aunque intuimos que la serie completa sobre el Alto Aragón constará de muchas más vistas, hasta la fecha, y con la colaboración tanto de la Fototeca de la Diputación de Huesca como de las colecciones particulares de José Coarasa Barbey (Huesca) y Eugenio Lasarte (Zaragoza), hemos podido recuperar y reconstruir el siguiente listado de diecinueve vistas numeradas y una más sin numeración:²⁷

²⁷ SEE = Sociedad Estereoscópica Española; CM = Colección Montserrat.

- 461. Panticosa. Cascada del Pino [SEE]
- 466. Panticosa. Camino a la Fuente [CM / SEE]
- 468. Villanúa [SEE]
- 473. Panticosa. Fuente [SEE]
- 475. Panticosa. Vista general [CM / SEE]
- 476. Panticosa. Río Gállego [SEE]
- 479. Panticosa. Plaza [SEE]
- 482. Huesca. Plaza de toros [SEE]
- 486. Panticosa. Lago [CM]
- 488. Panticosa. Primeras nevadas [SEE]
- 491. San Juan de la Peña. Claustro [SEE]
- 495. Panticosa. Hotel Continental [CM]
- 540. Huesca. Plaza de Lizana [SEE]
- 571. Panticosa. Camino vecinal [SEE]
- 577. Santa Elena. Vista general del fuerte [SEE]
- 609. Biescas. Vista general [SEE]
- 617. Balneario de Panticosa. Plaza [SEE]
- 636. Balneario de Panticosa. Gran Hotel [SEE]
- 637. Balneario de Panticosa [SEE]
- s/n. Carretera a Panticosa [SEE]

*EL PIRINEO NEVADO: PANTICOSA (1915), POR EL MALOGRADO LUCAS CEPERO*²⁸

Se podría decir que el álbum *El Pirineo nevado: Panticosa*, realizado en el crudo invierno de 1915, constituye toda una carta de presentación del entonces joven fotógrafo zaragozano Lucas Cepero (1881-1924). Se trata de uno de sus primeros trabajos de entidad y, sin embargo, ya anuncia algunas de las virtudes que con el tiempo marcarán tanto su obra como su biografía: su pulsión artística y la audacia, cuando no temeridad, de sus empresas fotográficas.

En la primera página del álbum, junto a su autorretrato —en el que se presenta como un joven galán cinematográfico, de etiqueta y con bigotes de guías apuntadas—, un texto impreso describe el contenido de este singular álbum fotográfico:

²⁸ Extracto el presente apartado de mi estudio de reciente publicación “Lucas Cepero Bordetas (1881-1924): II. Del arte fotográfico al fotorreportaje” (Hernández Latas, 2014). La primera parte de dicho estudio, “I. Muerte de un fotógrafo”, puede consultarse en la revista *Rolde*, 145-147 (2013), pp. 4-21.

Colección de 18 fotografías del Pirineo Nevado. Estas fotografías son las únicas que de Panticosa, su Balneario e inmediaciones se han hecho durante la estación invernal. Para obtenerlas del natural, el fotógrafo D. Lucas Cepero realizó una arriesgadísima excursión que duró del 17 al 30 de Enero. La ida y regreso hubo de hacerlos bajo el más furioso temporal de nieves que en el país se recuerda. Siete días tuvo que permanecer en el Balneario bloqueado por la nieve, que en determinados parajes alcanzaba cinco y seis metros de espesor. La temperatura era crudísima, tanto que el termómetro llegó a marcar 25 grados bajo cero. Fruto de esta arriesgadísima excursión son las dieciocho fotografías que integran este álbum, únicas obtenidas del Pirineo Aragonés, en parecidas condiciones.

Dos son los ejemplares de dicho álbum que conserva el Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza, uno algo mejor conservado que el otro. Y últimamente he podido ver a la venta en una web de subastas y ventas de coleccionismo en Internet algunas



Vista general del pueblo de Panticosa, *del álbum El Pirineo nevado: Panticosa. Lucas Cepero, 1915.*
(Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza)

páginas del que sería un tercer álbum, con el sello de la biblioteca del conde de Romanones, que al parecer el desaprensivo comerciante ha desguzado para sacar mayor partido a su venta.

Contemplando las estampas invernales del Pirineo y del balneario de Panticosa advertimos que todas ellas presentan un cuidadoso encuadre y siempre unas óptimas perspectivas del entorno nevado, aprovechando generalmente la luz del sol, por lo que, sin restar credibilidad al texto introductorio del álbum, parece ser que Lucas Cepero llegó hasta el balneario de Panticosa en pleno temporal, donde hubo de permanecer una semana aislado hasta que la mejoría del tiempo le permitiera proseguir su excursión fotográfica. Y, una vez allí, debió de aprovechar los momentos en que el cielo permaneciera despejado para salir con su cámara fotográfica y realizar las tomas del ibón helado y cubierto por la nieve, así como las de los diferentes edificios que componían el establecimiento hostelero, cubiertos por un espeso manto de nieve. Incluso dejó testimonio con su cámara del derrumbe del garaje que había junto al edificio de la central eléctrica, fruto de un alud de nieve. Además de las del balneario, realizó también excelentes instantáneas del valle de Tena y de algunas de sus localidades, como Panticosa o El Pueyo de Jaca.²⁹

Cuatro de las vistas pirenaicas firmadas por Cepero fueron además publicadas en la revista de reciente aparición *La Esfera: ilustración mundial*³⁰ e inspiraron a Rogelio Pérez Olivares su artículo “La poesía de las nieves”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRÍA, Mario (1930), “Las bodas de oro de un fotógrafo”, *Heraldo de Aragón*, 23 de enero.
 BIARGE LÓPEZ, Fernando (1998), *Balneario de Panticosa (la época dorada): fotografías, 1885-1950*, Huesca, DPH.

²⁹ La relación completa de las vistas del álbum de Cepero es esta: 1. *Río Gállego, Santa Elena (1100 m)*, 2. *Valle de Tena, El Pueyo (1117 m)*, 3. *Vista parcial del valle*, 4. *Pueblo Panticosa, vista parcial y Hotel de los Pirineos*, 5. *Vista general del pueblo de Panticosa (2116 m)*, 6. *En el Escalar, torrentes helados (1537 m)*, 7. *Panticosa, el balneario (1636 m)*, 8. *Pabellón de Inhalaciones y pico de Brazato (2773 m)*, 9. *Puente de la Fuente del Hígado*, 10. *Calle y Hotel del Mediodía*, 11. *Detalle pintoresco*, 12. *El río y la Quijada de Pondielos*, 13. *Un torrente*, 14. *Efectos del temporal, garaje derrumbado*, 15. *Montañas del balneario (3000 m)*, 16. *El lago bajo el hielo*, 17. *Plaza de los coches bajo la nieve*, 18. *El Escalar, salida del balneario*.

³⁰ Concretamente, en su número del 27 de febrero de 1915. Véase Sánchez Vigil (2001).

- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2010), “El álbum de Adra”, *Farua*, 13 (13), pp. 301-310.
- HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (2013), “El monasterio de Piedra y los orígenes de la fotografía de paisaje en España”, en M.^a del Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *Arte del siglo XIX*, Zaragoza, IFC, pp. 81-119.
- (2014), “Lucas Cepero Bordetas (1881-1924): II. Del arte fotográfico al fotorreportaje”, *Rolde*, 151, pp. 4-29.
- MONSERRAT ZAPATER, Octavio (1998), *El balneario de Panticosa (1826-1936)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1901), *Mi infancia y juventud*, Madrid, Imp. de Fortanet.
- RAMÓN SALINAS, Jorge (2014), “La fotografía y el cinematógrafo en Huesca a finales del siglo XIX: Félix Preciado y otros pioneros”, *ACA Digital*, 27 <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=968>>.
- RODRÍGUEZ MOLINA, María José, y José Ramón SANCHÍS ALFONSO, *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936) (elaborado con la información que proporcionan los anuarios y guías comerciales)*, Valencia, Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, 2013.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2001), *La documentación fotográfica en España: revista La Esfera (1914-1920)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/S/3/S3005501.pdf>>.
- SAULE-SORBÉ, Hélène (ed.) (1998), *Pyrénées, voyages photographiques de 1839 à nos jours*, Pau, Éditions du Pin à Crochets.
- SERRANO PARDO, Luis (2001), “Lucas Escolá”, *Pasarela. Artes Plásticas*, 11, pp. 5-18.
- TIÓ I SAULEDA, Salvador (2007), “Ferrán i Paulí: La instantaneidad en fotografía”, *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, VIII, pp. 51-269.

LOS PRIMEROS FOTÓGRAFOS FRANCESES EN EL ALTO ARAGÓN¹

Ramón LASAOSA SUSÍN*

RESUMEN.— Bajo este título pretendemos hacer un repaso tanto de los principales fotógrafos franceses que visitaron la provincia de Huesca desde los inicios de la fotografía hasta finales del primer tercio del siglo XX como de la visión que a través de sus trabajos y sus escritos, si los hay, dieron de este territorio. Aunque el planteamiento que vamos a hacer es eminentemente cronológico, hay una evolución paralela en el uso de la fotografía. Al principio se utilizó como un sustituto de las litografías de las bellezas del Pirineo que los turistas se llevaban a sus casas, e incluso se buscaba un componente artístico en las imágenes. Sin embargo, pronto pasó a ser un instrumento fundamental al servicio de la ciencia y la cartografía. Poco después, con la generalización de las cámaras fotográficas, se alió con el turismo, y por último con los deportes de montaña. En este artículo no podemos hablar de todos los fotógrafos franceses que tomaron imágenes del Alto Aragón, ni siquiera en nuestro periodo de referencia; por ello hemos elegido en cada uno de los apartados aquellos a los que consideramos más significativos y a cuya obra hemos tenido acceso de forma directa, fundamentalmente a través de las colecciones del Musée Pyrénéen de Lourdes, la Bibliothèque Nationale de France y la Société Française de Photographie, a los cuales agradecemos las facilidades prestadas para su consulta.

PALABRAS CLAVE.— Pirineos. Alto Aragón. Fotógrafos franceses.

* Historiador. ramon.lasaosa@gmail.com

¹ Texto elaborado a partir de la conferencia que fue impartida por el autor el 26 de marzo de 2015 dentro del ciclo *Los primeros fotógrafos viajeros por el Alto Aragón*, organizado por el Instituto de Estudios Altoaragoneses.

ABSTRACT.— Under this heading, we intend to review the most relevant French photographers who visited the province of Huesca since the beginning of photography until the end of the first third of the 20th century. We will also attempt to review the kind of imagery they projected of this territory through their work and, in some cases, their writings. Although our approach is mainly chronological, there is a parallel evolution in the use of photography. At first, it was used as a substitute for the lithographs portraying the beauty of the Pyrenees that tourists took home and often intended to be artistic. However, it soon became a key instrument in the service of science and cartography. Shortly after, when cameras became widely used, it began to be associated with tourism and then finally with mountain sports. In this article we cannot mention every French photographer who took pictures of the Alto Aragon, even if we filtered by the specific periods this study focuses on. We have, therefore, selected those we consider most relevant for each period. Our selection is also based on the work we had direct access to, mainly through the collections of the Lourdes' Pyrenean Museum, the French National Library and the French Photography Society, to which we are grateful for facilitating our research.

IMÁGENES PARA DESCUBRIR UN PAISAJE

Dice Santiago Mendieta que la fotografía contribuye a mostrar la realidad de la montaña, pero también a modificarla. Y tiene razón. Una gran parte de nuestro conocimiento del Pirineo a finales del siglo XIX y principios del XX proviene de la obra de fotógrafos, en su mayor parte franceses, que recorrieron nuestras montañas, especialmente el Pirineo, como decimos, pero también, aunque rara vez, las sierras interiores.

Su trabajo corrió de forma paralela al estudio de los Pirineos a través de la ciencia, que encontró en la fotografía uno de sus principales aliados. De hecho, la mayor parte de los que denominamos *fotógrafos* de esa época no eran profesionales de la fotografía, salvo en contadas ocasiones. Eran científicos, cartógrafos, montañeros o simples turistas que utilizaron la fotografía, bien como apoyo a sus investigaciones, bien como documentación de sus viajes y excursiones. Son imágenes que hoy revisamos para tener un mejor conocimiento de nuestro entorno en unas épocas ya lejanas.

Nuestro recorrido por la presencia de algunos de estos fotógrafos en el Alto Aragón empieza con los albores de la fotografía y acaba a finales del primer tercio del siglo XX, cuando esta ha alcanzado un alto nivel de desarrollo y popularidad.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La presencia de fotógrafos franceses en la provincia de Huesca es una cuestión que aparece estudiada en diversas publicaciones generales, a las que podemos añadir unas pocas monografías, pero en conjunto todavía queda mucho por hacer, especialmente en cuanto a la recopilación y la difusión de fondos.

Antes de comenzar a desarrollar el tema conviene hacer un repaso por la bibliografía de referencia, la cual nos ha servido para empezar a profundizar en él.

En la década de 1980 hubo algunas publicaciones en Francia sobre los inicios de la fotografía de montaña en las que se hace referencia a los Alpes, en menor medida a los Pirineos y, de forma residual, a su vertiente española. Ejemplos de ello son el libro de Françoise Guichon *Montagne: photographies de 1845 à 1914*, de 1984, y la obra de Élisabeth Foch *Montagnes des photographes*, de 1985.

Pero tenemos que esperar hasta final de la década de 1990 para encontrar el libro que nos parece básico para acercarnos a la historia de la fotografía en los Pirineos de una forma global. Nos referimos al trabajo dirigido por Hélène Saule-Sorbé titulado *Pyrénées: voyages photographiques de 1839 à nos jours*, de 1998. Se trata de un estudio exhaustivo de la representación fotográfica de los Pirineos en el que participan también autores españoles como Alfredo Romero o Virginia Espa y, de alguna manera, es la continuación de la tesis de aquella, titulada *Pyrénées: voyages par les images* y publicada en 1993, que se centraba en su representación pictórica.

La autora, tras analizar la visión iconográfica de los Pirineos en vísperas de 1839, entra de lleno en una secuencia cronológica de la fotografía pirenaica, señalando el paso de una fotografía más artística a otra que se pone al servicio de la exploración y el conocimiento de la cordillera. A continuación dedica un capítulo a las primeras fotografías de los Pirineos españoles realizadas por fotógrafos de ambas vertientes, divididos territorialmente en aragoneses, catalanes, navarros y andorranos. Posteriormente pasa a ver el uso de la fotografía en los deportes de alta montaña y en la documentación de trabajos públicos, entre los que incluye el ferrocarril de Canfranc, Riegos del Alto Aragón o diversas obras hidroeléctricas. Al abordar la década de 1930 se centra en la fotografía relacionada con la Guerra Civil o en la actividad más vanguardista de Aurelio Grasa. Antes de acabar dedica otro capítulo a las tarjetas postales y otros medios de promoción artística, para finalizar con una breve referencia a la fotografía contemporánea.

Otro autor que ha tratado el tema de la fotografía antigua de los Pirineos es Santiago Mendieta. En 2004 publicó el libro *La photographie à l'assaut des Pyrénées*, que se centra en algunos de los fotógrafos franceses más representativos. Se trata de breves biografías acompañadas de imágenes de los miembros de la École de Pau (Farnham Maxwell Lyte, Jean-Jacques Heilmann y John Stewart), así como de Maurice Gordon, Eugène Trutat, Lucien Briet, Ludovic Gaurier, Maurice Meys, Juan de Parada, Ignacio Canals, Julio Soler Santaló, Georges Ledormeur, Édouard Harlé y Jean Lataste. En las fotografías seleccionadas, salvo en el caso de Briet, por motivos obvios, las referencias al Alto Aragón son residuales.

Además, en diciembre de 2014 ha publicado un nuevo libro: *Les Pyrénées au temps du noir et blanc*. En él hace un recorrido por el devenir de la fotografía en el que se suceden representaciones de lugares emblemáticos (cimas, glaciares, valles o cascadas), retratos e imágenes de temas poco difundidos, como la construcción del observatorio del pico del Midi de Bigorre, los refugios de montaña, la realización de presas o los primeros reportajes sobre los Pirineos, siempre combinando fotografías de Francia, España y Andorra.

Asimismo hay una serie de catálogos de exposiciones, entre las que destacamos *Pyrénées en images: de l'œil à l'objectif, 1820-1860*, realizada entre 1995 y 1996 en el castillo de Pau.

En España no existen publicaciones generales que recojan la presencia de estos fotógrafos en el Alto Aragón, aunque encontramos referencias puntuales en diversos catálogos de exposiciones, como *Signos de la imagen* (2006), *Panorámica y paisaje* (2007) o *El descubrimiento de los Pirineos* (2011).

En cuanto a monografías sobre fotógrafos, en los últimos años han comenzado a aparecer algunas, bien como estudios individuales, bien como acompañamiento de exposiciones. En Francia cabe destacar *Eugène Trutat, savant et photographe* (2011). En la parte española son fundamentales los trabajos patrocinados por la Diputación Provincial de Huesca junto con el Instituto de Estudios Altoaragoneses, la Fototeca o la Fundación Hospital de Benasque, que han favorecido estudios y exposiciones como los dedicados a Jean Bepmale (2005), las colecciones del barón de Lassus (2010) o el más reciente sobre Alphonse Meillon (2015) y su relación con la provincia de Huesca.

Dentro de esta bibliografía merece una mención aparte la figura de Lucien Briet, cuyas principales obras fueron publicadas también por la Diputación Provincial

de Huesca (*Bellezas del Alto Aragón*, en 1913, 1977 y 1988 y 2003, y *Soberbios Pirineos*, en 1990). Editoriales como Prames han ofrecido otros tipos de acercamiento a su legado, por tratarse sin duda del fotógrafo francés más conocido en el Alto Aragón. Ejemplo de ello son los dos tomos de *Tras las huellas de Lucien Briet*, dedicados a *Bellezas del Alto Aragón* y *Soberbios Pirineos* respectivamente, que incluyen imágenes actuales de las vistas captadas por Briet para mostrar el cambio que han sufrido, o la recopilación de textos coordinada por Alain Bourneton *El Pirineo aragonés antes de Briet* (2004), en la que el autor francés sirve de punto de referencia y que se acompaña de fotografías —principalmente de Meys y Spont—, reproducciones de dibujos y grabados.

En las próximas páginas vamos a tratar de desgranar y repasar la visión de la vertiente aragonesa de los Pirineos que ofrecieron todos estos fotógrafos franceses, partiendo de la bibliografía que hemos citado y de las aportaciones que podamos hacer a raíz de la búsqueda en archivos como los de la Bibliothèque Nationale de France, la Société Française de Photographie y, especialmente, el Musée Pyrénéen de Lourdes.

LOS PIRINEOS, DE LA LITOGRAFÍA A LA FOTOGRAFÍA

Para entender de los fotógrafos franceses por la parte española de los Pirineos debemos ver el proceso de apropiación que de estas montañas se realiza desde la vertiente francesa.

Esta atracción por los Pirineos —su invención como entidad individual, en palabras de algunos autores— está íntimamente relacionada con el desarrollo del termalismo. La parte francesa de los Pirineos centrales es rica en establecimientos termales conocidos y usados desde la antigüedad, pero que empiezan a gozar del agrado de la nobleza y la burguesía francesas desde el siglo XVIII. Por este motivo se trata de una zona que pronto estará bien comunicada por carreteras y ferrocarril. Se facilitaba así un incipiente turismo que buscaba los beneficios del termalismo, pero que también tenía necesidad de entretenimientos para sus ratos libres. Pronto surgirán casinos donde jugar y bailar, y al mismo tiempo las excursiones a determinados lugares cercanos a las principales localidades termales (Cauterets, Eaux-Bonnes, Eaux-Chaudes o Luchon) serán una actividad indispensable para la mayor parte de los bañistas.

En realidad las personas que llegaban de la ciudad no buscaban en estos paisajes lo bello, lo que según Kant produce una sensación agradable, alegre y sonriente.

Como mucho se dejaban atrapar por lo pintoresco, por unas vistas que podían tener un efecto *pictórico* y donde primaba el paisaje humanizado, cuyos elementos se convierten en vestigios del pasado o emanan una rusticidad atrayente para los habitantes de la ciudad. Este paisaje, que se convertía en un espectáculo que elevaba y educaba el alma, era parte del éxito turístico de algunos lugares.

Sin embargo, a pesar de que la visión romántica de la montaña como un lugar abrupto, terrible e inhóspito iba cambiando poco a poco, eran muchos los viajeros que aún necesitaban tener la experiencia de enfrentarse a la naturaleza salvaje. Buscaban una visión de lo sublime, sentir un terror agradable, una cierta sensación de peligro ante grandes cascadas, barrancos o precipicios, como sucedía en el caso paradigmático de Gavarnie, pero sabiendo en todo momento que realmente no peligraba su integridad.

Todos los lugares que son objeto de estas excursiones tienen un acceso relativamente fácil, tanto andando —para los más preparados— como en caballerías o en sillas portadas por hombres. Por supuesto, las altas cumbres escapan a este interés popular.

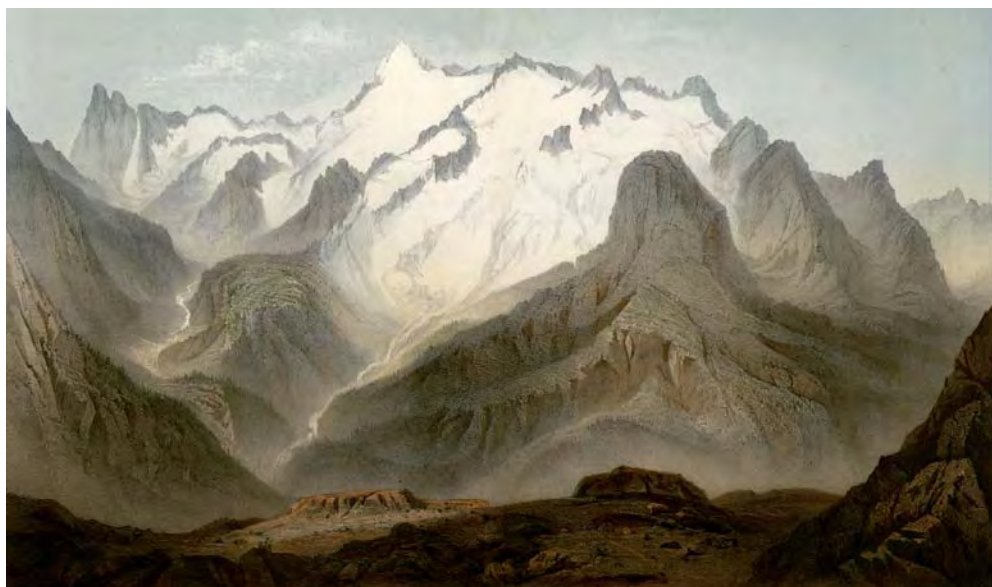
El circo de Gavarnie, que acabamos de nombrar, el puente de Sia y el lago de Gaube, con las cascadas de Ceriset y Pont d’Espagne, son algunos de los lugares más emblemáticos para los bañistas de Cauterets. En todo caso, solo una pequeña parte de los Pirineos era conocida y visitada: la que se encontraba entre los valles de Ossau y Luchon.

Es fácil entender que fueran muy pocos los que se animaran o se arriesgaran a atravesar los altos puertos pirenaicos y pasar a España u hollar alguna de las altas cumbres, casi siempre movidos por intereses distintos a los puramente turísticos. Quizás la única excepción sea la excursión que desde Luchon se hacía al puerto de Benasque para contemplar la vista de las Maladetas.

Estos mismos turistas comenzaron a demandar imágenes de los paisajes que veían, un recuerdo, un *souvenir*. Había una serie de pintores y acuarelistas que ofrecían sus vistas de estos lugares, pero sus obras, evidentemente, no estaban al alcance de todos.

El avance de las técnicas litográficas durante la primera mitad del siglo XIX facilitó la divulgación de estas imágenes, comenzando así la vulgarización —en el sentido de difusión masiva— de los lugares clásicos de los Pirineos, como ya señaló Henri Beraldi.

La litografía permitió abaratar los costes de reproducción de imágenes, pero, además, era el propio artista, sin intermediarios como solía suceder con los grabados,



La Maladeta. Pierre Gorse, c. 1873. Litografía. (Musée Pyrénéen de Lourdes)

el que trabajaba sobre la piedra o sobre el papel, por lo que la calidad podía ser mayor y la obra final más apreciada por el comprador.

Para poder satisfacer esta demanda llegaron a los Pirineos diversos artistas cuyos dibujos se litografiaban, en blanco y negro o coloreados, y se vendían sueltos o en forma de álbumes que a veces se confeccionaban incluyendo unas u otras vistas a petición del cliente. Artistas como Eugène Ciceri, Jules de Fer, Pierre Gorse, Louis-Julien Jacottet, Antoine-Ignace Melling o Victor Petit publicaron álbumes con títulos tan expresivos como *Souvenirs de Cauterets et ses environs*, *Tourisme pyrénéen*, *Excursions dans les Pyrénées* o *Souvenirs des Pyrénées*.

El dibujo trataba de imitar la naturaleza, pero ayudaba a realzar los aspectos más pintorescos de los paisajes para adaptarlos de alguna manera al imaginario del turista. Las crestas eran más agrestes; las gorgas, más profundas; las cascadas, más altas. Muchas veces se incluían figuras de personas que servían para dar idea de la escala del lugar. Además, el dibujo daba la posibilidad de embellecer la vista exagerando o resaltando elementos del paisaje que en la realidad no se podían ver tal y como eran plasmados. Es lo que suele suceder con la omnipresencia del glaciar del Vignemale en las litografías que reproducen el lago de Gaube.

Los lugares representados solían ser siempre los mismos y diferían poco de un álbum a otro, independientemente del autor. Junto a las imprescindibles vistas de los establecimientos, en función de la estación termal de que se tratara aparecen el puente de Sia, el caos y el circo de Gavarnie, el lago de Oô, la cascada de Ceriset o las de Pont d'Espagne, el lago de Gaube, la vertiente francesa del puerto de Benasque y, en algunas ocasiones, la vista de las Maladetas desde ese puerto.

Todos estos álbumes se imprimieron en la primera mitad del siglo XIX y probablemente se vendieron durante algunos años más, hasta que fueron siendo sustituidos por los que estaban compuestos por fotografías de forma gradual entre 1840 y 1860.

La fotografía se presentó en 1839 y a partir de ese momento tuvo un rápido desarrollo y una gran aceptación. Por eso, en cuanto fue técnicamente posible los álbumes de *souvenirs* cambiaron las litografías por fotografías que ofrecían las mismas imágenes de los mismos lugares, pero que reflejaban la *realidad* del paisaje. Por



La Maladeta. *Joseph Provost, c. 1879. (Musée Pyrénéen de Lourdes)*

supuesto, en estos álbumes encontramos algunas de las primeras fotos de la provincia de Huesca, que, como en el caso de las litografías, eran de la vista de las Maladetas.

En ese momento muchos de los fotógrafos que firman los trabajos sí que son profesionales, como Eugène Delon, Léon Ross o los tolosanos Joseph Provost, padre e hijo (del padre, que se presentaba como miembro correspondiente de la “Academia Real Aragonesa”, publicó Lafont, editor luchonés, *Souvenirs de Luchon et ses environs* en 1879).

Una vez asentada la fotografía como objeto de consumo turístico se producirá un paso más en el proceso de vulgarización de los Pirineos con la aparición, hacia 1870, de las tarjetas postales. En ellas se siguen mostrando los mismos paisajes y, por supuesto, las Maladetas. La vista del macizo de los Montes Malditos con el Aneto y su glaciar es una de las imágenes de la vertiente española más reproducidas por artistas, litógrafos y fotógrafos franceses en esos años del siglo XIX.

Ya en 1833, en el libro *Voyage aux Pyrénées*, de Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, donde se expresa el ideal del viajero romántico —el viaje que, como dice Argullol, se realiza hacia fuera para viajar hacia adentro—, aparece una serie de impresionantes acuarelas que culminan —por tratarse del final del libro— con una vista del puerto de Benasque y una doble página donde se reproducen los glaciares del lado español que se ajustan mucho más a la realidad que la mayor parte de las litografías existentes.

Cuando aparece la fotografía, también esta vista es el objeto de algunas de las primeras imágenes que conocemos o de las que tenemos referencia. Nos dice Hélène Saule-Sorbé que en 1847 Daniel Dollfus-Ausset, pionero de la fotografía, pasó por los Pirineos y entró en España a través del puerto de Benasque cuando iba de camino hacia el sur del país para trabajar sobre los glaciares de Sierra Morena. Probablemente hizo algún daguerrotipo de esta vista, aunque, desgraciadamente, hasta el momento no ha aparecido ninguno. Bien es cierto que los datos que manejamos más fehacientemente hacen referencia solo a sus trabajos en los Alpes y que, incluso en alguna enciclopedia, aparece más como coleccionista que como fotógrafo.

Por eso quizás algunas de las primeras imágenes conservadas sean las realizadas por Farnham Maxwell Lyte, que a mediados del siglo XX realizó una fotografía de los Montes Malditos desde el puerto de Benasque y otra que tituló *Route de Panticosa*. Esta última, inédita en España hasta el momento, sin embargo, parece representar el camino hacia Panticosa por la vertiente francesa, y no hay constancia de que tomara ninguna imagen de la zona española.



Camino de Panticosa. *Farnham Maxwell Lyte, c. 1860. (Bibliothèque Nationale de France)*

Son fotografías que responden a una intención no solo documental, sino también esteticista, sello propio de la denominada *École de Pau*. Sus representantes fueron los primeros en mirar con interés los Pirineos, y si, como se ha señalado, la fotografía es hija de la pintura, estos hombres son ejemplos de ello. Se trata de Jean-Jacques Heilmann (1822-1859), alsaciano; John Stewart (1814-1887), escocés, y Farnham Maxwell Lyte (1828-1906), inglés. Los tres acudieron, atraídos por las bondades de las aguas termales y el clima pirenaico, por problemas de salud propios o de alguno de sus familiares. Heilmann llegó a Pau en 1852 para curarse de la tuberculosis. Fue el único que montó un estudio de fotografía en la ciudad, por lo que trabajó no solo el paisaje, sino también el retrato. Stewart se instaló en Pau hacia 1846 o 1847 debido a la frágil salud de su esposa. Entre sus trabajos destaca el álbum *Souvenirs des Pyrénées*,

editado en 1853. Finalmente, Maxwell Lyte llegó a Pau en 1853, y fue, junto con Heilmann, uno de los fundadores de la Société Française de Photographie. Se convirtió en fotógrafo de alta montaña y es el único de los tres del que tenemos imágenes de la provincia de Huesca.

Realizó fotos a alturas considerables para la época —más aún teniendo en cuenta que debía llevar consigo un laboratorio completo, además de la cámara y las placas de vidrio, y que el proceso para impresionar una foto podía durar entre quince y cuarenta minutos— y logró gran precisión y limpieza en las imágenes. Aun así, buscó perfeccionar los procesos fotográficos existentes (era químico) para intentar disminuir el peso del equipo, que podía llegar al centenar de kilos, y mejorar la calidad de la imagen consiguiendo una mayor sensibilidad de la emulsión.

En esos momentos las fotografías de la vertiente española eran pocas. No es una tierra que interese al viajero o al turista: la ascensión es dura y no parece haber nada interesante; quizás Benasque o los Baños de Panticosa, cuyas aguas son conocidas más allá de nuestras fronteras, como nos indica el relato de 1859 titulado *Roadside sketches in the South of France and Spanish Pyrenees*, cuyos autores pasan ex profeso a España con el objetivo de visitar Panticosa, aunque también describen otros lugares visitados durante su breve incursión.

La fotografía de paisaje como objeto artístico comenzó en 1850 y terminó hacia 1860. La idea romántica del paisaje de horrores sublimes fue cambiando hacia el interés científico.

EL DESCUBRIMIENTO CIENTÍFICO DE LOS PIRINEOS: LA FOTOGRAFÍA AL SERVICIO DE LA CIENCIA

Durante la segunda mitad del siglo XIX habrá un cambio de tendencia que hará que desde Francia se vuelva la vista hacia nuestra provincia. En ese momento los Pirineos comienzan a verse verdaderamente como objeto de investigación y conquista y la fotografía se convertirá en un aliado imprescindible.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX Louis-François Ramond de Carbonnières abordó la investigación de los Pirineos, y en especial la búsqueda del Monte Perdido. Ramond lanzó su mirada hacia los Pirineos del mismo modo que se estaba haciendo ya con los Alpes. En 1789 publicó una obra fundamental: *Observations faites dans les Pyrénées pour servir de suite à des observations sur les Alpes*.

La perspectiva científica quedó durante años en estado latente, pero en 1864 se fundó la Société Ramond para el estudio de los Pirineos. Su sede estaba en Bagnères-de-Bigorre y entre sus fundadores había destacados pireneístas como Frossard, Schrader o Maxwell Lyte. Por otra parte, en 1874 se creó el Club Alpin Français, y en 1876 las secciones de los Pirineos centrales y del sudoeste, con sedes en Toulouse y Burdeos respectivamente. Esta mirada científica, curiosamente protestante en su mayoría, tenía una visión global de los Pirineos, que, por supuesto, incluía la parte española.

La invención de la fotografía y el descubrimiento de la montaña se superponen y progresan juntos. La cámara era el recurso en el que se podía confiar para el inicio de la mirada objetiva. La foto adquirió un estatuto de verdad irrefutable. Fotografiar y apropiarse de lo fotografiado es conferir la importancia de la autenticidad para certificar una experiencia.

De este modo, las primeras fotografías que de forma sistemática se dan de la provincia de Huesca tienen que ver con la investigación científica, y, curiosamente, en un primer momento con la geología y el glaciario, por lo que en ellas encontraremos repetidamente los glaciares del Aneto, las Maladetas y Monte Perdido.

Es cierto que en esos momentos iniciales la frontera entre la prevalencia de lo científico y la de lo estético es difusa. Joseph Vigier (1821-1862), que pasa por los Pirineos en 1853 hacia el sur de España, busca efectos más plásticos que documentales. Santiago Mendieta incluso lo hace responsable de la creación de los arquetipos del imaginario pirenaico —quizás de su consolidación—, como el lago y la cascada de Oô, el circo de Gavarnie o Pont d'Espagne. Por el contrario, Aimé Civiale (1821-1893) tiene una visión más científica y usa la fotografía como un elemento más útil para sus estudios y la pone al servicio de la geografía física y de la geología. Ello le llevó a perfeccionar el sistema para realizar panorámicas, necesarias para su trabajo. Así realizó, aproximadamente en 1857, la conocida panorámica de las Maladetas tomada desde la Estacada y el puerto de Benasque, a 2300 metros de altitud, con un punto de vista plano y un ángulo de 30 grados, lugar típico para presentar una visión de las Maladetas.

En el término medio estaría Joseph Vallot (1853-1922), que utilizará la fotografía para sus investigaciones y realizaciones topográficas, lo que le llevará a escribir en 1907 un libro titulado *Applications de la photographie aux levés topographiques en haute montagne*, del mismo modo que Eugène Trutat había publicado en 1894 *La photographie en montagne*. En cualquier caso, eran investigadores antes que fotógrafos.



Panorama de la Maladeta. *Paul-Émile Lenglé, c. 1869. (Bibliothèque Nationale de France)*

Dentro de estas primeras investigaciones científicas hubo un especial interés por la evolución de los glaciares. Por contraposición a los glaciares alpinos, era interesante ver cómo evolucionaban estos glaciares situados en el sur de Europa. Por eso hay una serie de fotógrafos que comienzan a visitar sistemáticamente los de Aneto, Posets y Monte Perdido, incluso colocando en ellos señales para observar su movimiento o su retroceso, ya perceptibles en esos momentos.

Louis-Charles de Saulces de Freycinet (1828-1923) visitará la parte alta del valle de Benasque y, por supuesto, el Aneto, donde fotografiará las grietas del glaciar y las piquetas que se ponen para ver su evolución. También Paul-Émile Lenglé (1836), personaje relacionado con el príncipe Roland Napoléon Bonaparte, otro de los estudiosos del glaciario pirenaico, hará lo propio. Ambos son políticos aficionados a la fotografía o la usan para alguno de sus estudios profesionales, el primero quizás debido a su interés por la geología y el estudio de las minas, así como a su trabajo en obras públicas, y el segundo por su trabajo como diputado del departamento del Alto Garona. De las fotos que realizan de la zona de Benasque podemos destacar el fantástico panorama de las Maladetas que Lenglé realizó hacia 1868 o las imágenes del Aneto o del Forau d'Aigualluts.

A este grupo habrá que añadir al ya mencionado príncipe Roland Napoléon Bonaparte (1858-1924), que también estudió y fotografió glaciares pirenaicos, entre ellos los de Monte Perdido, Aneto y Posets. En 1890 comenzó a medir los glaciares, y comparó sus datos, por ejemplo, con las fotografías del glaciar norte de Monte Perdido tomadas por Schrader en 1880, por Vallot en 1886 y por Regnault en 1890.

Eugène Trutat (1840-1910) fue un científico interesado en la geología, la fauna, la flora, el clima, las aguas minerales y termales, los glaciares y las gentes del Pirineo. La fotografía era para él una herramienta que utilizó como apoyo para sus estudios,

centrados, en lo que respecta a nuestra provincia, en la zona del Posets y las Maladetas, de cuyo glaciar hizo un seguimiento. Como señala Santiago Mendieta, Trutat consideraba imprescindible el uso de la imagen fotográfica para cualquier actividad científica, artística o industrial por su rapidez para captar un momento concreto con exactitud: para él, el objetivo no podía equivocarse ni engañar. Al mismo tiempo, daba a la fotografía un importante papel como apoyo divulgativo, y para acompañar sus charlas solía usar diapositivas que además ponía a disposición de otros colegas para sus conferencias populares, una moda que poco a poco se iba extendiendo en Francia.

Compañero de excursión y también buen divulgador de los Pirineos fue Maurice Gourdon (1847-1941), asentado en Luchon desde 1871. Como el resto de los fotógrafos



Alud en la ladera del pico occidental de la Maladeta.
Maurice Gourdon, c. 1895. (Musée Pyrénéen de Lourdes)



En el glaciar del Aneto. Maurice Gourdon, c. 1895. (Musée Pyrénéen de Lourdes)

que estamos viendo, era geólogo y geógrafo, además de dibujante. Junto con Schrader, Wallon, Saint-Saud, Russel y Prudent formaba parte de la *pléyade* que se dedicó a cartografiar los Pirineos para el departamento de cartografía militar de su país.

Su afán divulgador le hizo publicar numerosos artículos sobre botánica, mineralogía e incluso temas tan concretos como los bloques erráticos, además de sus recorridos por la montaña, en revistas como el *Bulletin de la Société Ramond*, el *Annuaire du Club Alpin Français* o el *Bulletin Pyrénéen*, artículos que, de alguna manera, recopiló en su libro *Sesenta años en los Pirineos*. Colegas suyos como Schrader, Trutat o Bonaparte utilizaron sus fotografías. Sus trabajos sobre la vertiente española se centraron en la región de las Maladetas, el valle de Arán, Andorra y Cataluña.

Sus fotos, de gran calidad, unen cierta capacidad estética con un fondo eminentemente documental y están realizadas en placas de gran formato, con negativos de 18 por 24 centímetros. Un buen ejemplo de su trabajo podemos verlo en la colección de diapositivas

de cristal que realizó a finales del siglo XIX y que fue sufragada por el Touring Club de France, la Fédération des Syndicats d'Initiative Pyrénées-Languedoc-Roussillon y la Fédération de Tourisme Pyrénées-Guyenne-Gascogne. Son más de 750 placas de 8,5 por 10 centímetros, hoy depositadas en el Musée Pyrénéen de Lourdes, que se prestaban con fines divulgativos y educativos. Abarcaban los departamentos franceses fronterizos (Ariège, Haute-Garonne, Hautes-Pyrénées y Basses-Pyrénées), así como Andorra, el valle de Arán y Aragón, y su temática incluía elementos naturales, arquitectónicos y, en menor medida, humanos. Las placas referidas a Aragón, unas veinticinco, se centran en la zona del valle de Benasque, especialmente en el glaciar del Aneto, aunque en ellas también aparecen ejemplos de flora y algunas vistas de la villa de Benasque.

Paralelamente a este desarrollo de la geología surgió el interés por una actividad ligada a la geografía: la cartografía.

La exploración de los Pirineos con intención de cartografiarlos con fiabilidad en ambas vertientes fue impulsada por el capitán de ingenieros Ferdinand Prudent, encargado de cartografiar el nordeste peninsular con el fin de dotarse de mapas de pequeña escala que permitieran al Ejército francés el movimiento de tropas ante eventuales conflictos bélicos. Sin embargo, a tenor de la historia militar reciente se pensó que no era oportuno que el trabajo de campo fuera encomendado a militares. Así, al abrigo del Club Alpin Français se rodeó de un equipo de civiles que le facilitaron la tarea: Franz Schrader, Édouard Wallon y el conde de Saint-Saud.

Aun así, las escalas de los mapas elaborados con esos trabajos eran demasiado grandes. Por eso años más tarde se decidió hacer una cartografía de los Pirineos a escala 1:20 000, utilizando ya el sistema de curvas de nivel equidistantes 20 metros. La intención era hacer una cartografía civil que ayudara a conocer estas montañas y permitiera practicar el montañismo con cierto grado de seguridad.

Uno de los principales exponentes fue Franz Schrader (1844-1924), quien abordó de manera sistemática la exploración del macizo de Gavarnie y Monte Perdido, que plasmará en un mapa en 1874. Lo mismo hará con otras zonas de los Pirineos oscenses, como los valles de alrededor de Broto, Bielsa y, por supuesto, Ordesa.

El principal artefacto que empleó para sus investigaciones fue el orógrafo, que él mismo inventó y que le servía para dibujar panorámicas desde cada una de las estaciones topográficas elegidas. Pero además utilizó todas las técnicas a su disposición para registrar sus viajes: dibujos, acuarelas, óleos, anotaciones, croquis, la cámara negra (hasta 1880) y finalmente la cámara fotográfica.

Son pocos los negativos que nos han llegado de sus fotografías, aunque tenemos referencias. Por ejemplo, en 1879 registra en sus anotaciones que ha realizado las fotos del lago superior y el pico de Bachimaña, el barranco de Lavasse, Ordesa, el circo de Cotatuero y Salarón, Fon Blanca, el pico de Pineta, el Soum de Ramond, el valle de Añisclo, el circo de Barrosa y el paso de las Devotas.

La fotografía se integra en su panoplia de instrumentos; es un elemento que complementa los otros recursos que utiliza, como los detallados bocetos a lápiz o acuarela, y que le sirve para controlar y tener en cuenta detalles que podrían escapar a sus dibujos. Además la usó para, con posterioridad a sus excursiones, mostrar su talento pictórico en dibujos, óleos y acuarelas, mucho más conocidos y valorados que sus fotografías.

Respecto a las formas de representar los Pirineos, también podemos decir que Schrader puso de moda los panoramas, dibujos que reproducían las vistas que se podían observar desde un determinado pico y en los que se señalaban los nombres de todos



Puente de los Navarros. Édouard Wallon, c. 1875. (Musée Pyrénéen de Lourdes)

los accidentes geográficos visibles. Bien es cierto que Ramond de Carbonnières hizo uno desde el pico del Midi de Bigorre en 1809 y que Émilien Frossard representó los Pirineos de Bayona a Perpiñán, pero estos no alcanzaban el detalle y la calidad artística de los elaborados por Schrader, para los que las orografías y las fotografías fueron de gran ayuda.

En la estela de Schrader encontramos a Édouard Wallon (1821-1895), quien centró su exploración fundamentalmente en el Balaitús. Aunque también tiene varios panoramas editados, no son de un gran valor artístico, si bien constituyen un buen documento de trabajo. También él se servía de la fotografía, y de sus fotografías se sirvieron otros para realizar panoramas de mayor calidad que los suyos a partir de 1872. Sin embargo, parte de su importancia radica en que sus fotos no se limitaron a los paisajes, sino que también encontramos personas posando para él: los fotógrafos franceses comienzan a fijarse en el elemento humano.

Otro personaje importante para nosotros se une a partir de 1879 al empeño de cartografiar los Pirineos, deseoso de hacer algo útil para Francia y España. Jean-Marie



Tipos aragoneses. *Conde de Saint-Saud*, c. 1885. (*Musée Pyrénéen de Lourdes*)



Sierra de Guara. *Conde de Saint-Saud*, c. 1885. (*Musée Pyrénéen de Lourdes*)

Hippolyte Aymar d'Arlet, conde de Saint-Saud (1853-1951), centró su trabajo tanto en los Pirineos como en los Picos de Europa. En lo que atañe a nuestro estudio, no solo prestó atención a la zona pirenaica, desde Ansó hasta el río Ésera, sino que se adentró hasta la sierra de Guara, y durante la década de 1879 a 1888 fotografió, por ejemplo, el barranco de Mascún, Rodellar o los mallos de Riglos y Agüero en una serie de cinco campañas en las que recorrió Torla, Aínsa, la sierra de Guara, el Balaitús, Panticosa, Sobrarbe, Jaca, Agüero, Riglos, Aneto, Posets y Plan.

De sus fotografías destacan sus retratos de gentes locales y su sensibilidad hacia la etnografía y las costumbres populares, que recoge en sus escritos. Son interesantes documentos de apreciable calidad, aunque él mismo se presentara como fotógrafo aficionado. Quizás por este motivo, aunque hizo imprimir tarjetas de visita en las que pegaba sus fotos, no tenía inconveniente en ponerlas a disposición de otros compañeros como Prudent, Schrader o Wallon, pues en mayor o menor medida van apareciendo en sus archivos.

Otra figura fundamental para conformar este repaso por los fotógrafos franceses que dieron a conocer la provincia de Huesca es Lucien Briet (1860-1921), quizás

la figura más difundida en el Alto Aragón, debido a sus obras *Bellezas del Alto Aragón* y *Soberbios Pirineos*.

Briet nació en París, pero en 1889, tras heredar la fortuna familiar, llegó a Gavarnie, donde quedó prendado de los Pirineos y se decidió a estudiar sus macizos calcáreos. En ese momento ya había intentado convertirse en escritor con poco éxito y se había aficionado a la fotografía. Realmente estas dos facetas, la escritura y la fotografía, le ayudaron a conformar su obra posterior.

Al principio estudia la parte francesa de los Pirineos, y en concreto la zona de Gavarnie, de la que deja un voluminoso y magnífico álbum fotográfico, *Le massif calcaire des Pyrénées*, realizado en 1890. Sin embargo, pronto comenzará a recorrer la provincia de Huesca, un territorio mucho menos explorado y conocido.

Si hasta ese momento la fotografía se había centrado sobre todo en la montaña, Briet empieza a recoger imágenes de la arquitectura popular y de las gentes. Desde 1889 hasta 1912 explora sistemáticamente los Pirineos y las sierras españolas y genera unas mil quinientas fotografías, de las cuales unas novecientas corresponden a Huesca.



Gargantas del Flumen y peña del Mediodía. Lucien Briet, 1907. (Musée Pyrénéen de Lourdes)



Album de postales. Lucien Briet. (Musée Pyrénéen de Lourdes)

A partir de 1902 comienza una serie de verdaderas expediciones por territorio altoaragonés. Primero recorre la zona situada más al norte, Ordesa y Monte Perdido, pero pronto irá descendiendo hacia el sur y prestará especial atención a la sierra de Guara en toda su extensión. Sus relatos sobre la provincia de Huesca no se quedan en simples descripciones geológicas, sino que abordan aspectos antropológicos y arquitectónicos, todo ello documentado, como hemos dicho, con una ingente cantidad de fotografías de excelente calidad. Los trabajos de Briet en Huesca terminarán en 1911, tras la publicación de un buen número de artículos.

Su trabajo fue absolutamente meticuloso, con una precisión similar a la de otros pireneístas franceses. En sus carnés apuntaba el día de la semana, la fecha completa, observaciones barométricas, notas varias, dibujos, vocabulario, nombres de personas, etcétera. Hacía anunciar sus visitas y sus textos se publicaban en *El Diario de Huesca* junto con una selección de fotografías suyas que bajo el título de “Alto Aragón Pintoresco” iban salpicando distintos números, coincidiendo con el comienzo de la utilización del fotograbado en este periódico local.

Podemos seguir su forma de trabajar a través de los materiales depositados en el Musée Pyrénéen de Lourdes, donde se conservan sus carnés de viaje, sus negativos y los manuscritos de sus obras, un conjunto de treinta y tres álbumes de positivos, dos de postales, siete carnés manuscritos y numerosas cartas y escritos literarios y científicos.

Alabado por intelectuales regeneracionistas locales y por figuras como Ricardo del Arco, él mismo se consideró el último viajero romántico y se atribuyó el haber conseguido que los aragoneses se interesaran por sus propias montañas y los españoles por sus Pirineos.

Mención aparte merecen las postales que, como forma de difusión y para obtener algún beneficio, editó y distribuyó desde Boltaña a través de los hijos de R. Lascorz y de las que en la capital era depositaria la imprenta librería de Justo Martínez.

VIAJEROS Y TURISTAS: LA FOTOGRAFÍA, ALIADA DEL TURISMO

Tras la época de los pioneros en el descubrimiento científico de los Pirineos, comenzamos a ver cómo la fotografía se va convirtiendo en algo de uso común, especialmente para la burguesía, que quiere dejar constancia de sus viajes o sus ascensiones a las montañas.

Si el científico usa la fotografía como una forma de descubrir el mundo, el turista la utiliza para coleccionarlo, para convertir la experiencia de su viaje en recuerdo y, de alguna manera, construir su propia idea del mundo.

En este sentido nos encontramos con dos tipos de viajeros: aquellos que son aficionados a la fotografía y realizan sus propias instantáneas y los que contratan a fotógrafos profesionales para que los acompañen en sus excursiones.

Uno de los aficionados a la fotografía más desconocidos en nuestra tierra es Alphonse Meillon (1862-1933), un buen representante de la figura del pireneísta

atrapado por la pasión por los Pirineos y cuya vida gira en torno a ellos. Fue además uno de los pocos estudiosos de los Pirineos nacidos en la montaña, lo que le facilitó su relación con guías y cazadores. Él mismo practicaba el deporte de la caza, que le sirvió para recorrer las montañas de manera sistemática, incluidas las cumbres más altas, vetadas a muchos turistas. Por otra parte, conocía perfectamente la lengua local, y ello le fue de gran utilidad cuando comenzó a elaborar los mapas de la zona de Cauterets y Vignemale, trabajo al que dedicó treinta años de su vida.

El mérito de Meillon —por lo que se debe valorar aún más su trabajo cartográfico— residía en que su profesión habitual era la hostelería, y aprovechaba sus vacaciones para recorrer las montañas y realizar los pertinentes trabajos de topografía.

Su familia poseía dos hoteles de lujo, el Hôtel de Gassion en Pau y el Hôtel d'Angleterre en Cauterets, de cuya gestión se ocupaba junto con sus hermanos. Este trabajo le sirvió para entrar en contacto con famosos pireneístas que se alojaban en su establecimiento cuando estaban en Cauterets. Ya durante su infancia hacía excursiones en compañía del pastor protestante Émilien Frossard, que le había bautizado, y de Édouard Wallon. En 1887 se inscribió en la sección de Pau del Club Alpin Français, y con el comienzo de siglo se unió al proyecto cartográfico auspiciado por Prudent.

A pesar de su inexperiencia, pronto adquirió, de forma casi autodidacta, las habilidades necesarias para hacer levantamientos topográficos, e instó a que la representación del relieve fuera correcta y la toponimia no tuviera errores. De hecho, en 1907 fundó junto a otros colegas una comisión de toponimia y topografía pirenaica con la intención de unificar tanto los nombres de los lugares como su grafía a ambos lados de la cordillera.

Como fotógrafo su obra es ingente. La mayor parte de sus clichés, más de tres mil, corresponden a las fotos tomadas desde cada una de las estaciones topográficas que hizo para poder elaborar sus mapas. En general son fotografías de gran calidad técnica y de gran nitidez, pero puramente documentales, válidas para él como material de trabajo, pues en sus positivos realizaba directamente anotaciones topográficas. Sin embargo, en muchos casos poco tienen que envidiar a las de fotógrafos más conocidos y valorados, y presentan matices que rayan en lo artístico. Muchas series, como no podría ser de otra manera, constituyen espectaculares panorámicas que él mismo utilizó en algunas ocasiones como presentación final y que incluso llegó a positivar formando álbumes que rotuló a mano y firmó como si se tratara de fotografías de autor, lo que nos da idea de que era plenamente consciente de su calidad.

En lo que respecta al Alto Aragón, el grueso de las fotografías se centran en el alto valle del río Ara, zona de *influencia* del Vignemale. En este contexto encontramos una serie de vistas aéreas realizadas desde aeroplano que encargó al teniente Vignolles durante los años 1923 y 1924. Es decir, son anteriores a las solicitadas por la Confederación Hidrográfica del Ebro en 1927, lo que las convierte en las primeras fotos aéreas de nuestro territorio.

Además hizo una buena serie de fotos de Ordesa, fruto de una excursión llevada a cabo a finales de la década de 1920, que entrarían puramente en el concepto de fotografía turística, pues son fundamentalmente familiares, combinadas con alguna de paisaje.

Pero el motivo por el que aquí lo incluimos como representante de la fotografía turística es la serie que realizó en el Alto Aragón durante septiembre de 1888 y que, en parte, acompaña su manuscrito *Les Pyrénées à fond de train*. Se trata de un álbum encuadernado en piel con el título en letras doradas, de 36 centímetros de alto por 30 de ancho aproximadamente, cuidadosamente escrito, sin rectificaciones e ilustrado con numerosos dibujos y fotografías, por lo que su interés va más allá de lo puramente literario o documental.

Lo primero que encontramos al abrirlo es una caricatura en color del autor pasando de una montaña a otra y representado con ropa de montaña, sombrero, botas, bastón piolet y una cámara de fotos colgando del cuello. Después aparece el título, en rojo, en una página compuesta por varios dibujos: un guía de Cauterets (al menos lo parece por la vestimenta) montado a caballo, un paisaje de montañas, una vista idealizada del lago de Gaube con el Vignemale al fondo, la firma del autor inscrita en una tarjeta de visita rodeada de flores y una foto de Cauterets con el valle de Cambasque y el Monné al fondo. Un *collage* en el que se muestran elementos de especial importancia para el autor.

A continuación se desgrana una narración ágil, fundamentalmente descriptiva, pero no carente de ciertos momentos emotivos e incluso cómicos. El texto se sitúa siempre en página impar, está escrito con una primorosa caligrafía sobre una plantilla dibujada a lápiz que aún se aprecia en casi todas las hojas y se acompaña a veces con dibujos. Cada capítulo se inicia con una letra capitular en negro y rojo con un dibujo inscrito en su interior que hace referencia a algún elemento del relato. Las páginas pares se reservan para colocar las fotografías y los dibujos de mayor tamaño o simplemente quedan en blanco.

Cada capítulo corresponde a una jornada de viaje. Así, el texto de los tres primeros es similar al publicado en el *Annuaire du Club Alpin Français* bajo el título “Huit jours à travers monts”, aunque en esta versión manuscrita se detalla mucho más el recorrido, se cuentan más anécdotas y la narración se detiene en aspectos más sensoriales (ruidos, olores, sabores), como sucede en el relato de la noche que los excursionistas pasan en la fonda de Bujaruelo.

Muchas veces se incide en detalles negativos del viaje que son tratados con cierto humor, pero que sin duda llamaban mucho la atención a un joven acostumbrado al lujo de sus hoteles y a la vida burguesa de la ciudad de Pau y de la estación balnearia de Cauterets. En cualquier caso, su visión nos aporta datos interesantes sobre la forma de vida de los lugares que visita en esos altos valles españoles. Sirva como ejemplo su descripción de Torla, en la que destaca su antigüedad, su aspecto sombrío y oscuro, la poca amabilidad de los perros y la práctica imposibilidad de hacer fotos si no era bajo la atenta vigilancia de un carabinero, por encontrarse a menos de treinta kilómetros de la frontera.

A partir de ahí continúa el texto con el que parece que debería haber proseguido en el *Anuario* hasta completar las ocho jornadas de la excursión original. Por este manuscrito sabemos que los viajeros se dirigen desde Torla hacia el valle de Linás, donde al autor le sorprenden la aridez del suelo, la dificultad para la agricultura —si bien es cierto que están en el mes de septiembre, cuando toda la vegetación está más agostada— y los caminos de piedra. Tras pasar por el puerto de Cotefablo y los pueblos de Yésero y Gavín, acaban la jornada en Biescas. De este lugar se hace una descripción bastante extensa en la que se incluyen tanto los aspectos humanos como los arquitectónicos.

Al día siguiente dejan Biescas y salen en dirección a Sallent por la carretera que ya existía en el valle de Tena. En el desvío de Panticosa despiden al porteador, Ramón Belío, que se queda en su pueblo. Después de atravesar Escarrilla y Lanuza llegan a Sallent, donde pernoctan ese día. El pueblo es más de su gusto, y de él dice el autor que está construido mejor y de forma más moderna que todo lo que han visto en España hasta ese momento. Evidentemente, esto lo achacan a su cercanía a Francia y al hecho de que sea paso obligado hacia Gabas, Eaux-Chaudes y Laruns. Pero lo que más llama la atención al viajero en este caso son los ricos trajes de fiesta típicos que visten sus habitantes por ser domingo.

Desde Sallent pasan a Francia por el cuartel de Socotor —lugar en el que acababa en ese momento la carretera—, el valle de Roumigas y el Col d’Aneu —donde una piedra marcaba la división fronteriza entre los dos países—, y terminan la jornada

en Gabas. El resto del viaje transcurre por tierras francesas: Eaux-Bonnes, Arrens y finalmente Cauterets.

El manuscrito incluye otra excursión, de seis días de duración —todos ellos por territorio francés—, que les lleva a lugares como Gavarnie, el Tourmalet, el Midi de Bigorre, Arreau, Cazaux o Luchon.

En este trabajo merece una atención especial la parte gráfica. Por un lado están los dibujos. Son apuntes de flores, autocaricaturas, retratos como el del guía Jean-Baptiste Vergez, tipos aragoneses, colofones caricaturescos o incluso dibujos ciertamente crípticos, como el del ahorcado observado con un catalejo por una luna antropomorfa, que no tiene nada que ver con el texto, salvo que represente alguna de las pesadillas que el autor pudo tener en la terrible noche pasada en la fonda de Bujaruelo, en la que apenas pudo pegar ojo. Todos los dibujos están situados en la primera parte del texto, la que relata el viaje por Aragón, incluido uno que arroja cierta luz sobre la fecha de realización del libro, puesto que en él aparece la leyenda “Pau, 10.2.89”.

Mucho más interesantes para nosotros son las fotografías. Se trata de cincuenta y tres positivos de época cuyas medidas aproximadas son 11,5 por 16,5 centímetros, con orientación vertical u horizontal según el motivo fotografiado, positivados por distintos métodos. Presentan un buen estado de conservación en general, salvo por alguna arruga y cierto desvanecimiento de la imagen en aquellas que parecen albúminas, pero la mayor parte mantienen prácticamente al completo la reserva de imagen. Están montadas sobre las hojas de papel mediante incisiones practicadas en estas, sin ningún tipo de adhesivo, lo que permite extraerlas fácilmente, a pesar de lo cual se conserva la colección íntegra. Esto es posible porque en realidad cada hoja se compone de otras dos unidas entre las que queda un hueco.

Las fotos se pueden dividir en tres grupos. En primer lugar, hay veintidós fotografías del territorio francés, de las cuales las nueve primeras pertenecen al recorrido desde Cauterets hasta el puerto de Marcadau; el resto son de la parte final de la excursión, de Eaux-Chaudes a Cauterets.

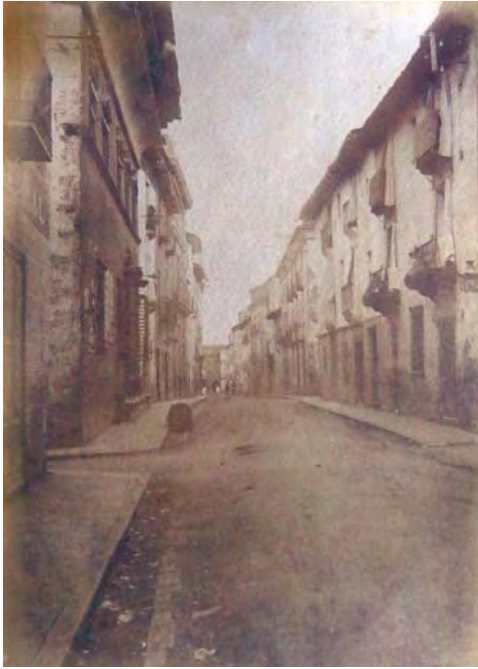
Por otra parte, hay veintisiete clichés correspondientes a territorio español. Se trata de panorámicas de montaña desde el puerto de Marcadau hasta Panticosa, el Vignemale en su vertiente sur, el valle de Bujaruelo, Ordesa, el valle de Linás de Broto y Vú y el valle de Tena. Muy interesantes son las fotografías en las que se ven tipos aragoneses, como una en la que aparecen los excursionistas con los carabineros de Bujaruelo y

sus familias, la de la reata de mulas junto al puente de los Navarros o las de la casa Víu de Torla (con la presencia más o menos discreta del carabinero encargado de vigilar qué fotos tomaba Alphonse Meillon). Sin embargo, nos sorprende la ausencia de imágenes tomadas, por ejemplo, en Biescas, Escarrilla o Sallent, localidades a las que se dedica un espacio relativamente considerable en el texto.

En general las fotografías representan lugares descritos en el recorrido, aunque el autor también se permite incluir otras imágenes, como una del lago de Gaube, que no queda en el camino del puerto de Marcadau, o una que denomina *Tipos aragoneses*, en la que al fondo se ve la Torreta de los Fusileros de Canfranc, construida apenas diez años antes, en 1879. Probablemente estas fotos se tomaran en otro viaje realizado años más tarde, hacia 1896, en el que Meillon entró en España por la zona de Ansó y pasó por Jaca y Sabiñánigo hasta llegar a Biescas y Panticosa. Junto a la imagen de los *Tipos aragoneses* encontramos, en el mismo álbum, una de la carretera de Canfranc hacia Coll de Ladrones, dos de la calle Mayor de Jaca, en una de las cuales se ve el edificio del Ayuntamiento, y una del interior de Biescas.



Puente de los Navarros. *Alphonse Meillon, c. 1888. (Familia Meillon)*



Jaca: calle Mayor. *Alphonse Meillon, c. 1898.*
(Colección de la familia Meillon)



Paisaje urbano [¿Biescas?]. *Alphonse Meillon, c. 1898.* (Colección de la familia Meillon)

El tercer grupo de imágenes incluye los retratos de estudio de los guías de Cauterets. Sobre su autoría tenemos más dudas, pues algunas fuentes consultadas las atribuyen a fotógrafos locales. En todo caso, su inserción en el manuscrito nos sirve como testimonio del aprecio, casi admiración, que Meillon sentía por esos guías de montaña, algunos de los cuales formaban verdaderas sagas familiares. Los que aparecen en las fotos están perfectamente identificados y son algunos de los grandes guías de finales del siglo XIX: los hermanos Jean-Baptiste y Henri Labasse, los también hermanos Jean-Marie y Dominique Bordenave, y Dulmo. Sus poses, como cazadores, con sus fusiles y sus sacos de piel de sarrío, o como guías de montaña, con piolets, crampones y abarcas, en cualquier caso perfectamente uniformados y rodeados de recargadas escenografías, nos remiten a sus actividades habituales.

Habrà que esperar hasta finales de 1898 para que Meillon retome el texto de este manuscrito y lo publique prácticamente íntegro en lo que se refiere a la parte aragonesa, aunque con algunos cambios y añadidos, bajo el título *Un raid en Aragon: notes*

de courses, primero en el *Bulletin Pyrénéen*, en los números de diciembre de 1898 y marzo y junio de 1899, y posteriormente como obra autónoma editada en Pau.

Entre los turistas que contrataban a un profesional para que captara imágenes de sus excursiones destacamos al barón de Lassus, un aristócrata francés aficionado al montañismo que se procuró los servicios de fotógrafos como el bordelés Juan de Parada o Maurice Meys.

Bertrand de Lassus (1868-1909) comenzó en julio de 1899 sus excursiones pirenaicas, que le llevaron a ascender a más de cien picos. Sus expediciones duraban varias semanas y en sus campamentos no faltaba ninguno de los lujos a los que estaba acostumbrado el aristócrata: le acompañaban guías, porteadores, criados, amigos, familiares e incluso, a juzgar por alguna de las fotos, un sacerdote para no dejar de lado sus deberes cristianos, un fotógrafo y a veces hasta un pintor, Jules Gélibert.

El barón de Lassus en realidad no fue fotógrafo, como vemos, pero reunió una de las colecciones de imágenes más importantes que existen de los Pirineos. En sus



Sin título [valle de Benasque]. *Maurice Meys*, 1903. (Colección de la familia Lassus)

álbumes, que recogen los distintos viajes, destacan las fotografías del ya mencionado Juan de Parada, que plasmaba no solo la naturaleza, sino también la parte más humana de cada excursión, por lo que en ellas es normal que aparezcan el barón u otros miembros de la expedición. Por otra parte, completó los álbumes con fotografías de paisaje de un profesional especializado en estas imágenes como fue Maurice Meys, que incluso anunciaba su actividad como “fotografía artística de deporte”.

Pero el representante más arquetípico del fotógrafo turista, o del turista fotógrafo, es Jean Bepmale, que recorrió el Pirineo español de este a oeste y dejó constancia de sus viajes en diversos álbumes. Nos son fotos de gran calidad, como las de Parada o las de otros fotógrafos que hemos visto hasta ahora, pero nos muestran cuáles eran sus intereses como turista.

Bepmale representa al viajero burgués y bien situado. Había estudiado Derecho y durante gran parte de su vida se dedicó a la política como consejero municipal —y luego alcalde— de Saint-Gaudens, consejero general y senador. Además fundó el periódico *La Montagne*, donde escribía asiduamente.

Su vena literaria y excursionista se plasmó en una obra en la que recogió la que fue la primera travesía integral de los Pirineos por una ruta elevada, realizada en 1906, que se editó primero en el *Bulletin Pyrénéen* y dos años más tarde como libro bajo el título *Toute la chaîne, de Banyuls à Saint-Jean-de-Luz, en trente jours*. Póstumamente, en 1921, su esposa publicó *Pyrénées françaises et espagnoles*.

Los archivos fotográficos de Bepmale están depositados en el museo de Saint-Gaudens y en dos colecciones privadas. Además, en el Musée Pyrénéen de Lourdes hay dos álbumes donados por su esposa que recogen fotos de todos los Pirineos españoles. El primer tomo contiene imágenes de Gerona, Andorra, el valle de Arán y Aragón, y el segundo continúa con el valle de Arán, Lérida, Navarra y Guipúzcoa.

Coetáneo de Briet y Soler Santaló, Bepmale visitó Sobrarbe en diez ocasiones entre 1903 y 1913, y solo de esa comarca realizó unas trescientas fotografías. En lo que se refiere al conjunto de Aragón, hay una colección de positivos en tamaño 8,5 por 8,5 centímetros realizadas con una cámara Kodak. Son unas cien fotografías de los altos valles pirenaicos y pueblos desde el Ésera hasta Ansó.

Finalmente, en esta relación entre turismo y fotografía encontramos al reportero o fotógrafo que toma imágenes con las que se ilustran artículos de contenido turístico o relatos de viajes en revistas de divulgación como *Le Figaro Illustré*. Es el caso



Vistas de Anso. Jean Bepmale, c. 1910. (Musée Pyrénéen de Lourdes)

de Marcel Spont (1872-1906), que en 1901 realizó un amplio reportaje sobre el valle de Benasque.

Marcel, fotógrafo, y su hermano Henri (1869-1945), escritor, se dedicaron a la difusión de imágenes pirenaicas de alta montaña, especialmente a través de postales

FIGARO ILLUSTRÉ

19



ASCENSION DU NÉMOZ
 Une cordée parvenant au col Goret (3,200m) avant d'attaquer le dôme

n'est dur qu'aux méchants. Ici, Pedro Gailhard arrête son automobile et de sa belle voix chantante raconte à Capoul ses chasses à l'ours avec le fameux Séveilhac. Vous l'avez bien connu,

Séveilhac?... On rit, on a raison. M. Jean Cruppi, infatigable, circule au bras de M. Compayré; on dirait à leur tournure deux jeunes gens. Le savant et modeste M. Émile Belloc, pour qui les



ASCENSION DU NÉMOZ
 Quelques cravasses du grand glacier septentrional couvertes en septembre. À droite le cime du Némoz, à trois heures de marche

*Página de Le Figaro Illustré con fotografías de Marcel Spont. Enero de 1901.
 (Colección de la familia Meillon)*

de gran calidad. Su padre, médico, que conocía la zona porque había hecho una tesis sobre aguas termales, se instaló en Luchon por cuestiones de salud. Desde esa localidad vivieron su pasión por la montaña.

Con el editor Ernest Flammarion, Henri lanzó una colección de monografías sobre los Pirineos titulada *Les Pyrénées illustrées*. Sería una veintena de fascículos que conformarían una obra enciclopédica de entre dos mil y tres mil páginas. Publicaron los tres primeros —*Luchon et ses environs*, *Le Néthou* y *Le cirque de Lys*—, pero la serie se interrumpió por la falta de éxito.

Los hermanos persisten y se lanzan a la comercialización de postales, cien, que abarcan los Pirineos centrales y que venden en series de diez, a las que unen algunos panoramas de 14 por 27 y 14 por 36 centímetros. La colección se titula *Cimes et glaciers des Pyrénées*. Cada sobre lleva un texto de Marcel que describe las diez postales que contiene. Las veinte primeras se centran en el alto valle de Benasque, y la última de ellas, una de las pocas en las que aparecen personas, es un retrato de conjunto de tipos benasqueses. Estéticamente se trata de fotografías de gran contraste entre los blancos de la nieve y los negros de la roca, y por lo general el hombre solo aparece en ellas para dar escala al paisaje.

En 1906 Henri sufre un accidente de montaña mientras realiza una fotografía y fallece. Desde ese momento Marcel solo publicará textos en revistas de ámbito nacional (*Revue Illustrée*, *La Vie au Grand Air*, *L'Illustration*, *Le Tour de France*, etcétera), usando los clichés realizados por su hermano.

LA MONTAÑA Y EL DEPORTE: MONTAÑEROS FOTÓGRAFOS

Finalmente la fotografía se unió al deporte, especialmente al montañismo, y se convirtió en un accesorio imprescindible para el montañero que le ha servido hasta la actualidad para dejar constancia de sus ascensiones.

Una de las figuras más destacadas en este ámbito es Georges Ledormeur (1867-1952), aunque no podemos olvidar a personajes como Émile Rayssé, Édouard Harlé o P. Lemoine.

Ledormeur realizó, según cuentan, unas mil quinientas ascensiones en el tiempo libre que le dejaba su trabajo en un estudio de arquitectura, a menudo caminando de noche, sin apenas dormir, para lograr sus objetivos. Aficionado a la montaña, se introdujo en

el mundo de la fotografía de la mano de Émile Rayssé, que además revelaba y positivaba sus películas. Siguiendo la estela de otros pireneístas, fue muy exhaustivo a la hora de documentar sus ascensiones, y no solo hacía fotografías desde las cimas que alcanzaba, panorámicas muchas veces, sino que realizaba dibujos y anotaba detalladamente los horarios y las dificultades de la ascensión. Todo este material le sirvió para confeccionar la guía que publicó en 1928, *Les Pyrénées centrales, du val d'Aran à la vallée d'Aspe*, aunque en ella no había fotos.

Ledormeur usaba directamente carretes fotográficos, no placas de vidrio, con lo que ganaba en rapidez al tiempo que aligeraba el peso de manera considerable. Su colección tiene más de siete mil imágenes, pero en ella no solo encontramos fotografías suyas, sino también de amigos y compañeros de excursiones como Lemoine, Jean Lataste, Henri Duchemin y un largo etcétera que culmina con Édouard Harlé, cuyo fondo se compone, solo él, de unas mil imágenes, como señala Santiago Mendieta.

En el fondo que se conserva en el Musée Pyrénéen de Lourdes encontramos diversas imágenes de la provincia de Huesca perfectamente identificadas, pero sin duda hay muchas más, sobre todo vistas de montaña, que, aunque están pendientes de identificar, corresponden con seguridad al Alto Aragón. Allí encontramos desde parejas de fotos del glaciar del Aneto o del pico del Infierno montadas por el propio Ledormeur sobre cartón o composiciones panorámicas de algunos macizos españoles hasta fotos individuales de Monte Perdido o de la zona de Cotiella. Asimismo hay fotos de pueblos como Sallent, Lanuza o Escarrilla en las que el factor humano toma importancia. También nos resulta curiosa la serie sobre un día de esquí en Candanchú.

CONCLUSIÓN

En este breve repaso por la representación fotográfica del Alto Aragón en la obra de algunos de los primeros fotógrafos franceses que trabajaron en los Pirineos, podemos constatar una gran variedad de enfoques e intereses, y también vemos grandes diferencias en la calidad de las imágenes, incluso en la voluntad de difusión.

Es cierto, como dice Hélène Saule-Sorbé, que cada imagen explica una época y nos remite a la individualidad de su autor, y por lo tanto nunca hay dos imágenes iguales, aunque capten el mismo lugar.

El ejemplo más emblemático que podemos citar aquí es la vista del macizo de las Maladetas, fundamentalmente la que se obtiene desde el puerto de Benasque, quizás la imagen más reproducida de nuestra provincia. Sean las representaciones pictóricas de Gustavo Doré o Viollet-le-Duc, las litografías idealizadas al gusto romántico de Paris o Gorse, las primitivas fotos de Maxwell Lyte o Provost, las primeras panorámicas de Civiale o Lenglé, o las de Ledormeur o Lebondidier, ya en el siglo xx, o la emblemática foto de la intervención de Richard Long *A Circle in Huesca*, cada una de estas imágenes nos produce emociones distintas, aunque todas muestren el mismo lugar, casi con el mismo encuadre.

También hemos visto cómo el grueso de los fotógrafos que hemos analizado utilizan la fotografía como un instrumento, como un medio para su trabajo, generalmente científico, y no como una finalidad en sí misma. Sin embargo, hay una evolución clara en el devenir del uso de la fotografía: si en sus inicios se trata de representar la naturaleza pura destacando sus elementos geográficos, pronto se valorará la necesidad de conservar imágenes de la presencia humana, bien sea por medio de la arquitectura popular, bien a través de los propios tipos humanos. Frente al científico naturalista tomarán fuerza el científico etnógrafo y el turista curioso que abre su mirada más allá de la magnificencia de las montañas.

Otra de las cuestiones que hemos constatado es que el interés de los fotógrafos franceses por el Alto Aragón es tangencial: no es un objetivo en sí mismo, sino un complemento de las investigaciones que realizan sobre el territorio pirenaico, si exceptuamos a Lucien Briet, que por diversas circunstancias centró el grueso de su trabajo en la provincia de Huesca.

Por último, no podemos dejar de señalar que queda mucho trabajo por hacer sobre el tema que nos ocupa para completar esta parte de la historia de la fotografía en el Alto Aragón profundizando en el estudio de estos y de otros muchos fotógrafos y archivos.

BIBLIOGRAFÍA

- BORDES, François (2011), *Eugène Trutat, savant et photographe*, Toulouse, Muséum de Toulouse.
- BOURNETON, Alain (2004), *El Pirineo aragonés antes de Briet*, Zaragoza, Prames.
- CUBERO, José (2008), *L'invention des Pyrénées*, Pau, Cairn.
- LABARÈRE, Jacques (2010), *Bertrand de Lassus y el Pirineo aragonés*, Huesca, DPH / Fundación Hospital de Benasque.

- LASAOSA SUSÍN, Ramón (2015), *Alphonse Meillon: un viaje por el Alto Aragón*, Huesca, DPH.
- MENDIETA, Santiago (2004), *La photographie à l'assaut des Pyrénées*, Grenoble, Glénat.
- (2014), *Les Pyrénées au temps du noir et blanc*, Toulouse, Privat, 2014.
- SAULE-SORBÉ, Hélène (1993), *Pyrénées: voyages par les images*, Serres-Castet, Faucompret.
- (1998), *Pyrénées: voyages photographiques de 1839 à nos jours*, Pau, Éditions du Pin à Crochets.

BOLETÍN DE NOTICIAS

NUEVOS DATOS SOBRE LA REFORMA REALIZADA A COMIENZOS DEL SIGLO XVII EN EL PALACIO EPISCOPAL OSCENSE¹

M.^a Celia FONTANA CALVO*

Desde finales de 2014 se está restaurando el alfarje del salón del Tanto Monta, el espacio más emblemático del antiguo palacio episcopal de Huesca. Con esta necesaria y muy deseada intervención la ciudad ve por fin cumplidos sus anhelos de recuperar una obra de arte emblemática que corría serio riesgo de desaparecer a causa del abandono del inmueble y por las deficiencias que ella misma presentaba.²

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos (Cuernavaca, México). fontanacc@hotmail.com

¹ Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda de Carlos Garcés y, muy especialmente, Susana Villacampa, quienes me han proporcionado información diversa y algunas de las fotografías antiguas que ilustran el texto.

² Es perfectamente conocida la triste historia, tantas veces recordada, del abandono de los edificios que conforman el entorno de la catedral, el claustro canonical y el palacio episcopal. A partir de la década de los años cincuenta del siglo pasado el deterioro fue imparable, a pesar de que se realizaron intervenciones de urgencia en algunas secciones a finales de los setenta. El lento proceso de recuperación de dichos espacios comenzó con la rehabilitación de la logia y las salas situadas tras la cabecera catedralicia a comienzos de los noventa, así como la de las pandas del claustro gótico para alojar las dependencias del actual Museo Diocesano en 1999. La Parroquieta quedó incorporada al citado museo en 2001, y los restos del claustro románico, en 2004. Por lo que se refiere al edificio donde se ubica el Tanto Monta, la evolución ha sido larga y compleja. En 1980 el arquitecto Francisco Pons Sorolla comenzó la recuperación de la planta baja y derribó la superior. Tras perder ese nivel, el salón fue sometido a importantes labores de consolidación, entre las que destacan la colocación de un nuevo techo de estructura metálica, del que se colgó el alfarje, y la eliminación del muro que separaba una sección en el extremo sur, donde

En los últimos años, y básicamente a partir de los estudios realizados en 2008 y 2009 por Ana Carrassón, restauradora del Instituto del Patrimonio Cultural de España, apoyada por un equipo interdisciplinar integrado por catorce personas, se han descubierto datos fundamentales para explicar el mal estado de conservación de la cubierta y la razón primordial de las intervenciones que se llevaron a cabo en ella desde finales del XIX. En la publicación de dichos estudios, que salió a la luz en 2011, la restauradora daba cuenta de un descubrimiento de enorme interés y totalmente inesperado: la cubierta actual de la sala es muy distinta de como se diseñó y construyó en el siglo XV. Hoy es un forjado de piso preparado para construir sobre él un nivel superior, mientras que lo que se armó en 1478 por iniciativa del obispo Antonio Espés fue un cierre a dos aguas para soportar directamente el tejado. El alfarje fue en origen una estructura de tijera.

Carrassón dedujo también cuándo se había producido esta transformación y por qué causas. Los escudos pintados en algunas piezas no originales apuntaban al obispo fray Berenguer de Bardají, que ocupó la prelación oscense entre 1608 y 1615.³ Y la documentación iba en el mismo sentido. El historiador Francisco Diego de Aínsa en 1619 no menciona específicamente esta obra, pero sí otras debidas a su iniciativa en el recinto. Según su testimonio, el obispo “dexó muy grande memoria porque en su palacio episcopal ha hecho un quarto alto y baxo, que podemos dezir ha dado espíritu y ser a la casa”.⁴

se encontraba reubicada una puerta románica polilobulada. En 2002 la cubierta del Tanto Monta fue declarada bien de interés cultural por el Gobierno de Aragón, y en 2007-2008 el Instituto de Patrimonio Cultural de España realizó el mencionado estudio preliminar a la intervención del alfarje, dirigido por Ana Carrassón. Para entonces ya se habían estabilizado también los muros de la sala, y en 2009 se trabajó en la iluminación, los vanos y los acabados de pisos y paredes de cara a la futura reapertura. VILLACAMPA SANVICENTE, Susana, “El entorno de la catedral: crónica de una agónica recuperación”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto de 2010, y CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana, “El estudio del alfarje Tanto Monta en Huesca saca a la luz su azarosa existencia y posibilita su recuperación”, *Informes y Trabajos*, 6 (2011), pp. 43-61, esp. pp. 43, 44 y 57-59.

³ CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana, art. cit., pp. 45-46 y ss. Sobre estas bases interpretativas se ha emprendido la restauración del alfarje. Sin embargo, los estudiosos mantienen hasta el momento opiniones diversas. José Antonio Tolosa apoya la investigación de Carrassón y la da a conocer, aunque sin mencionar la autoría, en su magnífica web sobre el mudéjar aragonés (www.aragonmudejar.com/huesca/pag/tantomonta01.htm). Antonio Naval, sin embargo, se muestra contrario a ella en la reciente publicación de su tesis, cuyo texto original, de 1979, incorpora otros trabajos suyos posteriores sobre varios temas, entre ellos los referentes al palacio episcopal y al salón del Tanto Monta, de 2003 y 2005. Para Naval, la cubierta construida en tiempos del obispo Espés siempre fue un forjado horizontal, y así lo muestra en la reconstrucción axonométrica que plantea. NAVAL MAS, Antonio, *Huesca, urbs: desarrollo de su arquitectura y urbanismo*, Huesca, ed. del autor, 2016, pp. 125-132.

⁴ AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiqüísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte, p. 498.



El alfarje del Tanto Monta en 2012, antes de la restauración. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)

Por otra parte, como ya había apuntado Antonio Naval en 2005, la denominación de *salón del Tanto Monta* no se remonta muy atrás. De hecho, en época medieval le daba nombre la función que desempeñaba; por eso se le llamaba *tincl mayor*, o comedor de honor, y *sala grande*, dado su uso como salón de audiencias.⁵ El mote de Fernando el Católico, con el que se conoce actualmente, figura desde el siglo XV, pero pintado, no compuesto de madera tallada y aplicada.⁶ De esta manera tan ostentosa se

⁵ DURÁN GUDIOL, Antonio, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA, 1991, p. 53.

⁶ Carrassón destaca su existencia actualmente en dos lugares y de dos formas: en el can número 10, bajo repintes del siglo XIX en letras doradas sobre fondo rojo, y en dos tablitas colocadas en la viga 10, con fondo azul y con el mote realizado en pastillaje de yeso dorado. CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana, art. cit., p. 49, con fotos en p. 50. Ya mencionó la presencia de estas tablitas Antonio NAVAL MÁS en “Un salón del siglo XV: Tanto Monta, de Huesca”, *Aragón Turístico y Monumental*, año 80, 358 (marzo de 2005), pp. 5-10, esp. p. 6. Naval anexa este artículo en su libro de 2016 *Huesca, urbs* (pp. 127-131).

repite el mote dos veces en cada viga (una en un sentido y la otra en el opuesto) para que siempre sea perfectamente legible. Antonio Naval señala que la frase no dio nombre al espacio hasta que en 1918 llamó la atención de Ricardo del Arco, ya que entonces, y desde hacía poco tiempo, era muy evidente. Todo parece indicar que las letras talladas se añadieron muy tardíamente, durante la intervención llevada a cabo por el obispo Honorio María de Onaindía entre 1875 y 1886.⁷ Carrassón halló restos de algunas inscripciones pintadas en caracteres góticos de color rojo,⁸ pero no de la aportada por Aínsa con la data precisa de la obra, que reza así: “En el año 1478 fue fecha la presente obra por el noble don Antón de Espés, por la divina gracia obispo de Huesca, regnante la majestad del rey don Juan y en Castilla su glorioso hijo el rey don Fernando, rey de reyes”.⁹ Casi un siglo antes, en 1384, los peritos encargados del caso habían detectado daños tan graves en el gran salón del palacio que habían dejado su reparación fuera de las obras necesarias en el resto del recinto. Según se informó entonces, su estado era “de gran peligro e inminente ruina”.¹⁰ Muy probablemente en 1384 se hizo el contrafuerte escalonado que recorre el muro oriental en su primer nivel para evitar el derrumbe y en 1478 la intervención de Espés embelleció la sala con una nueva techumbre.

En este artículo se da a conocer uno de los contratos derivados de la reforma emprendida por el obispo fray Berenguer de Bardají en su palacio oscense, para ofrecer finalmente un panorama general de cómo intervino el prelado en el conjunto.

LAS OBRAS DEL OBISPO BARDAJÍ EN EL PABELLÓN DEL GRAN SALÓN

El obispo fray Berenguer de Bardají, de la Orden de San Francisco, al poco tiempo de hacerse cargo de la diócesis —no se sabe exactamente cuándo— comenzó a construir en el palacio un “cuarto nuevo” de dos pisos con solana y a levantar sobre

⁷ Lo apunta Antonio NAVAL MAS (art. cit., p. 8).

⁸ CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana, art. cit., p. 52.

⁹ AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de, *op. cit.*, p. 423.

¹⁰ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “De Mezquita a catedral. La seo de Huesca y sus alrededores entre los siglos XI y XV”, en Eduardo CARRERO SANTAMARÍA y Daniel RICO CAMPS (eds.), *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*, Murcia, Nausicaä, 2005, pp. 35-75, esp. pp. 60 y 62; DURÁN GUDIOL, Antonio, *op. cit.*, p. 53.

el pabellón del Tanto Monta un nivel superior. En 1610 contrató al albañil Pedro Martínez de León para concluir casi todos los trabajos. En principio se trató tan solo de un acuerdo privado y firmado entre las partes el 25 de agosto de 1610, pero unos meses después, el 11 de octubre, se protocolizó prácticamente en los mismos términos ante el notario Juan de Cueva.¹¹ Cabe suponer que los imprescindibles encargos realizados con anterioridad a canteros y fusteros no llegaron a formalizarse, y que esta fue la causa de su desaparición.

Por lo que afecta concretamente al gran salón de recepciones del Tanto Monta, en agosto de 1610 ya se había terminado la adaptación de su cubierta a forjado horizontal y se había levantado sobre esa base un nuevo piso para alojar, con toda probabilidad, una capilla. En el documento no se menciona específicamente este uso, pero sí que debía hacerse “en la parte del cuarto viejo” y “del tamaño que su Señoría ordenare”.¹² La nueva capilla se construía previsiblemente en sustitución de la anterior, por el momento sin localizar pero que podía encontrarse en la zona reservada a las dependencias privadas del prelado, no junto al *tinel mayor* o Tanto Monta y en el mismo pabellón, como figura en la recreación de los espacios ideada por Antonio Durán.¹³

El documento que informa de su existencia data de 1384. En esa época el conjunto palacial se encontraba en mal estado y, a petición de Pedro IV el Ceremonioso, dos peritos redactaron un informe sobre su situación y el coste de las reparaciones.¹⁴ El documento, en un recorrido topográfico, cita las distintas salas de la planta noble, de manera que no solo sirve para el fin con el que fue realizado, sino también para conocer las dependencias y su ubicación aproximada por zonas.¹⁵ La capilla se menciona después del *tinel mayor* y antes de las *cambras de parament*: “el tinel mayor, el lavatorio de la capiellya, la capiellya, las cambras de parament e otrosí del estudio e

¹¹ Véase el documento.

¹² Véase el documento.

¹³ DURÁN GUDIOL, Antonio, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴ En realidad el documento recoge las reformas, las ampliaciones y las reconstrucciones que debían hacerse en varias fortalezas del territorio oscense, entre las que se menciona la del palacio episcopal. CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *art. cit.*, p. 59.

¹⁵ El documento fue estudiado por Antonio DURÁN GUDIOL (*op. cit.*, p. 53) y por Eduardo CARRERO SANTAMARÍA (*art. cit.*, pp. 59-63).

do suelen dormir los vispos”.¹⁶ Tanto Antonio Durán como Eduardo Carrero y Antonio Naval cuando han tratado el tema han ubicado la capilla en el extremo meridional del pabellón del Tanto Monta y separada del gran salón. No obstante, también es muy posible que la capilla se encontrara en la parte reservada a las habitaciones privadas del prelado, cerca de las *cambras de parament*, pues esa es su otra referencia en el documento, y, desde luego, como se explicará a continuación, es seguro que no estaba junto al Tanto Monta. La capilla era un ámbito imprescindible en una residencia episcopal. Es más, contar con un lugar devocional adecuado a los requerimientos de un prelado posttridentino debió de ser una de las razones por las que Bardají emprendió su importante reforma.

En el contrato que estamos analizando se hace referencia precisamente a la construcción de “una escalera por la punta de la sala grande para entrar en la obra nueva con un rellano dentro de la misma sala y su puerta cuadrada con su aro y sobre la puerta un escudo de su Señoría con el adorno necesario”. La *punta de la sala grande* ha de ser la parte más meridional del Tanto Monta, donde se creó un breve espacio a dos alturas, que ocupaba la sección correspondiente a los dos tramos faltantes desde entonces en la cubierta, y se separó con el muro donde campaba el escudo de Bardají. Se entiende que, para habilitar el nivel superior de la construcción, la escalera y su rellano, el obispo hizo que se desmontara la armadura antigua y se transformara en forjado de piso en todo el pabellón, excepto en la parte de la escalera, donde no se volvió a colocar. A la sección meridional, antes de la intervención de Bardají, deben de corresponder las dos jácenas volantes que han llegado hasta nuestros días sin los añadidos que se dispusieron en el salón en época de Onaindía.

Por otra parte, seguramente en el siglo XVII la sala inferior del pabellón cumpliría la función de comedor, pues el documento se refiere a ella como *tinelo*. También entonces serían reducidas sus dimensiones para continuar, en la parte correspondiente, la citada escalera de acceso a la obra nueva.

El contrato de 1610 comprueba la hipótesis de Carrassón, para quien las dos calles o secciones del extremo sur del alfarje se eliminaron a raíz de las obras del siglo XVII.¹⁷ Por el contrario, como se ha mencionado, Antonio Durán pensaba que desde siempre

¹⁶ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, art. cit., p. 59.

¹⁷ CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana, art. cit., pp. 45 y 46.

había existido allí una capilla separada del salón por un muro —seguramente cubierta de otra forma—, y así lo hizo plasmar en el croquis de la reconstrucción en planta del complejo.¹⁸ Actualmente Eduardo Carrero y Antonio Naval son de la misma opinión.¹⁹ Además Naval recrea la sala interior dividida en altura y la identifica con la segunda mandada construir por el obispo Espés. Trata de apoyarse para ello en el testimonio de Aínsa, pues el cronista aporta importantes detalles sobre ese espacio. Para Naval, su comentario “nos permite deducir que junto a este salón hubo otro más pequeño, que coincidiría con el espacio últimamente incorporado a él [en las obras dirigidas por el arquitecto Pons Sorolla, de los años ochenta del siglo pasado], y que actualmente no tiene techumbre”.²⁰ Sin embargo, Aínsa se refiere a las salas del obispo Espés como “dos muy anchurosas salas con techumbres muy curiosas pintadas a lo antiguo” y con “muchas pinturas y armas”.²¹ Y mal puede considerarse un espacio *anchuroso* el correspondiente al extremo sur del Tanto Monta; además, la ubicación tampoco está bien interpretada. Aínsa informa de que el gran salón era la primera y mayor de estas dos salas, “luego entrando en Palacio”. Lógicamente, la segunda había de estar en una zona interior del conjunto edificado, no contigua a la primera. La escalera de dos tramos de Bardají también explica las puertas a doble altura que presentaba el muro de cierre del salón en el siglo XIX, según consta en las fotografías conservadas de finales de ese siglo y de las primeras décadas del XX.

El obrero de villa artífice de la reforma de 1610, Pedro Martínez de León, estaba muy vinculado a la orden franciscana. Entre 1606 y 1607 comenzó la modificación y ampliación de la iglesia de los menores en Huesca, proyecto que, sin embargo, abandonó al poco tiempo.²² En 1610 debía hacer en la nueva capilla del palacio episcopal una bóveda (no se especifica con qué sección) de un ladrillo de grosor o, en su defecto, de cañas y dejarla preparada para recibir un “artesonado muy curioso”, que probablemente llevó a cabo otro albañil, ya que esta labor no se incluye entre sus obligaciones en el contrato. Para 1610 la ciudad de Huesca ya contaba con algunas

¹⁸ DURÁN GUDIOL, Antonio, *op. cit.*, pp. 46 y 53.

¹⁹ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, *art. cit.*, pp. 60 y 62; NAVAL MAS, Antonio, *art. cit.*, p. 5.

²⁰ NAVAL MAS, Antonio, *art. cit.*, p. 7.

²¹ AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de, *op. cit.*, p. 423.

²² Véase al respecto FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Una reforma del siglo XVII en la iglesia medieval del monasterio de San Francisco”, *Argensola*, 102 (1989), pp. 247-251.



A la izquierda, el salón del Tanto Monta con el muro levantado al fondo por el obispo fray Berenguer de Bardají para alojar tras él una escalera de dos tramos. La imagen de la derecha, de fecha posterior, corresponde a la obra realizada por el obispo Mateo Colom (1923-1933). (Fotos: Ricardo del Arco / Hermanos Viñuales. Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca)

cubiertas de este tipo. La segunda, por lo que se conoce hasta ahora, fue construida en 1603 en la capilla de san Miguel ubicada en el claustro de San Pedro el Viejo —hoy habilitada como archivo parroquial— por parte de los obreros de villa Antón de Mendizábal y Luis Escalón, quienes aplicaron un sencillo artesonado en yeso a una bóveda de sección de arco escarzano.²³

Terminadas por completo las tareas de construcción en el palacio episcopal, otra capitulación, dada a conocer por María José Pallarés,²⁴ contiene más información relevante sobre la capilla. El 29 de julio de 1611 el pintor Juan Jerónimo Jalón el Viejo se comprometió a resolver su acabado pictórico ante el notario Andrés de

²³ *Idem*, “La capilla de san Miguel en el claustro de San Pedro el Viejo”, *Argensola*, 124 (2014), pp. 133-140.

²⁴ PALLARÉS FERRER, M.^a José, *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA, 2001, pp. 29, 89, 137, 215 y 287-289, doc. 99.

Castro.²⁵ Jalón debía realizar dos tareas fundamentales: dorar y policromar la mazonería del pequeño retablo construido para la capilla, y ornamentar el espacio con un variado repertorio de motivos (figuras alojadas en hornacinas simuladas, grutescos y diseños de base geométrica). Por petición expresa del obispo, se encargaría de la figuración Agustín, hermano de Juan Jerónimo.

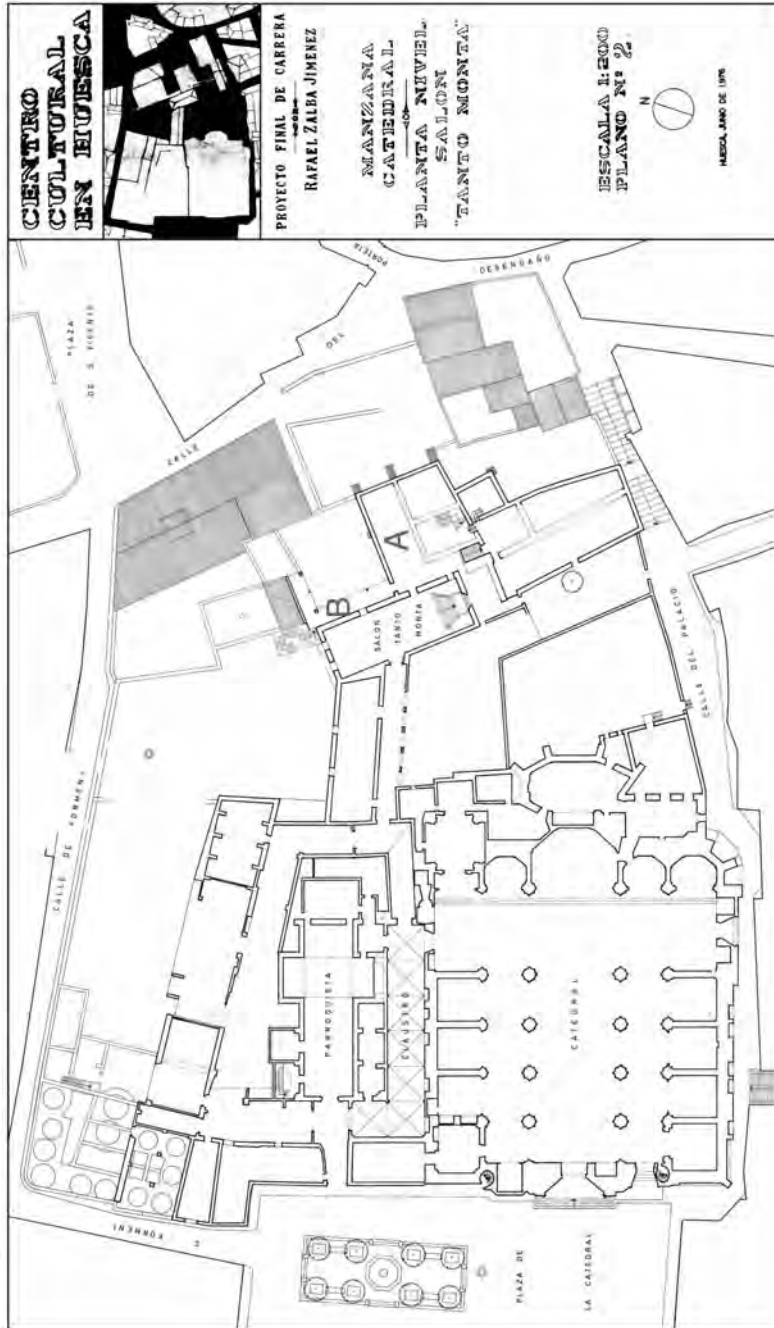
Como el oratorio se derribó después de permanecer en ruinas durante mucho tiempo, no se tienen referencias sobre su aspecto, pero todo hace pensar que se trataba de una pieza muy vistosa donde se combinaba la pintura en grisalla con una rica policromía estofada, aplicaciones de oro —en los letteros y en el artesonado de la bóveda— y la imitación de jaspes en algunas zonas. Por otra parte, no sabemos cuáles eran los cuatro santos que se pintarían de medio cuerpo en la portada ni los ocho distribuidos en el interior del recinto, todos ellos a manera de esculturas y alojados en hornacinas simuladas.²⁶ Cabe suponer, no obstante, que entre los primeros se presentaría a los santos de Huesca y que entre los últimos habría algunos de alta alcornia, como santa Elena o san Luis, rey de Francia —ambos de devoción franciscana y pertenecientes a la realeza—, porque Jalón debía reproducir sus lujosas vestiduras y dorar sus coronas (“enriquecidas las orillas de las ropas y coronas con unos filetes de oro”).²⁷

Lamentablemente, la construcción de la capilla supuso un grave daño para la antigua armadura del salón del Tanto Monta, que obligatoriamente se reconvirtió en forjado. Carrassón indica que esta radical transformación supuso un cambio de función para los tirantes, que pasaron a ser utilizados como jácenas, y por tanto la madera a estar sometida a carga vertical, no a esfuerzos de tracción lateral como inicialmente. No obstante, sí se mantuvo, en su mayor parte, la tablazón original.

²⁵ El documento notarial presenta síntomas de que podría haber sido redactado inicialmente por Jalón de su puño y letra —dadas su riqueza de detalles técnicos y, sin embargo, su escritura poco cuidada— y después haberse entregado al notario, quien habría revisado los acuerdos y formalizado el contrato.

²⁶ Mucho después, hacia 1677, en los muros laterales de la capilla de los santos Justo y Pastor, construida en la iglesia de San Pedro el Viejo, se pintaron santos oscenses en hornacinas. FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Dos capillas restauradas en la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca, la de san Úrbez (hoy de la Virgen del Carmen) y la de los santos Justo y Pastor”, *Argensola*, 121 (2011), pp. 145-192, esp. pp. 180 y 189. En el oratorio de la casa de los Lastanosa en el Coso, descrita por Juan Francisco Andrés de Uztarroz hacia 1650, los santos estaban realmente esculpidos. FONTANA CALVO, M.^a Celia, “Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa”, *Argensola*, 114 (2004), pp. 221-276, esp. pp. 225-226.

²⁷ Véase el documento.



*Planta de la catedral de Huesca y su entorno antes de la demolición parcial de la zona oriental del palacio episcopal.
(Plano: Rafael Zalba Jiménez, 1976)*

EL PALACIO EPISCOPAL A COMIENZOS DEL SIGLO XVII

A pesar de que no disponemos de todos los contratos realizados por Bardají con diferentes profesionales para modernizar su palacio, el firmado con Pedro Martínez de León en 1610 aporta suficientes noticias para explicar los principales cambios diseñados y llevados a cabo durante su episcopado.



Palacio episcopal. Edificio de dos plantas levantado por el obispo fray Berenguer de Bardaji. (Museo Diocesano de Huesca)



Palacio episcopal. Galerías construidas por el obispo fray Berenguer de Bardají. A la izquierda, fotografía publicada en 1910; a la derecha, imagen de la misma construcción poco antes de su derribo. (Fotos: Ricardo del Arco. Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca / Museo Diocesano de Huesca)

Además de levantar el tercer nivel en el pabellón del Tanto Monta, el obispo dignificó la parte más oriental del recinto. Mandó levantar allí un edificio de disposición este-oeste y de dos plantas con solana —marcado con una A en el plano realizado por Rafael Zalba Jiménez en 1976— que se derribó a comienzos de los años ochenta del siglo pasado, cuando ya había desaparecido su galería, si es que en su momento contó con ella. En paralelo a este volumen se encontraban otras construcciones, hoy en ruinas o desaparecidas por completo, mucho más antiguas, destinadas a las habitaciones privadas del obispo —según se cree, cámara, escritorio y dormitorio—.²⁸ El nuevo edificio se prolongó en ángulo recto con un “corredorcico de sol” de dos pisos, dispuesto “desde el tinelo hasta la tapia del fosal”, que también consta en el plano de Zalba Jiménez (B), adosado al muro oriental del pabellón del Tanto Monta. Además conocemos perfectamente su aspecto, pues fue fotografiado antes de su demolición por ruina. La primera imagen de la construcción se debe a Ricardo del Arco, a quien no llamaron la atención sus méritos arquitectónicos (sus dos plantas estaban resueltas con galerías muy sencillas, a base de pilares sobre los que cargaban dinteles de madera sobre zapatas), sino la delicada puerta románica polilobulada —vestigio de los primeros tiempos del conjunto palacial—, entonces empotrada en el

²⁸ DURÁN GUDIOL, Antonio, *op. cit.*, pp. 46 y 53.



Calle Desengaño y sección oriental del palacio episcopal, con el edificio y la galería que mandó construir el obispo fray Berenguer de Bardaji. (Museo Diocesano de Huesca)

piso superior.²⁹ Las fotografías recientes son inmediatamente anteriores al derribo de la galería.³⁰

Antes de su desaparición, estas edificaciones y otras dependencias anexas formaban un patio que conectaba, mediante una puerta adintelada que todavía se conserva, con un espacio previo al palacio, con ingreso desde la calle Desengaño.

²⁹ ARCO Y GARAY, Ricardo del, *Guía artística y monumental de Huesca y su provincia*, [Huesca], Tipogr. de Leandro Pérez, 1910, p. 49 (con el pie “Puerta del palacio del Obispo”).

³⁰ También Antonio Naval publicó en 2003 algunas de las tomadas en 1978. En una de ellas se aprecia perfectamente el aspecto de la construcción aneja al Tanto Monta y el piso situado sobre el salón. NAVAL MAS, Antonio, “Palacio medieval de los obispos de Huesca”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto de 2003.

Ese patio conformaba un acceso muy digno al recinto, y a él se debía de referir Aínsa cuando escribió que la obra de Bardají daba “espíritu y ser a la casa”.³¹ Esperemos que con la restauración actual del salón del Tanto Monta, la última hasta ahora de una larga serie de intervenciones acometidas en los anexos de la catedral desde los años setenta del siglo pasado, los restos del antiguo palacio recuperen, para beneficio de todos, parte del esplendor que conocieron los antiguos oscenses.

DOCUMENTO

Huesca, 1610, octubre, 11

El obispo fray Berenguer de Bardají concierta con el obrero de villa Pedro Martínez de León la conclusión de la obra de albañilería que realiza en el palacio episcopal.

Archivo Histórico Provincial de Huesca, not. Juan de Cueva, n.º 1278, dos folios insertos como 166.

/f. 166r/ Capitulación hecha con Pedro Martínez de León, obrero de villa, de la obra que se haze en el palacio del señor obispo de Huesca.

Primo se an de enfustar los dos suelos de la obra nueva y ansí mesmo el suelo alto de lo que se ha lebandado sobre las paredes viejas y hechas sus vueltas en todos estos suelos y dexallas raídas.

Más se an de sacar las aguas de dichos dos quartos a tres vertientes con sus pies de pollos y rafe de cinco hiladas de ladrillo, todo alderedor, y asentándolos con calçina y arena y todo este rafe se ha de raspar, y raspado que sea se a de çaboiar con algez de porgadero.

Más se a de enfustar el texado y entablar y texar con texa y lodo y cerrar las bocatejas por todas partes y hazer tres cavallones de texas por mitad del texado y hechar sus cerros de calçina por doquiera que los haian de menester.

Más se a de asentar todas las ventanas que fueren menester en dicha obra y habrillas en donde su Señoría mandare.

Más se han de habrir en dicha obra todas las puertas y assentar los aros que fueren menester donde su Señoría señalar y mandare.

Más se han de hazer todas las antostas que fueren necessarias en dicha obra en donde su Señoría mandare.

Más ha de hazer una capilla en la parte del quarto viejo del tamaño que su Señoría ordenare, con su bóveda de cañas, y por mejor de una falfa de ladrillo con sus capialçados, raspado, dexándola en forma para labrarla de artesonado muy curioso y lavalla de blanco con su friso, cornixa y alquitrave y en las quatro esquinas quatro escudos con las armas de su Señoría, con sus dos Oes con sus vidrios en la parte que más conviniere donde señalar su Señoría y la puerta de la misma manera habierta a la quadra nueva quadrada y labrada y ençima de adorno con su escudo.

³¹ AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de, *op. cit.*, p. 498.

Más se a de hazer una escalera por la punta de la sala grande para entrar en la obra nueva con un rellano dentro de la misma sala y su puerta quadrada con su aro y sobre la puerta un escudo de su Señoría con el adorno necesario.

/f. 166v/ Para entrar en el quarto baxo se a de ataxar un pedazo del tinelo y abrir su puerta en la sala grande y enfrente della otra del tamaño que su Señoría mandare y en dichas puertas asentar sus aros y hazer la escalera que fuere necesaria para baxar, a la traza que mejor pareziere.

Más para subir al solanar se a de continuar la escalera que sube desde el aposento baxo de la manera que más convenga para la entrada del soleador [*añadido con otra letra:*] o hazerla de nuevo de la forma y en el puesto que su Señoría mandare.

Más se a de hazer el güeco que hay desde el tinelo hasta la tapia del fosal un corredorcico de sol con sus puentes y su suelo baxo y alto, dándole todo el buelo que pueda para que sea más ancho y para que sirva de rafe lo alto, dándole la altura que más convedrá.

Más a de quedar toda la obra espalmada y raspada de algez negro, hechos todos los guiajes de puertas y ventanas conforme al arte, muy bien acabados y raidos de algez negro en toda la obra.

Más a de dexar toda la obra luzida, blanqueada y bruñida de algez blanco, bueltas, paredes, guiajes, todo a contento del señor obispo quando esté enjuta.

Más el señor obispo le da toda la madera para bueltas, para texados, para sobreportales, aros de puertas y ventanas y barotes, clavos, manfortes, todo el ladrillo, algez negro, cal, arena, tablas, texas para todos los texados, los quales a de dexar como conviene según pide la obra el dicho official.

Más a de dexar todos los suelos altos hechados de algez de griba muy bien bruñidos y el suelo baxo de la obra nueva enladrillarlo y muy bien çaboyado. Y todo el escombro que hubiere de lo que se moviere de la obra para picalla, y emparejalla, a su costa el señor obispo lo ha de sacar dándolo picado el official.

Ítem el aposento viejo, por donde se a de entrar a la galería alta, lo haia de dexar blanco y reparado como lo demás que se haze nuevo.

/f. 166r bis/ Más el dicho maestro a de poner todas manos y dexar toda la obra acavada a contento del señor obispo y reconocible por dos oficiales y ha de poner a su costa todo el algez blanco para dicha obra.

Más si se hiziere más de lo dicho en la dicha capitulación se haia de hazer a jornal, pagándoselo el señor obispo o como se conçertaren.

Más en la galería baxa se a de hechar todo alderredor por lo alto su cornija, friso y alquitrave más abaxo de los maderos, lo que pareziere convenir al arte. Y sus quatro escudos en las quatro esquinas, todo de algez blanco [*a partir de aquí, con otra letra*] y una chimenera donde más convenga.

Más se obliga dicho maestro a poner luego mano en dicha obra con su persona y por lo menos dos oficiales, començando a trabajar el lunes primero viniente a treinta de agosto, sin alzar mano de la obra hasta dexalla espalmada y raída de algez negro y poner su diligencia en que no falte ladrillo y algez, cal y arena, texa, pues lo ha de pagar todo el señor obispo.

Ítem se obliga el señor obispo a dalle docientos escudos, digo quatro mil sueldos, en las pagas como baya trabajando, dándole en la primera quarenta escudos, que será luego, y cinquenta a fin de setiembre y treinta a mitad de octubre, y treinta para el día de Todos Santos, quedándose su Señoría con cinquenta escudos para comprar algez blanco para luzir las paredes y dar acabada toda la obra de algez

blanco y si faltare a cumplir lo sobredicho se le pone de pena çinquenta escudos, obligando su persona y bienes a todo lo capitulado. [*Tachada la fecha y las firmas siguientes*]

Y por ser verdad que se obliga a todo lo capitulado se firma de su mano en Huesca a 25 de agosto de 1610.

Yo, Pedro Martínez de León, otorgo lo sobre dicho. F. B. Episcopus Oscensis.

[*Sigue capitulación y concordia hecha pública ante el notario Juan de Cueva el 11 de octubre de 1610*]

**INMACULADAS INSPIRADAS EN GRABADOS
EN LA CATEDRAL DE HUESCA
Y EN LA IGLESIA POBLANA DE TONANTZINTLA**

M.^a Celia FONTANA CALVO*

Como muchos temas teológicos, la concepción inmaculada de María ha revestido a lo largo del tiempo especial dificultad para ser expresada a través de imágenes. Pero fueron precisamente la complejidad de sus implicaciones y la carencia de un respaldo total por parte del papado hasta la declaración del dogma en 1854 lo que convirtió sus representaciones en testimonios muy significativos, que trascendieron los modelos establecidos para convertirse en pequeños compendios de una rica historia devocional. En este trabajo se estudian dos composiciones muy distintas y también alejadas en el tiempo y en el espacio, una seguidora de los postulados postridentinos más ortodoxos y otra inspirada en una imagen, por el contrario, no diseñada específicamente para desarrollar el tema inmaculista. Ambas, sin embargo, son creaciones plenamente originales donde se refuerza la excepcional pureza de María: en Huesca mediante el argumento contrario, al colocarla junto a su opuesto, y en Tonantzintla destacándola entre otras mujeres de condición semejante.

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos (Cuernavaca, México). fontanacc@hotmail.com

EL RETABLO DE LA INMACULADA DE LA CATEDRAL DE HUESCA

Durante el Renacimiento se creó el modelo de la Virgen *tota pulchra*, cuyos componentes gráficos y textuales manifiestan la grandeza del don exclusivo de María sin incidir en cómo ella habría quedado exenta del pecado original. El primer ejemplo de la *tota pulchra* es un grabado del libro *Heures à l'usage de Rouen*, impreso en París en 1503, que fue reproducido por Thielman Server en *Heures de la Vierge à l'usage de Roma* (París, 1505).¹ En él la joven Virgen se muestra esplendente de pureza enviada por Dios Padre, quien la exalta por su belleza, como el rey Salomón a la bella Sulamita en el Cantar de los Cantares: “Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te” (Cantar de los Cantares 4, 7). En torno a la Virgen, el superlativo de alabanza se desgrana en imágenes de tipo emblemático donde reciben forma gráfica conocidas citas bíblicas procedentes en su mayor parte del Cantar de los Cantares y del Eclesiástico (“electa ut sol”, “pulchra ut luna”, “stella maris”, “porta caeli”, “cedrus exaltata”, “plantatio rosae”, “sicut lilium inter spinas”...), mediante la combinación de pintura con mote o lema.

El Concilio de Trento no elevó la creencia a la categoría de dogma. Se acercó, sin embargo, al no incluir en el decreto sobre el pecado original a la santísima Virgen María (sesión 5, v, de 17 de junio de 1546), pero esto no fue suficiente para mover a una opinión general entre los católicos. Mientras continuaban las disputas entre maculistas e inmaculistas, los teólogos cuidaron de establecer la forma más correcta para representar a la Inmaculada. Johannes Molanus, en *De historia ss. imaginum et picturarum* (Lovaina, 1571), se dio a la tarea de depurar las historias sagradas de relatos apócrifos y legendarios que restaran credibilidad a las imágenes derivadas de ellas. Y por lo que respecta a la Inmaculada se mostró totalmente partidario de utilizar la fórmula encomiástica que aplicaba a la Virgen las citadas expresiones de los libros veterotestamentarios.² Este modelo perfectamente consagrado por la ortodoxia se trasladó al retablo de la Inmaculada de la catedral de Huesca, realizado hacia 1631,³ prescindiendo de cualquier texto que pudiera servir de apoyo.

¹ STRATTON, Suzanne, “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1/2 (1988) <<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0201.html>> [consulta: 20/10/2005].

² MOLANUS, Johannes, *De historia ss. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*, ed. de Jean-Noël Paquot, Lovaina, Typis Academicis, 1771, pp. 393-394.

³ DURÁN GUDIOL, Antonio, *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA, 1991, p. 217.



Tota pulchra. Thielman Server, Heures de la Vierge à l'usage de Roma, Paris, 1505.

El promotor de la obra fue el canónigo Cristóbal Colón, muy interesado en contar con un espacio en la catedral dedicado a la devoción mariana que había recibido un fuerte respaldo por parte de las instituciones ciudadanas, tanto civiles como religiosas. En 1619 la Universidad hizo voto y juramento a favor de la inmaculada concepción de María y, en señal de adhesión, la ciudad, el obispo y el cabildo catedralicio se unieron a los festejos.⁴ Por su ubicación privilegiada en la iglesia y por no contar con el mantenimiento adecuado, la antigua capilla absidial del lado del evangelio, dedicada a los

⁴ RODÉS MINUÉ, Manuel, "Huesca y la Inmaculada", *Argensola*, 37 (1959), pp. 47- 60, esp. 50-54.



*Retablo de la Inmaculada de la catedral de Huesca y detalle de una de sus bichas laterales (c. 1631).
(Fotos: M.^a Celia Fontana Calvo)*

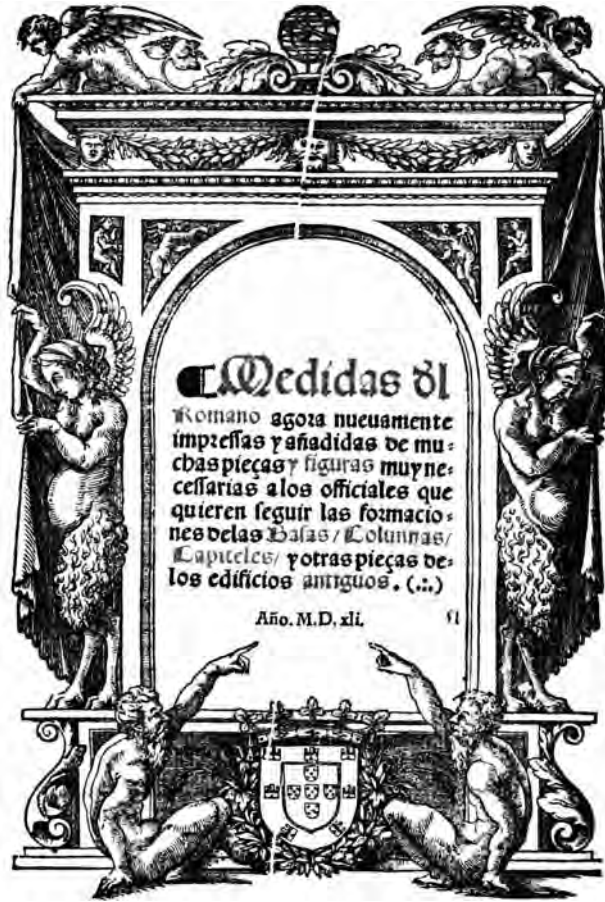
santos Pedro y Pablo, resultaba perfecta para adjudicarle la nueva titularidad.⁵ Con esta acción continuó la modernización de las capillas absidiales que había comenzado con la renovación de la del santo Cristo, llevada a cabo por el arquitecto Pedro de Ruesta entre 1622 y 1625 por iniciativa del obispo don Juan Moriz de Salazar. En esta ocasión no se emprendió una reforma arquitectónica: tan solo se dotó a la capilla de un retablo acorde con la nueva titularidad, como se hizo después en las absidiales del crucero sur.

El retablo de la Inmaculada, de estructura tripartita, confía al poder de las imágenes toda la responsabilidad explicativa. La Virgen, de bulto, se aloja en la casa central, sobre el creciente lunar y la serpiente derrotada, símbolo del pecado. Las alabanzas bíblicas están ordenadas verticalmente en los intercolumnios, algunas de ellas en composiciones dobles. En el banco se sitúan los parientes de María, intercalados con relieves de la anunciación y la visitación, para demostrar que su pureza extraordinaria la hizo merecedora de convertirse en la madre de Dios, y así lo reconoció su prima Isabel. Los antiguos titulares de la capilla, Pedro y Pablo, se desplazaron al ático, donde se convierten en defensores y difusores de la Inmaculada.

El mueble posee además unas enigmáticas figuras femeninas como remate lateral. Cabe pensar que las curvas de las volutas habituales en los extremos de los retablos inspiraran a los artistas a transformar un simple complemento estructural en otro simbólico y en estrecha relación con el contenido principal de la obra. Algunas portadas librescas también acusan esta incorporación. Sirva como ejemplo el frontispicio del tratado de Diego de Sagredo, en su edición portuguesa de 1541 (Lisboa, Luis Rodrigues). En el retablo de la Inmaculada se colocaron unas bichas que responden en gran medida a la caracterización de las arpías. Estas eran unas aves muy particulares, de apetito voraz, enviadas por Zeus para castigar a Fineo por su insolencia, de manera que cada día robaban su alimento o lo contaminaban haciéndolo incomible. Las terribles aves de rapiña tenían cabeza de mujer, una mirada alucinada por el hambre insaciable y un vientre prominente a causa de la incesante ingesta de comida.⁶ Es de gran importancia para nuestro propósito que Virgilio en la *Eneida* mencione su “vientre

⁵ El patronato pertenecía a las familias de los Urriés, señores de Nisano, y los Urriés, señores de Ayerbe, quienes no se ocupaban de su mantenimiento, y, a decir de Novella, a comienzos del siglo XVII necesitaba una urgente reparación (*ibidem*, p. 55).

⁶ OLIVARES MARTÍNEZ, Diana, “Las arpías”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VI/11 (2014), pp. 1-12.



Medidas del romano, de Diego de Sagredo, edición portuguesa de Lisboa, Luis Rodrigues, 1541.

inmundo”, pues esta característica las convierte en la antítesis perfecta de María y su seno virginal.

Las pseudoarpias del retablo catedralicio son casi irreconocibles como tales por su estilización y su recato. Tienen cabeza y cuerpo de mujer (ambos cubiertos pudorosamente), un abultado vientre que sigue el perfil curvado de una voluta y su mitad inferior transformada en un ornato vegetal. Así expuestas pueden parecer apenas censurables, pero en ellas está inherente la monstruosidad de una hibridación antinatural, y además su colocación de espaldas a la Virgen es síntoma de una esencia completamente contraria. En general, la confrontación entre la Virgen, pura y bella, y la bicha,

pecadora y monstruosa, ya sea alada, serpentiforme o de otro tipo, genera una clara dicotomía visual y moral, pues tanto las cualidades como las lacras morales tienen su exacta manifestación en el aspecto físico del ser que las encarna. En esta antítesis está basado el lienzo pintado por Andrea del Sarto en 1517 *Virgen de las arpiás*, donde María con el Niño en brazos se levanta triunfante sobre un pedestal donde quedan constreñidas unas pequeñas arpiás. En la gradación de los seres en razón de su pureza, la Virgen y las arpiás ocuparían extremos irreconciliables, y así debía revelarse a los fieles devotos de la Inmaculada.

LA IGLESIA DE SANTA MARÍA TONANTZINTLA

La orden franciscana fue la principal defensora de la creencia inmaculista en Nueva España, y de ello dejó testimonio en sus conventos y sus iglesias. A comienzos del siglo XVIII, mucho después de que el obispo Juan de Palafox retirara a los franciscanos la cura de almas de sus antiguas misiones en la diócesis de Puebla, la influencia de los menores resultó todavía decisiva para crear en Santa María Tonantzintla uno de los interiores más interesantes de todo el barroco novohispano. Tradicionalmente esta iglesia, construida en la comunidad del mismo nombre, muy próxima a San Andrés Cholula, se ha considerado una versión popular de la espléndida capilla del Rosario de la iglesia poblana de Santo Domingo, consagrada en 1690. El análisis iconográfico, sin embargo, muestra claramente que su discurso católico gira en torno a la Virgen inmaculada y no a la devoción dominica protagonista en Puebla: la Virgen del Rosario como llena de gracia y de los dones del Espíritu Santo, pero, por supuesto, no inmaculada, pues los dominicos, con santo Tomás, rechazaban tal teoría.⁷ Más bien ambas construcciones son expresión de la eterna y crispada rivalidad entre las dos órdenes mendicantes a través de sus advocaciones marianas.

Por otro lado, los franciscanos fueron quienes insistieron mucho en venerar a la Virgen no solo como madre de Dios, sino como madre de los hombres (a partir de Juan 19, 25-27). Para san Bernardino de Siena, Jesús fue su primogénito según la carne,

⁷ Estudió el programa teológico de la capilla Francisco de la MAZA en “La decoración simbólica de la capilla del Rosario de Puebla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 6/23 (1955), pp. 5-29. Según nos dice en su artículo (p. 13), para fray Agustín Hernández y fray Diego de Gorozpe (*Octava maravilla*, Puebla, 1690), la Gracia es la raíz de la vida divina en la tierra y sus frutos son los dones del Espíritu Santo, los cuales coronan a la Virgen del Rosario en su capilla.



Benedicta tu in mulieribus. Hendrick Goltzius, 1578.

y los hombres sus hijos espirituales. Esta idea enlazaba perfectamente con el concepto mesoamericano de la diosa Tonantzin, *Nuestra Madrecita*.

Excede los límites de este breve trabajo reseñar las investigaciones sobre la cosmovisión mesoamericana plasmada en Tonantzintla —literalmente, ‘el lugar de Nuestra Madrecita’— y su interpretación como el paraíso del Tlalocan —o ‘cielo de Tláloc’, el dios de la lluvia— y el árbol de Tamoanchan, vinculados ambos a Tonantzin,⁸ pero sí es necesario señalar de qué manera estas implicaciones ancestrales se reunieron con la alabanza, eminentemente católica, a la Virgen inmaculada como *bendita entre las mujeres* por haber concebido al Hijo de Dios. La clave para fusionar los sistemas de pensamiento hibridados en Nueva España es un interesantísimo grabado del artista alemán Hendrick Goltzius, *Benedicta tu in mulieribus*, realizado en la ciudad holandesa de Haarlem en 1578, el año de la revuelta iconoclasta calvinista.

El grabado es una composición emblemática integrada por una imagen principal identificada con el título citado, a la que se añade, en lugar de un epigrama explicativo —como correspondería en el clásico emblema triple—, una serie de citas bíblicas combinadas con emblemas sencillos compuestos por imagen y mote. La absoluta protagonista de la composición es María, y por ello converge en su persona todo el contenido icónico-textual. Ella y las mujeres que la rodean reciben los efectos de una fuente que materializa toda suerte de bendiciones en forma de flores, frutos y, sorprendentemente, niños. El sentido más auténtico de este maravilloso surtidor se expresa en la cita textual colocada por Goltzius en la parte baja de la composición: “et ponam eos in circuitu collis mei benedictionem et deducam imbrem in tempore suo

⁸ A Francisco de la Maza se debe la fecunda idea de ver en el cielo de la iglesia, lleno de niños y frutos modelados y pintados en vibrantes colores, una imagen cristianizada del Tlalocan prehispánico. Véase MAZA, Francisco de la, “El Tlalocan pagano de Teotihuacan y el Tlalocan cristiano de Tonantzintla”, en Juan COMAS *et alii* (eds.), *Homenaje a don Alfonso Caso*, México, Impr. Nuevo Mundo, 1951; reed. en Julio GLOCKNER (comp.), *Mirando el paraíso*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vález Pliego, Dirección de Fomento Editorial, 2011, 3.ª ed., pp. 15-19. En la actualidad el concepto del Tlalocan está basado fundamentalmente en las investigaciones de Alfredo LÓPEZ AUSTIN, quien, en *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1994, sitúa en el paraíso del Tlalocan y en el árbol de Tamoanchan los mitos más importantes sobre la creación, la vida y la muerte de los hombres. A partir de ese trabajo, Ligia RIVERA DOMÍNGUEZ —“El cosmos como modelo del cuerpo de Santa María Tonantzin”, en Julio GLOCKNER (comp.), *op. cit.*, pp. 127-155— considera el templo de la Virgen-Tonantzin como réplica del árbol de Tamoanchan, que vincula el cielo, la tierra y el inframundo y que al permitir la unión de fuerzas contrapuestas es origen de la vida, lugar de la creación y cuna de la humanidad.

pluviae benedictionis erunt” (‘y daré bendición a ellos y a los alrededores de mi collado, y haré descender la lluvia en su tiempo; lluvias de bendición serán’; Ezequiel 34, 26). *Ellos* son, en este contexto, *ellas*, la Virgen y las mujeres estériles de la Biblia, sus prefiguradas, pues por su condición estaban incapacitadas para concebir, pero, como la Virgen, también se convirtieron en madres.

Las mujeres están perfectamente identificadas como Sara, Lía, Rebeca, Raquel, la madre de Sansón, Ana e Isabel. Su esterilidad las habría excluido de la bendición y del mandato dados por Dios a los primeros padres, que se incluye en el grabado: “Benedixique illis Deus, et ait: crescite, et multiplicamini, et replete terram, et subiicite eam” (‘Dios los bendijo y les dijo: creced y multiplicaos, y llenad la tierra y sometedla’; Génesis 1, 28). Sin la intervención directa de Dios no habrían tenido descendencia, como la tuvo Eva, que acompaña al grupo. Pero, según se da a entender, todas merecieron esa gracia especial por sus cualidades y sus buenas acciones. Este sentido



Benedicta tu in mulieribus. *Detalle. Hendrick Goltzius, 1578.*

expresan los emblemas complementarios, propuestos a partir de citas bíblicas, que involucran tanto la fe como la limpieza en las acciones y el cumplimiento de los preceptos divinos. La combinación haría el milagro, porque también para Dios era necesaria la colaboración de estas mujeres, cuyos hijos fueron imprescindibles para llevar a cabo su plan de salvación.

Resulta especialmente significativo que del potente surtidor broten, junto a los frutos, los niños que están a punto de encarnarse en las futuras madres, a excepción del correspondiente a Cristo. Esta ausencia parece una extrapolación de la recomendación de Molanus, quien censuró la representación de Cristo como homúnculo en la anunciación porque daba a entender que había entrado en el cuerpo de la Virgen perfectamente formado.⁹ En el credo niceno constantinopolitano (del año 381) la Iglesia ya había dogmatizado sobre la participación de María en la concepción de Cristo, pues este “se encarnó del Espíritu Santo y de María, la Virgen, y se hizo hombre”.¹⁰

La imagen del grabado es en sí misma completamente contraria a las tesis calvinistas y luteranas que menospreciaban la figura de la Virgen. Martín Lutero fue totalmente contrario a resaltar el papel de María en el proceso salvífico, y en el comentario al magnificat, de 1521, le atribuyó la siguiente declaración: “Yo soy la factoría en la que él [Dios] trabaja, pero no he aportado nada a su trabajo, por ello nadie me debe alabar y honrar por haberme convertido en Madre de Dios”.¹¹ Hendrick Goltzius expuso con argumentos gráficos lo contrario.

El artista alemán se estableció en Haarlem en 1577, cuando el Gobierno ya había impuesto la doctrina calvinista en la ciudad. A partir de 1570 los reformadores prohibieron la veneración pública de imágenes marianas, disolvieron fraternidades por la fuerza y expropiaron iglesias. En 1578, durante la festividad del Corpus, la catedral de San Bavón fue atacada y durante meses saqueada de cuantos objetos culturales y litúrgicos fueron considerados ofensivos. En este ambiente hostil, Goltzius homenajeó a la Virgen y recuperó el pasado católico de la ciudad.¹²

⁹ MOLANUS, Johannes, *op. cit.*, pp. 70-71.

¹⁰ AMATO, Angelo, *María y la Trinidad: espiritualidad mariana y existencia cristiana*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2000, p. 36.

¹¹ *Ibidem*, p. 14.

¹² AUERBACH, Elissa Anderson, *Re-forming Mary in Seventeenth-century Dutch Prints*, tesis doctoral, Lawrence, University of Kansas, 2009, p. 22.

Lógicamente, el grabado estudiado y otros de clara filiación católica tuvieron muy buena acogida en el ámbito hispano; en la península comenzaron a ser utilizados antes de la muerte del autor, que tuvo lugar en 1617, y ejercieron gran influencia a lo largo de todo el Barroco.¹³ Pero donde de manera más espectacular fue interpretada una obra de Goltzius, su espléndida *Benedicta tu in mulieribus*, fue en la iglesia novohispana de Santa María Tonantzintla.

Durante más de un siglo su interior ha cautivado a visitantes y estudiosos por su exuberante decoración de yesería, repleta de caritas de niños, flores y frutas y concentrada básicamente en bóvedas y soportes, donde las figuras se conceptualizan como los componentes básicos del Tlalocan mesoamericano. No es menos revelador, sin embargo, el conjunto de la cabecera, muy poco estudiado hasta ahora, compuesto por el ciprés de la Virgen Inmaculada —enmarcado por las alabanzas bíblicas habituales, expuestas en los arcos torales laterales— y un retablo salomónico donde se alojan los padres de María, los apóstoles Pedro y Pablo, los evangelistas y las mujeres estériles de la Biblia.¹⁴ En este conjunto se encuentra la clave para comprender en su integridad toda la ornamentación del templo.

Desde su puesto privilegiado en el ciprés, la Virgen espera con las manos abiertas —como es habitual en el episodio de la anunciación y en algunas advocaciones marianas— a su hijo, que baja desde el arco toral ubicado frente a ella. A pesar de la prevención de Goltzius de no mostrar al Niño Jesús plenamente formado antes de su encarnación, los artífices de Tonantzintla no tuvieron inconveniente en representarlo a manera de *niño descendente*,¹⁵ una figura también con pleno sentido para la cosmovisión

¹³ NAVARRETE PRIETO, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1997, pp. 262-263 <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/0/H0047704.pdf>> [consulta: 10/6/2015].

¹⁴ A la interpretación de la iglesia desde el punto de vista occidental han contribuido algunos historiadores. Para Pedro ROJAS (*Tonantzintla*, México, UNAM, 1956), solo se expresan en ella los dogmas básicos de la Encarnación y la Trinidad. Manuel GONZÁLEZ GALVÁN (“Tonantzin coronada en el Tlalocan”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 48, 1978, pp. 47-61) piensa más bien en un hilo conductor que da progresión a las principales representaciones y que lleva desde la asunción de la Virgen, ubicada en el sotocoro, hasta la coronación, verificada en el crucero. Finalmente, Antonio RUBIAL GARCÍA (*Santa María Tonantzintla: un pueblo, un templo*, México D. F., Universidad Iberoamericana / V Centenario, 1991) se resiste a aceptar este refinamiento teológico en una iglesia de ámbito rural y regresa a los planteamientos más generales y sencillos deducidos por Pedro Rojas. En realidad, como se da a conocer aquí, los postulados de la iglesia poblana revisten mucha más elaboración que cualquiera de los discursos comentados.

¹⁵ Pedro Rojas (*op. cit.*, p. 35) identifica el niño que desciende hacia la Virgen con el Niño Jesús.



*Cúpula de la iglesia de Santa María Tonantzintla (Puebla, México).
(Archivos compartidos UAEM-3Ríos)*

mesoamericana, al recordar a Piltzintecuhtli o Pilzintli.¹⁶ Acompañan a la Virgen, alojadas en el retablo, varias mujeres que no son las santas vírgenes de la capilla del Rosario de Puebla, porque ellas comparten con María su condición virginal, pero no su maternidad. Son cuatro mujeres estériles de la Biblia, también en espera de sus hijos; están ostensiblemente embarazadas y tienen asignados sus niños, que viajan de cabeza hacia ellas desde el fondo de la nave: dos están ubicados en el arco del sotocoro y otros dos en los muros laterales del coro alto. Las mujeres posan con los brazos abiertos, una actitud muy elocuente que se repite en otros santos de la iglesia a los que no

¹⁶ Este sería el espíritu de los hongos llamados *enteógenos* (literalmente, ‘Dios dentro de nosotros’) según Gordon WASSON, “Pilzintli, el Dios niño de los nahuas y su prole cristiana”, cap. VII de *El hongo maravilloso teonanácatl: micolatría en Mesoamérica*, México D. F., FCE, 1983; reproducido con el título “Santa María Tonantzintla y Pilzintli” en Julio GLOCKNER (comp.), *op. cit.*, pp. 103-122.

corresponde en absoluto, como el san Antonio de Padua de la cúpula o los evangelistas del retablo. En todos ellos es señal de su anhelante espera ante la llegada del Hijo de Dios.

La lluvia de bendiciones plasmada en el grabado de Goltzius parece cobrar vida en la cúpula del crucero de Tonantzintla, donde se genera una obra de fuerte sincretismo cultural. Allí se vislumbra un cielo cristiano poblado de ángeles cuyos puestos de honor se reservan para los evangelistas, algunos santos franciscanos y los padres de la Iglesia, pero que a la vez resulta extremadamente particular por estar repleto de niños flor, flores y frutos. Incluso es posible distinguir en él una recreación de los *tlaloque*, los ayudantes de Tláloc, que sostienen el cielo y se encargan de distribuir los diferentes tipos de lluvia generados por la deidad.¹⁷

En definitiva, penetrar en Tonantzintla es asistir a una adaptación magistral de una imagen creada en el ámbito calvinista para defender los postulados católicos en torno a María y reconvertida en el contexto novohispano en una proclama del culto mestizo en torno a la Virgen inmaculada, madre de Cristo, adorada como Tonantzin, la diosa madre del Tlalocan.

¹⁷ HERNÁNDEZ, Ramsés, y Margarita LOERA, “El templo cristiano y su conexión con el Tlalocan mesoamericano”, *Historias*, 20 (2008), pp. 23-38, esp. pp. 34-36.

HUESCA Y SU PATRÓN SAN LORENZO: NUEVAS EVIDENCIAS SOBRE EL ORIGEN DE LAS TRADICIONES LAURENTINAS OSCENSES

Carlos GARCÉS MANAU*

En 2008 publiqué en el número 118 de *Argensola* un artículo titulado “Huesca y su patrón san Lorenzo: historia de las tradiciones laurentinas oscenses (siglos XII a XV)”, en el que argumentaba que dichas tradiciones, que convirtieron a san Lorenzo, hasta hoy, en el primer patrón de Huesca, constituyen una parte importante del gran proceso histórico, comenzado en 1096 con la conquista por el rey Pedro I de Aragón de la Wasqa musulmana, que dio origen a la Huesca actual, una ciudad aragonesa, occidental y mayoritariamente cristiana.

Las tradiciones laurentinas tuvieron siempre dos sedes: la propia Huesca y Loreto, una pequeña villa situada unos cuatro kilómetros al oeste de la ciudad que quedó despoblada en la crisis bajomedieval. Los principales episodios de su creación fueron la aparición en el siglo XIII de iglesias y cofradías de San Lorenzo en Huesca y Loreto y el primer testimonio, en la obra de Gonzalo de Berceo, de la creencia de que san Lorenzo había nacido en Huesca; y la invención en el siglo XIV de su familia, formada por sus padres, san Orencio y santa Paciencia, y su hermano gemelo, san Orencio, obispo de la ciudad francesa de Auch. Estas tradiciones situaban en la

* Historiador. garcesmanau@gmail.com

iglesia de Loreto, que perteneció durante la Edad Media al castillo-abadía de Montearagón, el nacimiento de ambos gemelos y la sepultura y las reliquias de sus padres, Orencio y Paciencia.

En este trabajo presentamos cuatro evidencias, no recogidas en aquel artículo, que confirman los argumentos expuestos hace siete años: la mención más antigua de la iglesia de San Lorenzo de Huesca, del año 1217; la concesión por el papa Nicolás IV de un documento en favor de dicha iglesia en 1291; la falta de referencias al oscensismo de san Lorenzo, a diferencia de lo que ocurre en la obra de Berceo, en la de otro gran autor hispano del siglo XIII, Juan Gil de Zamora; y un mayor énfasis en el papel que Montearagón, una de cuyas capillas estaba dedicada a san Lorenzo, pudo tener en la aparición de las tradiciones sobre el santo y su familia en su iglesia de Loreto.

LA PRIMERA MENCIÓN DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO DE HUESCA (1217)

Hasta ahora la referencia más antigua a la iglesia de San Lorenzo de Huesca era de 1223-1224, pero la reciente publicación de documentos de la catedral ha adelantado esa fecha a 1217.

En 1619 Francisco Diego de Aínsa afirmaba, en su historia de Huesca, que la iglesia de San Lorenzo existía ya en 1097, solo un año después de la conquista aragonesa de la ciudad. Esa datación tan temprana, pese a no tener respaldo documental, se ha defendido hasta fechas recientes. La realidad histórica es, sin embargo, muy distinta. Durante el siglo XII no hay testimonio alguno sobre una iglesia dedicada a san Lorenzo en Huesca. Cuando Pedro I conquistó Wasqa, las únicas iglesias mozárabes eran San Pedro el Viejo y San Cipriano de Cartago. Y san Lorenzo tampoco fue incluido entre los titulares de la nueva catedral (que era la mezquita mayor de Wasqa, ahora cristianizada): Jesús Nazareno, la Virgen María, san Juan Bautista y los apóstoles san Pedro y san Juan Evangelista. Por fin, en los más de setecientos documentos de la catedral que Antonio Durán Gudiol publicó en la década de los sesenta del siglo pasado, que llegan hasta 1213, no encontramos tampoco ninguna noticia sobre una iglesia de San Lorenzo, y eso que dichos documentos testimonian la existencia en la Huesca del siglo XII de once templos cristianos: los antiguos mozárabes de San Pedro y San Cipriano, cinco mezquitas cristianizadas (la catedral, Santa Cruz, San Salvador, San Vicente el Alto y la Magdalena), las iglesias de San Miguel y Santa María de Afuera y las de las encomiendas templaria y hospitalaria.

Las noticias más antiguas sobre la iglesia de San Lorenzo de Huesca las dio a conocer Federico Balaguer en 1946. En abril de 1223 Ferrer de Artasona y su mujer, María, donaron en su testamento 3 sueldos jaqueses “ad opera sancti Laurencii” (‘a la obra de San Lorenzo’), y en 1224 la mujer de Arnaldo Cruzato dio 13 sueldos “ad luminaria sancti Laurencii”. En el año 2000 Federico Balaguer y María José Pallarés publicaron, aunque sin mencionar su procedencia, dos nuevas referencias: en el testamento de Juan de Orna, de 1231, se dejaban 13 dineros jaqueses a los capellanes de San Lorenzo de Huesca, y en 1235 se registra una donación de Sancho de Monzón, consistente en camas y ropas, al hospital de San Lorenzo.¹

El Instituto de Estudios Altoaragoneses acaba de publicar, en lo que constituye una novedad historiográfica de gran relevancia, la continuación de la colección diplomática de la catedral de Huesca a partir del punto en que la dejó Antonio Durán. María José Montaner Zueras y José Ramón Laplana Sánchez han editado los documentos catedralicios del periodo 1214-1252,² y entre ellos se encuentra el testimonio más antiguo de la iglesia oscense de San Lorenzo. En diciembre de 1217 Guiral de Monzón y su mujer vendieron unas casas cerca de ese templo (“ecclesiam Sancti Laurencii”, dice el texto) al arcediano Juan de Serés por 300 sueldos (documento 75). Esta noticia, seis años anterior a la más antigua conocida hasta ahora, alude además al templo, de forma casi rutinaria, como existente (su nacimiento, por tanto, debió de ser anterior a 1217, aunque, por las razones aducidas más arriba —y en el artículo de 2008—, resulta poco probable que se hubiera fundado en el siglo XII).

Más allá de la indudable importancia de esta referencia de 1217 a la iglesia de San Lorenzo de Huesca, en esta continuación de la colección diplomática de la catedral sorprende, en cualquier caso, la escasez de menciones, que además son indirectas, de este primer templo laurentino. Un documento de diciembre de 1234 (el número 324) cita unas casas en el barrio de San Lorenzo (“in vico Sancti Laurencii extra muros Osce”); en otro, de enero de 1243 (el 487), se habla de su cementerio (“ad cimiterium Sancti Laurencii Osce”); y, por fin, en noviembre de 1244 (documento 522) se menciona a García, capellán, y García de Quaços, vicario de San Lorenzo.

¹ Véase, sobre esta primera iglesia de San Lorenzo de Huesca, Garcés (2008: 42-47).

² Montaner y Laplana (2016).

EL DOCUMENTO DEL PAPA NICOLÁS IV
SOBRE LA IGLESIA DE SAN LORENZO DE HUESCA (1291)

En mayo de 1291 el papa Nicolás IV concedió indulgencias a la iglesia de San Lorenzo de Huesca. Este notable documento fue dado a conocer en 1985 por Antonio Durán, en su *Historia de los obispos de Huesca-Jaca de 1252 a 1328*, publicada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses.³ Sin embargo, su existencia no volvió a ser citada, ni por Durán ni por los autores que desde entonces se ocuparon de las relaciones históricas entre Huesca y san Lorenzo. Yo mismo tampoco lo mencioné, dado que entonces no lo conocía, en el artículo de 2008.

El contexto en el que la curia pontificia emitió dicho documento es el siguiente. En 1290 murió el obispo de Huesca Jaime Sarroca, con quien se inició la construcción de la actual catedral gótica. Tras su fallecimiento, los cabildos de Huesca y Jaca eligieron nuevo obispo a Martín López de Azlor, miembro de un linaje nobiliario oscense, el de los Azlor, fuertemente vinculado a los reyes de Aragón, pero el papa anuló la elección. Eran los años posteriores a la conquista de Sicilia por el rey aragonés Pedro III, un hecho que dio origen a un largo conflicto con la Santa Sede que supuso, entre otras cosas, la excomunión del monarca por el papado. En tales circunstancias, las estrechas relaciones de los Azlor con la casa real aragonesa debieron de jugar en su contra cuando uno de sus integrantes resultó elegido obispo. Nicolás IV nombró obispo de Huesca, en sustitución de Martín López de Azlor, al fraile dominico catalán Ademar (1290-1300). Al año siguiente fray Ademar viajó a Italia al encuentro del pontífice, y cuando estaba en la ciudad de Orvieto, donde residía entonces Nicolás IV, el papa hizo expedir, entre marzo y mayo de 1291, cuatro documentos en favor de quien él mismo había elegido obispo oscense. Uno de ellos, tal y como dio a conocer Antonio Durán, estaba relacionado con la iglesia de San Lorenzo de Huesca. Ha sido publicado recientemente —en 2009— por Santiago Domínguez Sánchez, que ha editado los *Documentos de Nicolás IV (1288-1292) referentes a España*. Domínguez Sánchez reproduce íntegramente, con el número 519, el texto en latín del documento pontificio, que fue expedido en Orvieto el 12 de mayo de 1291. Va precedido de una reseña que resume su contenido:

³ Durán (1985: 103). Según Durán, el documento papal se conserva en el Archivo de la Catedral (ACH, Extrav., original con bula pendiente).

Litterae gratiosae de Nicolás IV por las que concede un año y 40 días de indulgencia a los cristianos que, con las debidas condiciones, visiten la iglesia de San Lorenzo de la ciudad de Huesca en las cuatro festividades de la Virgen María, esto es, Natividad, Anunciación, Purificación y Asunción, en la fiesta de San Lorenzo, o bien durante la semana posterior a todos esos días.

La relevancia de este documento de Nicolás IV de 1291 reside en que, además de constituir uno de los testimonios más antiguos sobre la iglesia oscense de San Lorenzo, pertenece al breve periodo —los años finales del siglo XIII y el comienzo del XIV— en el que, al producirse varios acontecimientos concomitantes, puede afirmarse que san Lorenzo se convirtió definitivamente en patrón de la ciudad. En primer lugar, la Cofradía de San Lorenzo de Huesca se fundó, siendo obispo Jaime Sarroca, en 1283. El 10 agosto de 1307, festividad de San Lorenzo, el rey Jaime II de Aragón, que cumplía cuarenta años (había nacido en Valencia el 10 de agosto de 1267), hizo entrega de la reliquia de un dedo del mártir, conseguida seguramente en Roma, que todavía se conserva. El monarca, junto con varios miembros de su corte, ingresó además en la cofradía del santo. Por entonces, y según parece gracias a la munificencia regia, la propia iglesia de San Lorenzo fue reconstruida, en estilo gótico. Y, por fin, en la espléndida portada de la catedral, labrada asimismo en esos años, ocuparon un lugar de preeminencia, al lado de las de los apóstoles y san Juan Bautista, sendas esculturas de san Lorenzo y san Vicente, entronizados ya como patronos de los oscenses.

LA AUSENCIA DE REFERENCIAS AL ORIGEN OSCENSE DE SAN LORENZO EN LAS OBRAS DE JUAN GIL DE ZAMORA

La mención más antigua de que san Lorenzo nació en Huesca se escribió, paradójicamente, lejos de Huesca. Aparece en el *Martirio de san Lorenzo*, una obra escrita por Gonzalo de Berceo en tierras riojanas a mediados del siglo XIII. Son, concretamente, estos versos de la segunda estrofa: “Vincencio e Laurencio, omnes sin depresura, / ambos de Uesca fueron, dizlo la escriptura” (se trata también de la cita más antigua de la tradición que hacía oscense a san Vicente, el segundo patrón de Huesca). Los investigadores han debatido si tan notable alusión al oscensismo de ambos mártires se basa, tal y como el propio Berceo afirma, en una “escriptura” anterior, de la que no se sabe nada, o si se trata, como parece más probable, de una invención, que no tendría por qué ser suya (Gonzalo de Berceo se puede estar haciendo eco de las incipientes tradiciones, que estarían surgiendo por entonces en Huesca, sobre los dos santos).

Las citas de Berceo de las relaciones de Huesca con san Lorenzo y san Vicente, que no fueron conocidas, por cierto, en tierras oscenses hasta muchos siglos después (no aparecen recogidas, por ejemplo, por autores de los siglos XVII y XVIII tan importantes como Francisco Diego de Aínsa o el padre Huesca), no están exentas, con todo, de problemas. Gonzalo de Berceo hizo contemporáneos a Lorenzo y Vicente, cuyos martirios estuvieron separados en realidad por medio siglo, y convirtió en obispo de Huesca al obispo zaragozano san Valero, patrón de la capital aragonesa. La forma en que Berceo presenta la marcha de san Lorenzo a Italia tampoco tiene paralelos —ni tendrá continuadores—: san Valero viaja de Huesca a Roma llevando consigo a san Lorenzo y a san Vicente para asistir a un concilio convocado por el papa Sixto II. Una vez en tierras italianas, el papa convence a Valero para que deje junto a él a Lorenzo —quien fue martirizado en Roma el 10 de agosto del año 258, pocos días después que el propio Sixto II—.

Si Gonzalo de Berceo constituye un testimonio fundamental, aunque aislado, por habernos transmitido la noticia más antigua de la tradición que hacía oscense a san Lorenzo, Juan Gil de Zamora, perteneciente a una generación posterior a Berceo, representa un hito igualmente relevante, si bien en sentido opuesto: en su *Legende sanctorum*, en efecto, no encontramos referencia alguna a dicha tradición.

Juan Gil de Zamora, tal y como indica su nombre, era natural de Zamora. Vivió en la segunda mitad del siglo XIII y el comienzo del XIV (se suelen dar como fechas de su nacimiento y muerte, respectivamente, 1241 y 1318). Juan Gil se hizo franciscano y marchó a estudiar, hacia 1273 o 1274, a la Universidad de París. Llegó a ser colaborador del rey Alfonso X el Sabio en sus empresas culturales y tutor de su hijo, el futuro Sancho IV. Su obra, amplia, abarca campos tan diversos como la doctrina y la devoción cristianas (su *Liber Mariae*, por ejemplo), la historiografía (historias sobre Hispania o su Zamora natal) y la ciencia (un libro de historia natural y otro sobre venenos y animales venenosos).

El trabajo que nos interesa ahora es su *Legende sanctorum et festivitatum aliarum de quibus Ecclesia sollempnizat* = *Leyendas de los santos y de otras festividades que celebra la Iglesia*, que el Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo publicó en 2014 en edición bilingüe: el latín original y una traducción castellana. Entre los santos y las festividades de los que se ocupa Juan Gil de Zamora está san Lorenzo (pp. 503-516). Y, como señalábamos, a diferencia de lo que Berceo había escrito unos decenios antes, el autor franciscano no recoge la tradición sobre el nacimiento en

Huesca del mártir, hecho que resulta significativo, ya que otro importante aspecto del *paisaje* devocional oscense sí llegó, y con gran fuerza, a la corte de Alfonso X el Sabio, cuya mujer, la reina Violante, era miembro de la casa real aragonesa (hija de Jaime I el Conquistador). Nos referimos a la colección de milagros protagonizada por la Virgen de Salas, en Huesca. Las *Cantigas de santa María* incluyen veintidós composiciones con milagros de Salas, solo por detrás de las veinticuatro de El Puerto de Santa María, un santuario que había fundado el propio Alfonso X.

La falta de referencias al origen oscense de san Lorenzo en la obra de Juan Gil de Zamora se debe, posiblemente, a que esa tradición, tal y como apuntan otros indicios, se encontraba aún en sus comienzos. Pero no pasaría mucho tiempo antes de que se fortaleciera y llegara a ser conocida lejos de Huesca. De este modo, el santo dominico valenciano Vicente Ferrer (1350-1419) pudo escribir ya sobre san Lorenzo en uno de sus sermones: “sciendum est quod ipse fuit de Osca, natus de magno genere” (‘es de saber que este santo fue de Huesca, nacido de gran linaje’).⁴

EL PAPEL DE MONTEARAGÓN EN EL ORIGEN DE LAS TRADICIONES SOBRE SAN LORENZO Y SU FAMILIA EN LA IGLESIA DE LORETO

La iglesia de San Lorenzo de Loreto, en la que, al menos desde el siglo XIV, se creía que nació san Lorenzo y se veneraban las reliquias de sus padres, san Orencio y santa Paciencia, dependía eclesiásticamente del castillo-abadía de Montearagón, construido a partir de 1085 a pocos kilómetros de Huesca por el segundo rey de Aragón, Sancho Ramírez, para preparar la conquista de la ciudad islámica. En mi artículo de 2008 ya apuntaba que Montearagón jugó posiblemente un papel relevante en el desarrollo de las tradiciones laurentinas en su iglesia de Loreto, y en este trabajo pretendo incidir en ese hecho.

Comencemos por resumir la vinculación que unió, durante casi cinco siglos, Montearagón con Loreto. Tras la conquista aragonesa de Wasqa, la iglesia que, según se esperaba, debía nacer en Loreto fue encomendada a Montearagón. A diferencia de varios pueblos próximos (Alerre, Huerrios, Banariés, Cuarte o Chimillas), que continuaron habitados cuatro siglos más por comunidades musulmanas, y en los que no

⁴ Garcés (2008: 33).

surgieron por tanto templos cristianos, Loreto fue pronto una villa cristiana, en la que sí se creó una iglesia. A la hora de decidir su titular, tuvo probablemente una influencia determinante la similitud entre el nombre del lugar, *Loreto*, y el del santo al que se dedicó finalmente el templo, *Lorenzo*. En la documentación medieval la iglesia figura en ocasiones, en efecto, como *San Lorent de Loret* (una similitud semejante —en este caso entre los nombres *Orencio* y *Lorenzo*— pudo influir en el surgimiento de las tradiciones que hicieron de san Orencio padre y san Orencio hijo, respectivamente, el padre y el hermano gemelo de san Lorenzo).

La primera mención de la iglesia de Loreto, aunque no indica su titular, figura en un documento papal en favor de Montearagón de 1188, y la referencia más antigua a que dicho titular era san Lorenzo aparece en otro documento montearagonés, de 1228. Entre 1235 y 1248, finalmente, se creó la Cofradía de San Lorenzo de Loreto. Entretanto, otra institución eclesiástica había puesto un pie cada vez más firme en la villa. Se trataba de la encomienda templaria de Huesca, que se hizo con más y más propiedades en Loreto hasta convertirlo en una encomienda y un señorío templarios. La situación cambió, sin embargo, en el siglo XIV. En 1307 comenzó en Francia el juicio que terminó con la extinción de los templarios. Y la crisis bajomedieval, que se abatió sobre la Europa occidental, acarreo la despoblación de Loreto, al igual que la de otros muchos lugares. En adelante lo único que sobrevivió fue la iglesia de San Lorenzo, que continuó perteneciendo a Montearagón. En cuanto a las tierras de la antigua población, quedaron integradas en el término municipal de Huesca.

En el siglo XIV fue también cuando surgieron en torno a la iglesia de Loreto las tradiciones sobre la familia de san Lorenzo. Dos documentos de la Cofradía de Loreto, uno en aragonés de hacia 1330 y otro en latín de 1352, son los primeros en aludir a las tumbas de sus padres, aunque no dan todavía sus nombres. La mención más antigua de estos, san Orencio y santa Paciencia, y de Loreto como lugar de nacimiento de san Lorenzo, corresponde a un documento de 1387 del antipapa de Aviñón Clemente VII. A partir de entonces las referencias a la familia del mártir son ya constantes. Dos misales de la catedral que el padre Huesca fechaba en el siglo XIV y la Consueta oscense, del XV, citan a san Orencio padre y san Orencio hijo. El 1 de mayo, día que los documentos fundacionales de la Cofradía de San Lorenzo de Loreto identificaban únicamente como fiesta de los apóstoles Felipe y Santiago, se había convertido ya a fines de la Edad Media en la festividad dedicada a san Orencio y santa Paciencia (y como

tal sigue celebrándose hoy; cada 1 de mayo las cabezas de ambos, forradas de plata, son llevadas de la catedral a Loreto).

La devoción por la familia de san Lorenzo se extendió entretanto más allá de Huesca. Llegó muy pronto, por ejemplo, a Zaragoza. En 1435 se decoró en la Seo zaragozana un retablo en el que estaban representados, además de san Lorenzo, sus padres, Orencio y Paciencia, y su hermano gemelo, Orencio. Y en 1446 el Concejo de la capital aragonesa donó una lámpara de plata a la iglesia de Loreto como agradecimiento por la extinción de una plaga de langosta, que las autoridades zaragozanas atribuían a la intercesión de los “gloriosos sant Orenz y santa Paciencia, padre y madre de san Lorent”. En 1454 se fundó en Loreto otra cofradía dedicada a los padres de san Lorenzo. Sus cabezas eran mojadas con agua en situaciones de grave sequía como medio de atraer la lluvia. Las *mojas* más antiguas de las cabezas de san Orencio —que terminó siendo conocido como *padre de las lluvias*— y santa Paciencia son de 1486 y 1507. Las calaveras objeto de tan singular ceremonia fueron forradas de plata: la de santa Paciencia por su cofradía en fecha desconocida y la de san Orencio por el abad de Montearagón Pedro de Luna entre 1555 y 1568. En 1571, al producirse la división del obispado de Huesca-Jaca en las diócesis de Huesca, Barbastro y Jaca, la iglesia de Loreto dejó de pertenecer a Montearagón. En los años siguientes se creó en ella, bajo los auspicios de Felipe II, un convento agustino que perduró hasta la desamortización. También por entonces las cabezas de san Orencio y santa Paciencia fueron trasladadas a la catedral, donde más adelante volvieron a ser forradas de plata.

En 2008 ya defendí, tal y como he apuntado, que Montearagón debió de tener un papel importante en el surgimiento y el desarrollo de las tradiciones acerca de la familia de san Lorenzo y de Loreto como lugar de nacimiento del mártir y de enterramiento de sus padres. Orencio padre y Orencio hijo, dos santos de origen francés sobre los cuales existían al otro lado de los Pirineos tradiciones consolidadas —que presentaban a Orencio padre como un consumado exorcista—, fueron convertidos, respectivamente, en padre y hermano de san Lorenzo. Distintas líneas de evidencia apuntan en tal sentido. En 1619 Francisco Diego de Aínsa reconocía, en su historia de Huesca, que para narrar la vida de los padres de san Lorenzo había “tenido trabajo, por haber escrito de ellos muy poco los autores, que aún casi no los conocieron”. Aínsa, muy significativamente, tuvo que basarse en nueve lecciones que había “hallado en la real casa de Montearagón, en un breviario antiguo manuscrito de pergamino que en su grandeza y antigüedad muestra ser de los tiempos en que no se usaba

imprensa”. El manuscrito, por desgracia desaparecido, en que se relataban, seguramente por primera vez, las tradiciones sobre la familia de san Lorenzo pertenecía, pues, a Montearagón.⁵ Otro vínculo poderoso son las mojas en petición de lluvia y el forro de plata de las cabezas de san Orencio y santa Paciencia, porque otro tanto ocurría con unas de las más importantes reliquias que atesoraba Montearagón: las de san Victorián. La cabeza de este santo, que también era mojada para atraer la lluvia, se conserva en la actualidad, forrada igualmente de plata, en la iglesia de San Lorenzo de Huesca.

A tales hechos, ya suficientemente demostrativos, queremos añadir uno que no figuraba en el artículo de 2008: san Lorenzo como titular de una de las capillas de Montearagón, algo que conocemos gracias a una obra que el canónigo montearagonés Juan de Segura publicó en 1619, *Discurso de la fundación y estado de la real casa de Montearagón, por el rey don Sancho Ramírez intitulada Jesús Nazareno, sacado de las escrituras auténticas y originales del archivo de la misma casa*. Segura describe así el segundo claustro existente en su época en Montearagón:

de este primer claustro se entra a otro más pequeño de muy grandiosa proporción y hechura, con doce claraboyas de vistosas y diferentes labores. En los cuatro ángulos de él hay tres capillas: de la Visitación, San Lorenzo y San Martín, en la cual se tiene capítulo y está la sepultura de los señores abades, y en el cuarto ángulo la entrada y puerta contigua a la iglesia.

Las restantes capillas montearagonesas, que no eran muchas, estaban en la iglesia: además del altar mayor, dedicado a Jesús Nazareno, había dos, las de san Victorián —cuyas reliquias poseía Montearagón— y san Agustín —a cuya orden monástica pertenecía el castillo-abadía—. En la sacristía había una capilla de santa Catalina. Por último, bajo el templo principal estaba la iglesia subterránea de Nuestra Señora, que contaba con un altar “de la Madre de Dios, con otros dos colaterales de San Bartolomé y San Cristóbal”, y con el sepulcro del rey Alfonso I el Batallador.

La capilla de san Lorenzo existía ya a principios del siglo xv. Lo sabemos de nuevo gracias a Juan de Segura, cuando habla del abad de Montearagón Juan Martín de Murillo (1395-1420). Dicho abad fue “creado cardenal del título de San Lorenzo in

⁵ Garcés (2008: 67).

Dámaso por el papa Benedicto XIII”. Se trata del antipapa aragonés Benedicto XIII, el famoso Papa Luna, y aquellos eran los tiempos del Gran Cisma de Occidente. Más tarde, una vez restablecida la unidad de la Iglesia, el papa Martín V confirmó el nombramiento como cardenal de Juan Martín de Murillo. “Murió dicho abad y cardenal —continúa Segura— en Roma a 8 de octubre del año de 1420. Por su memoria se trajo el capelo de cardenal, que hoy se conserva y está pendiente en esta iglesia de Montearagón”. Y añade, confirmando con ello la antigüedad de la capilla: “hay en el claustro una capilla de San Lorenzo, como ya se dijo, que tiene su capellán y beneficio fundado por dicho abad y cardenal”.⁶

La probable intervención de Montearagón en el desarrollo de las tradiciones laurentinas en su iglesia de Loreto entronca con un tema bien conocido, pero en el que sería interesante profundizar en el caso oscense. Se trata del papel desempeñado por instancias de poder, tanto eclesiásticas como seculares, en el fomento, cuando no en el surgimiento, de destacadas devociones populares. En Huesca se podrían aducir varios ejemplos para la época medieval: la cristalización en la ciudad de la devoción laurentina a fines del siglo XIII y comienzos del XIV, cuando eran obispos dos importantes personajes vinculados a la casa real, Jaime Sarroca y Martín López de Azlor, y con intervención directa del rey Jaime II, quien hizo entrega de una reliquia de san Lorenzo a la iglesia oscense del mártir; la relación de la reina Sancha, mujer del primer monarca de la Corona de Aragón, Alfonso II, con el nacimiento del santuario mariano de Salas, al que extendió su protección en el siglo XIII el rey Jaime I y donde hizo testamento su esposa, la reina Violante de Hungría. Y, ya de tiempos de los Reyes Católicos, se podría añadir la coincidencia cronológica (en 1497) entre la milagrosa extinción de una peste, atribuida a la talla del santo Cristo de los Milagros que se venera en la catedral, y la reanudación de las obras de la propia catedral, durante el episcopado de Juan de Aragón y Navarra, sobrino de Fernando el Católico, y la posible participación de Juan Cortés, vinculado igualmente al Rey Católico, en la invención, en la iglesia de San Pedro el Viejo, de las reliquias de los santos niños Justo y Pastor.

⁶ Segura (1619: 5-6 y 33-34). Dichas noticias las reprodujo Francisco Diego de Aínsa en su historia de Huesca, aparecida ese mismo año 1619 (pp. 438-440 y 467-468).

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de (1619), *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquisima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte.
- BALAGUER SÁNCHEZ, Federico (1946), “La iglesia de San Lorenzo a través de los siglos”, *Nueva España*, 10 de agosto.
- y María José PALLARÉS FERRER (2000), “Notas sobre la iglesia de San Lorenzo”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto.
- DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Santiago (2009), *Documentos de Nicolás IV (1288-1292) referentes a España*, León, Universidad de León.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1985), *Historia de los obispos de Huesca-Jaca de 1252 a 1328*, Huesca, IEA.
- GARCÉS MANAU, Carlos (2008), “Huesca y su patrón san Lorenzo: historia de las tradiciones laurentinas oscenses (siglos XII a XV)”, *Argensola*, 118, pp. 15-84.
- (2014), “La mezquita-catedral (siglos XII-XIII) y la construcción de la catedral gótica de Huesca (1273-1313): una nueva historia”, *Argensola*, 124, pp. 211-271.
- GIL DE ZAMORA, Juan (2014), *Legende sanctorum et festivitatum aliarum de quibus Ecclesia sollempnizat = Leyendas de los santos y de otras festividades que celebra la Iglesia*, Zamora, IEZ Florián de Ocampo.
- MONTANER ZUERAS, M.^a José, y José Ramón LAPLANA SÁNCHEZ (2016), *Documentos del Archivo de la Catedral de Huesca: 1214-1252*, Huesca, IEA.
- SEGURA, Juan de (1619), *Discurso de la fundación y estado de la real casa de Montearagón, por el rey don Sancho Ramírez intitulada Jesús Nazareno, sacado de las escrituras auténticas y originales del archivo de la misma casa*, Huesca, Pedro Cabarte.

LAS MEMORIAS BARBASTRENSES DEL NOTARIO JUAN LÓPEZ DE SANTÁNGEL (1572-1586)

Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA*

No es infrecuente encontrar en los protocolos notariales aragoneses noticias varias de la actualidad de las ciudades o los lugares en que residían los fedatarios, entremezcladas con los solemnes actos jurídicos que estos autorizaban. Versan sobre los asuntos más variados: acontecimientos de actualidad local, aragonesa o española, climatología —lluvias, nevadas, sequías, temporales—, fenómenos naturales —terremotos, eclipses o apariciones de cometas—... No constituyen documentos notariales dotados de fe pública; los autores cuidan muy mucho de evitar cualquier *contagio* de estas anotaciones con los actos y las actas propiamente dichos, y por ello las encabezan con fórmulas como *Memoria sea*, *Por memoria* o las colocan en las páginas de guarda o finales de protocolo. En todas ellas se evita la utilización de fórmulas de inicio o escatocolo que puedan inducir a confusión con los instrumentos públicos: por ejemplo, no llevan mención de testigos ni las cláusulas jurídicas finales inevitables en todo acto. No obstante, el mero hecho de estar redactadas por un notario las dota de credibilidad, aunque por otra parte son fácilmente comprobables mediante otras fuentes coincidentes.

* Licenciado en Derecho y en Filosofía y Letras, embajador de España y escritor. magodevala@gmail.com

En 2014, y acogido al mecenazgo del Justicia de Aragón, publiqué una recopilación de memorias de este tipo y otros asuntos conservados en los protocolos bajo el título *Al margen de los protocolos notariales aragoneses: memorias y crónicas, antología de poesía notarial y notas varias (1429-1711)*,¹ donde recogí una serie de cincuenta de estas *memorias*, procedentes principalmente de Zaragoza, Huesca, Jaca y otros lugares y ciudades de nuestro reino. En el curso de mis investigaciones en el Archivo Histórico Provincial de Huesca me he encontrado, con posterioridad a la publicación del libro citado, una serie de memorias redactadas por el notario barbastrense Juan López de Santángel que aportan curiosas, interesantes y divertidas informaciones sobre la pequeña historia de la vida en la ciudad del Vero a lo largo de quince años, en la segunda mitad del siglo XVI. Están recopiladas en los protocolos para 1572, 1577, 1578, 1580 y 1586, que se custodian en el citado archivo. Esto no quiere decir que en el de cada año figuren las entradas correspondientes a él; micer Juan dejó en algunos de ellos unas páginas en blanco en las que iba anotando sucesos de años posteriores y anteriores, indiscriminadamente. Por ejemplo, en el protocolo para 1572 figuran informaciones referentes a la catedral y el obispo que abarcan de 1572 a 1578, con otras que aparecen sueltas en otros volúmenes. El inicio del párrafo 22 hace sospechar que falta alguna página de estas memorias. Por ello, para su publicación en este trabajo, he optado por ordenar estas anotaciones por asuntos —climatología y cosechas, el obispo Felipe de Urriés y noticias de la ciudad—, indicando el tomo en que están recogidas y numerando correlativamente los treinta y cuatro párrafos de que se componen.

Micer Juan López de Santángel fue hombre muy longevo: en el párrafo 21, datado en 1581, confiesa que entonces tenía setenta años, lo que sitúa su nacimiento en torno a 1511. Los protocolos de notario con este nombre conservados en el archivo de Huesca abarcan de 1525 a 1586; por ello parece probable que micer Juan sucediera a su padre, llamado igual que él, en el ejercicio del sublime arte de la notaría. No debieron de actuar simultáneamente, ya que no aparecen menciones de *mayor* o *menor* tras el nombre, como era usual en caso de padre e hijo homónimos. Como todos los notarios, gozaba de gran consideración en la ciudad del Vero, de cuyo patriciado urbano formaba parte con la dignidad de ciudadano. En la documentación barbastrense aparecen numerosas menciones de miembros de la familia Santángel desde el siglo XIV, siempre

¹ GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *Al margen de los protocolos notariales aragoneses: memorias y crónicas, antología de poesía notarial y notas varias (1429-1711)*, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 2014.

designados como ciudadanos, en las más variadas profesiones: argenteros, juristas, etcétera. En un documento de 1468 se menciona la capilla de don Lop de Santáγγελ (verosímelmente, en la antigua iglesia de Santa María). Es posible que esta rama de la familia cambiara su nombre por el de *López de Santáγγελ* para diferenciarse de las otras estirpes y que este don Lop fuera abuelo o bisabuelo del notario.² Micer Juan ejerció oficios concejiles: él mismo nos informa de que era consejero de la ciudad en 1574 (§ 17) y padre de huérfanos en 1580 (§ 31). La larga serie de sus protocolos y la cantidad de actos jurídicos que cada uno de ellos contiene revelan su prestigio profesional.

CLIMATOLOGÍA Y COSECHAS

Examinando brevemente las noticias contenidas en estas memorias, encontramos la reseña de una tromba de agua que en julio de 1578 cayó sobre la ciudad y provocó una avenida del río Vero, que derribó una presa y un pilar del puente en construcción, y otros daños en los huertos (§ 1). Hay noticias de otras avenidas similares, por ejemplo las de 1727, 1780 y 1788.³ Otra noticia curiosa está constituida por el incendio de las viñas en torno a la ciudad en 1579 (§ 2).

Las siguientes noticias (§ 3-13) se refieren a la climatología y su repercusión sobre las cosechas y los precios de los cereales: milagrosa buena cosecha en 1579 —“sin llober punto granaron muy bien los panes” (§ 4)—, con el consiguiente alivio en el precio de los cereales (trigo, ordio y mestura),⁴ y magnífica recolección de *panes* al año siguiente (reiterada en los párrafos 5, 6, y 7), pero sequía otoñal en 1581, aunque compensada por lluvias posteriores; además, “buena coxida de azeyte”.

En 1582, a falta de la proverbial agua de mayo en el Somontano, hubo poca y mala cogida, con el consiguiente aumento del precio del trigo, aunque —precisa micer

² Archivo Histórico Provincial de Huesca, protocolo de Luis de Exea para 1468, ff. 21-14. En ese mismo documento se cita también la capilla de Gabriel de Santáγγελ, lo que hace un total de tres capillas en la primitiva iglesia, clara prueba de la relevancia de esta familia en la ciudad.

³ LÓPEZ NOVOA, Saturnino, *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro*, 2 t., Barcelona, Impr. de Pablo Riera, 1861 (ed. facs., Barbastro, Sociedad Mercantil y Artesana, 1981), t. 1, pp. 351-353.

⁴ Según el *Diccionario aragonés* de Rafael ANDOLZ CANELA (Zaragoza, Mira, 1992, 4.^a ed.), “Dícese del pan hecho con mezcla de trigo y centeno”.

Juan— no sucedió lo mismo en la montaña. Para hacer frente a la carestía, los jurados prohibieron la venta de granos y obligaron a los ciudadanos a acudir a las panaderías para comprar solamente pan cocido. Y surgió la especulación: “Los panaderos ganaban mucho porque el menudillo⁵ lo vendían a 8 sueldos la hanega y la pobre gente se destruía”. Igualmente desastrosos fueron los años 1583, 1584 y 1585, “que los pobres no se hartaban de pan de ordio, pan de mijo y yerbas”. Parece que la cosecha de 1585 fue mejor, pues se registra un abaratamiento de los cereales (§ 9-13).

El notario jaqués Tadeo de Lasala, asimismo redactor de *memorias* similares, informa de la sequía del invierno de 1576-1577, el otoño de este último año y el caluroso invierno de 1578.⁶ Por otras fuentes conocemos similares fenómenos en Jaca en 1577 y 1579.⁷

Estas *memorias* climatológicas aportan asimismo noticias sobre las devociones populares de aquellos somontaneses *ad petendam pluviam*. Su intercesor favorito ante el Altísimo era san Vitorián, a cuyo monasterio peregrinaban en procesión, lo que no pudieron hacer en 1578 porque los monjes estaban excomulgados por el obispo, como veremos más adelante, en vista de lo cual recurrieron a san Ramón, y doce ciudadanos y siete franciscanos se dirigieron a Roda de Isábena con un crucifijo. En 1580 y 1583 acudieron al cenobio asanense, además de celebrar procesiones dentro de la ciudad y misas de gozos y de llagas (§ 3, 10 y 21). En el párrafo 21 se menciona la tradición de sumergir en agua las reliquias del santo abad con el arca que las contenía, como se hacía en Huesca con las de san Orencio y santa Paciencia, en Berdún⁸ y en Jaca con las de santa Orosia a lo largo del siglo XVI y principios del XVII, hasta que este *baño* fue prohibido en 1622.⁹

⁵ El citado *Diccionario* de Andolz define *menudillo* como “Residuos de la harina”. Según el *Vocabulario aragonés* de Juan MONEVA Y PUYOL (ed. de José Luis Aliaga Jiménez, Zaragoza, PUZ, 2004), su significado es “Despojos, productos menores de los cereales molidos” (2.ª acepción).

⁶ GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *Al margen de los protocolos notariales aragoneses*, ed. cit., docs. 39 y 40, pp. 77-80.

⁷ *Idem*, “Exorcismos y rogativas en la diócesis de Jaca contra sequías, tempestades, nevadas y plagas (siglos XV-XVII)”, *Aragonia Sacra*, XXII (2013), pp. 107-131, esp. p. 130.

⁸ *Idem*, *Al margen de los protocolos notariales aragoneses*, ed. cit., docs. 27 y 42.

⁹ *Idem*, “Exorcismos y rogativas en la diócesis de Jaca contra sequías, tempestades, nevadas y plagas (siglos XV-XVII)”, art. cit., p. 112.

EL OBISPO FELIPE DE URRIÉS

Otra interesante serie de noticias se refiere a la erección de la colegiata barbastrense en catedral y al pontificado de Felipe de Urriés (1573-1585), primer prelado tras la restauración de la diócesis.

El 18 de enero de 1573 llegaron a la ciudad dos comisarios enviados por su santidad el papa Pío V para elevar a la dignidad de catedral la iglesia de Santa María la Mayor. La ciudad celebró este acontecimiento con grandes regocijos: luces en la nueva seo y los monasterios, hogueras y procesiones de gracias e incluso un aniversario por Carlos I con cantores y muchas *agas* (hachas, cirios) y otras luminarias (§ 14).¹⁰ Los comisarios se establecieron en la ciudad y determinaron la dotación de la nueva diócesis, a costa de los dominios del monasterio de San Vitorián, lo que provocó los conflictos que detallaré a continuación.

El nuevo obispo, Felipe de Urriés y Urriés, dominico, nacido en Jaca, era hijo del barón de la Peña y nieto por parte materna del señor de la baronía de Ayerbe, de una de las más linajudas familias del reino. Vincencio Blasco de Lanuza,¹¹ el padre Ramón de Huesca¹² y el ya citado Saturnino López Novoa¹³ trazan semblanzas un tanto hagiográficas y edulcoradas de este prelado.

Según don Vincencio, vivió ejemplarísimamente, dio grandes limosnas, era muy dado a la penitencia y constituyó el vivo retrato de un obispo y pastor. El padre Huesca lo califica de modelo de prelados y pone de relieve que tenía una gran humildad, que se ejercitaba en la oración y el ayuno y que era muy caritativo. Novoa copia los elogios del padre Huesca. Por el contrario, micer Juan nos proporciona la visión de otras facetas de este personaje.

El 7 de septiembre de 1573, víspera de la fiesta de la Natividad de la Virgen María, efectuó su entrada solemne en su nueva sede, después de que el 9 de junio tomara

¹⁰ La bula de erección está íntegramente transcrita en LÓPEZ NOVOA, Saturnino, *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro*, ed. cit., t. I, pp. 164-173.

¹¹ BLASCO DE LANUZA, Vincencio, *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón*, t. II, Zaragoza, Impr. de Juan de Lanaja, 1622 (ed. facs., Zaragoza, Cortes de Aragón, 1998), pp. 16-17.

¹² HUESCA, Ramón de, *Teatro histórico de las iglesias del Reino de Aragón*, t. IX, Zaragoza, Impr. de Miedes, 1807, pp. 243 y 246.

¹³ LÓPEZ NOVOA, Saturnino, *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro*, ed. cit., t. I, pp. 176-178.

posesión de ella por medio de un procurador, según la costumbre de la época.¹⁴ Micer Juan describe de forma muy viva y colorista el recibimiento que se le tributó con una procesión presidida por el cabildo en pleno, al que seguía “toda la ciudad”, es decir, su Concejo, su Consejo y autoridades varias y todos los *oficios* (gremios) con estandartes y muy galanos, con acompañamiento de ministriles que tocaban instrumentos musicales: trompetas, “tamborinos de cuerdas y de los otros”, chirimías, rabeles y otros instrumentos. A la entrada de la ciudad juró cumplir fielmente con su cargo y se incorporó al cortejo hasta la catedral, donde prestó nuevamente juramento y bendijo a sus nuevos diocesanos cantando. Al día siguiente celebró una solemne misa de pontifical que culminó con una nueva bendición y nombró vicario general al canónigo Pedro Jiménez (§ 15). El día de Navidad ofició una misa de pontifical con gran asistencia de fieles (§ 16).

Pasó el mes de enero de 1574 visitando los pueblos y lugares de su diócesis. El 2 febrero, fiesta de la Candelaria, estaba de vuelta en Barbastro, en cuya seo bendijo las velas blancas, que distribuyó entre los miembros del cabildo catedralicio y las autoridades y el patriciado de la ciudad. Como dice el notario con ingenua satisfacción, “a mí me dio una vela sobredorada y le vesé la mano como consejero que fui ese año de 1574” (§ 17).

No hay nuevas noticias hasta el 13 de septiembre, día en que prosiguió su visita pastoral y se despidió con otra solemne misa con bendición (§ 18).

Ese año de 1577 fue especialmente tormentoso. Consta que el obispo ordenó al vicario eclesiástico excomulgar a un canónigo y al presbítero procurador del capítulo por una cuestión, poco clara, de puntos que debía el chantre (quizás por inasistencia al coro), por lo que el cabildo le negaba su ración de trigo, todo ello valorado en la exigua cantidad de 13 sueldos. Los capitulares le plantaron cara, con lo que el prelado fulminó un entredicho sobre la seo y todas las iglesias de la ciudad. La guerra estaba declarada: los canónigos apelaron al tribunal archiepiscopal de Zaragoza y, durante el mes y medio que tardó en resolverse el proceso, se negaron a aplicar el interdicto. Recordemos que un entredicho llevaba consigo la prohibición de celebrar oficios divinos, dar los sacramentos, enterrar a los muertos en sagrado e incluso tocar las campanas. La sentencia fue totalmente desfavorable a don Felipe, al que se ordenó absolver las excomuniones y levantar el entredicho.

¹⁴ HUESCA, Ramón de, *Teatro histórico de las iglesias del Reino de Aragón*, ed. cit., pp. 243-244.

Paralelamente, mantuvo duros litigios con el monasterio de San Vitorían, a cuyos monjes había excomulgado en 1577 “por ser desobedientes a nuestro obispo”, como dice nuestro cronista (§ 3), lo que impidió que ese año la rogativa se dirigiera al cenobio. En 1583 ya se había levantado esta sanción, como revela la procesión al santo abad (§ 9). La causa de ese anatema residió en la adjudicación por la bula papal citada de la inmensa mayoría de las posesiones del cenobio a la diócesis para dotarla de rentas. Los monjes recurrieron a los comisarios apostólicos, que decidieron devolverles cuatro lugares con toda la jurisdicción espiritual y temporal, como antes de la desmembración. Las diferencias acerca de las rentas y la potestad de determinados lugares originaron enconados pleitos que duraron hasta 1594, con intervención del propio Felipe II.¹⁵

La resolución de su conflicto con el cabildo a favor de los canónigos provocó las iras del prelado, que, so pretexto de visita pastoral, salió de la ciudad y se asentó en Boltaña, donde permaneció desde noviembre de 1577 hasta la Semana Santa de 1579, cuando consagró los santos óleos y celebró misas de pontifical en Jueves Santo y Domingo de Resurrección (§ 20, 21, 22 y 23).

En 1582 salió de nuevo de su sede, de la que estuvo año y medio ausente. Luego hizo una nueva escapada, esta vez al santuario de la Virgen de la Peña de Graus, en julio de 1584 “porque estaba mal con los canónigos de la Seu por pleytos que entre ellos tenían” (§ 24). En fecha no determinada de 1585 regresó a Barbastro, probablemente muy enfermo, pues murió en el mes de mayo siguiente, según nuestro cronista (§ 26), o el 18 de junio, según el padre Huesca.¹⁶ Fue enterrado “muy honradamente” en el presbiterio de la catedral, “cabe el altar mayor”, y le sucedió Miguel de Cercito, cuyo episcopado fue más tranquilo que el de su inquieto predecesor (§ 27).

El retrato que nos proporciona micer Juan es mucho más realista que las hagiografías, un tanto blandengues y tópicas, de Blasco de Lanuza y el padre Huesca. Por estas *memorias* vemos que entre las muchas virtudes que le atribuyen estos autores no figuraba la mansedumbre, como demuestran su airada reacción a la sentencia del tribunal arzobispal o su indiscriminado uso de la excomuni3n. Tampoco

¹⁵ LÓPEZ NOVOA, Saturnino, *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro*, ed. cit., t. II, pp. 293-297.

¹⁶ HUESCA, Ramón de, *Teatro histórico de las iglesias del Reino de Aragón*, ed. cit., p. 246. Añade el detalle de que se le encontró en la vejiga una piedra de cuatro onzas y media.

podemos decir que fuera un ejemplo de humildad: en vez de someterse a las decisiones de la curia zaragozana o de los comisarios pontificios, abandonó su sede muchos meses en signo de protesta y dejó desamparados a sus diocesanos durante largos períodos.

No cabe duda de que la restauración de la diócesis fue muy bien acogida en Barbastro y por los barbastrenses: en aquella época, el que una pequeña ciudad como esta (constaba de 456 fuegos, es decir, unos 2300 habitantes) fuera sede episcopal realzaba su prestigio y la transformaba en cabeza de un extenso territorio. Los constantes choques con el cabildo (el propio padre Huesca reconoce que “tuvo algunos pleytos con los canónigos en defensa de la jurisdicción y derechos episcopales”) quizás puedan explicarse por la resistencia de los canónigos —que hasta entonces habían vivido en régimen de colegiata, es decir, autoadministrándose y rigiéndose por sí mismos— a depender de una autoridad superior, encarnada además en un prelado tan celoso de su autoridad y sus prerrogativas como Felipe de Urriés, del que no puede decirse que respondiera al tipo de *amantísimo prelado*, sino más bien al de obispo combativo y cuasi feudal, dispuesto a afirmar su autoridad frente a monjes y canónigos. Hay que decir que estos también se las traían, como demuestran sus estériles discusiones sobre los sermones cuaresmales, lo que motivó que en la mitad de este tiempo litúrgico de 1577 no hubiera “preiques”, como dice castizamente el memorialista, por desacuerdos sobre quién había de satisfacer los honorarios del orador sagrado (§ 20).

Merece también destacarse la veneración hacia el obispo que revelan las *memorias* del notario, como se ve en su ingenua vanidad al referirnos la fiesta de la Candelaria, cuando tuvo ocasión de besarle la mano y recibir de él una candela blanca y dorada (§ 17).

NOTICIAS DE LA CIUDAD

En esta sección he agrupado el cajón de sastre de otras anotaciones sobre acontecimientos que conmovieron la apacible vida barbastrense.

Destacan la aparición de un cometa en el creciente y el menguante de la luna de noviembre de 1577, en lo que se vio una señal divina que no se supo cómo interpretar en un principio (§ 29), aunque luego el notario se decantó por “muy mal señal de mal año”: escasa cosecha, muerte del príncipe don Carlos, hijo de Felipe II, y de don Juan de Austria y fallecimiento del Rey de Portugal en Alcazarquivir, con la consiguiente

suspensión de las Cortes previstas en Monzón por la marcha del Rey Prudente a Portugal, “que ganó por armas” (§ 29 y 30).

Micer Tadeo de Lasala, su colega jaqués de profesión y de aficiones memoria-listas, también informó espantado de este fenómeno sideral, con idéntico recelo que don Juan. Llama la atención esta común actitud en gentes cultas y educadas como ambos fedatarios, que lo consideraban como un misterioso mensaje divino de difícil interpretación, aunque se decantaran posteriormente por la más infausta y pesimista.¹⁷

El párrafo 32 se dedica a los funerales por el fallecimiento de la reina Ana de Austria, esposa de Felipe II, acaecido el 26 de septiembre de 1580. Las honras fúnebres se desarrollaron con arreglo al modelo aragonés: misa de pontifical dicha por el prelado asistido por cuatro canónigos revestidos con capas de brocado, capelardente con el *cadafresco* (catafalco) iluminado por treinta y ocho hachones de cera —lo que el notario califica de “muchu luminaria”— y distribución de *lutos*, es decir, de telas negras, a las autoridades urbanas: justicia, jurados y padre de huérfanos. Las exequias presentaron especial esplendor por estar presididas y oficiadas por primera vez por el obispo de la diócesis.¹⁸

En el párrafo 33 se informa de la visita que a fin de marzo de 1581 efectuó el lugarteniente general del rey en Aragón para reformar las ordinaciones locales y establecer la insaculación como forma de elección de los cargos ciudadanos, al igual que se estaba haciendo en otras ciudades y lugares de Aragón. Estas ordinaciones, que micer Juan califica de “muy buenas”, estuvieron en vigor hasta 1696.¹⁹ El dignatario llegó acompañado de un suntuoso séquito: un notario, criados, pajes y alabarderos con su capitán. Todos recibieron presentes del Concejo, por un total de 16000 sueldos, lo que obligó a cargar sobre el erario municipal un censo de 1000 escudos.

El último párrafo, el 34, se refiere a la celebración de las Cortes Generales de la Corona de Aragón en Monzón en el año 1585. Felipe II iba acompañado de su hija

¹⁷ GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *Al margen de los protocolos notariales aragoneses*, ed. cit., doc. 40, pp. 78-79, y pp. 21-22.

¹⁸ GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, “Funerales en Jaca por los reyes de la Casa de Austria”, *Aragonia Sacra*, XXI (2011), pp. 201-226.

¹⁹ Un resumen de estas normas, en LÓPEZ NOVOA, Saturnino, *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro*, ed. cit., t. II, pp.186-196. Fueron impresas en Zaragoza ese año.

Catalina Micaela y su esposo, Carlos Manuel I, duque de Saboya, que habían contraído matrimonio en Zaragoza. El rey los acompañó a Barcelona, de donde partieron hacia Italia, y regresó a Monzón para presidir las Cortes.²⁰

CONCLUSIÓN

Las noticias, crónicas o memorias que esporádicamente aparecen en los protocolos notariales, escritas por manos de notarios curiosos de la actualidad y que desean dejar un testimonio de los acontecimientos vividos en su ciudad y en su demarcación, revisten un especial interés. Son obra de personas cultas, al tanto de las corrientes de pensamiento de su época, y gozan de total credibilidad, aunque no estén dotadas de la fe notarial, dada la profesionalidad y la honradez de quienes las escriben. En ellas los cronistas se expresan libremente, confiados a la reserva que rodea sus protocolos, que custodian celosamente, por lo cual, además de relatar los hechos, exponen sin inhibiciones sus opiniones y sus juicios sobre personas y sucesos, como hemos visto por ejemplo en la etopeya del obispo Urriés, en la que micer Juan López de Santángel, que presenta la imagen de un prelado batallador, iracundo, soberbio e incluso arbitrario, discrepa de los cronistas, quienes, quizás por temor a la Inquisición, almibaraban las figuras de los biografiados, que siempre resultan ser “justos y benéficos”.

Aportan un interés suplementario por lo que revelan de las mentalidades de la época en que fueron escritas, como por ejemplo las contradicciones de gentes instruidas y de buen nivel intelectual por una parte, pero supersticiosas por otra, como vemos en lo referente a las apariciones de los cometas. Y muestran también su concepto de lo religioso: fervientes católicos, poseen una fe en la Providencia y la voluntad divina cercana al fatalismo, como se desprende de las anotaciones meteorológicas con las subsiguientes buenas o malas cosechas, que trascienden lo científico y notarial para pasar al terreno de las creencias.

Por ello, he considerado que merecía la pena transcribir estas memorias del fedatario barbastrense para contribuir al conocimiento de la pequeña historia de la ciudad del Vero, pero también al de las mentalidades y las actitudes vitales de los aragoneses de la segunda mitad del siglo XVI.

²⁰ Las Cortes Generales de Monzón se iniciaron el 28 de junio de 1585 y concluyeron en Binéfar, como Cortes Aragonesas, el 2 de diciembre del mismo año.

DOCUMENTOS

Climatología y cosechas

1

A 12 de julio de 1578 llobió mucho en Barbastro y todos sus términos y por toda la redonda, de modo que creció mucho el río de Bero y se llebó la pressa debaxo de la parte del Portillo y creció también mucho Riancho y también se lebó en somo de la paret del Portillo muchas tapias de los güertos y derribó de una de las pilas de la puente nueva que se haze en el Portillo, tres o dos filadas de las piedras que en dicha pila estaban hechas etc. y a fin de dicho año 1578 se hizo la otra pila y una arcada en medio. Paro la dicha obra hasta el año que viene 1579 hasta março.

Protocolo para 1577, f. 103v.

2

Y vispra de Pasqua de Resurrección que fue a XVIII de abril de 1579 se quemaron todas o las de más binyas del término de la ciudat de Barbastro y de algunas otras partes cerqua de aquí de Barbastro. Plegue a la divina bondat de Dios nuestro Señor que se apiade de nosotros porque hay buenos panes y en todo el mes de abril no ha llubido y ya que nos quitó el bino no nos quite el pan, el qual vale a VI sueldos.

Protocolo para 1578, f. 107r.

3

Llubió un poco en fin de abril y se dixeron las missas de los gozos y de cinco llagas y se hizieron muchas processiones y se fue en processión con hun crucifixo y siete frayres del monesterio de sant Francisco y doze ciudadanos a Roda a sant Ramón obispo que fue de Barbastro y habíasse de yr a sant Vitorián y por estar excomulgados los monjes de sant Vitorián por ser desobedientes a nuestro obispo no se fue a sant Vitorián, sino a sant Ramón a Roda. Plegue a su Divina Magestad se apiade de nosotros como sabe lo habemos de menester porque los panes están para granar y si no lluebe se perderán.

Protocolo para 1578, f. 107v.

4

Memoria que en dicho año de 1579 que fue milagro de Dios nuestro Señor sin llober punto granaron muy bien los panes y hovo razonable coxida y no dexó de valer el trigo hasta la dicha coxida a más de VI libras el caffiz y después abaxó a VIII sueldos la hanega de trigo y los otros panes con desmesura a VI sueldos la hanega y el ordio a menos de VIII la fanega. Esto fue milagro de Dios como dicho es y por ello lo scribo aquí por menor para justificación por que nadie desconfie de la misericordia de Dios nuestro Señor etc.

Protocolo para 1578, f. 107v.

5

Y después en el año 1580 llubió muy bien todos los meses y en abril y mayo. Por lo mismo el trigo baxó a x sueldos, el ordio siempre estuvo en v sueldos y la mestura en vii sueldos y a la coxida següent viene buena. Crehemos que con la ayuda de Dios nuestro Señor baxarán los panes muy baratos. Dios lo haga como sabe lo habemos de menester etc.

6

Memoria que en este año de 1580 hovo muy buena coxida de panes y valió el trigo comúnmente a ii sueldos viii sueldos digo que habiendo valido en el año passado a vi sueldos la hanega y sembraron mucho y hovo buen principio de año, en el siguiente año plegue a nuestro Señor Dios nos dé buena coxida etc.

7

[*Añadido posteriormente:*] Hovo muy buena coxida lohor es a nuestro Señor Dios y baxó el trigo vi sueldos jaquesses vi dineros, luego después a los 6.

Protocolo para 1580, s. f.

8

Memoria que como es dicho en el año de 1580 baxó el trigo a vi sueldos y después en el año de 1581 como no llubió como era justo pues nuestro Señor Dios no se serbió que llubiese subió el trigo a xii sueldos caffiz y no llubió hasta pasadas fiestas de Nabidat de nuestro Señor de 1583 y estuvo el trigo en dicho prezio y dixeron missas de plaguis y processiones por la ciudat y en fin, passadas dichas fiestas y por todo janero llubió muy bien y el trigo se estuvo en xi sueldos la hanega y plegue a Dios nuestro Señor aumente el agua, de suerte que el trigo abaxe. Hovo buena coxida de azeyte y valía en el torno a 10 sueldos el quintal.

9

Memoria que en el año de 1582 en el qual subió el trigo a xv sueldos la hanega y en la coxida como no llubió en mayo se estuvo en el mismo precio y en el año de 1583 valió el trigo siempre el mismo precio y en el de 84 como no llubió en mayo se fue en processión a San Vitorián y no llubió punto en el término de Barbastro ni granaron los panes, valió el trigo a x libras el cafiz. Plegue a Dios nuestro Señor se quiera apiadar de nosotros como sabe lo habemos de menester y el ordio valió a repique de campana a x sueldos la fanega aunque non podimos haber. Todos hubimos de ir por pan a las panicerías a x libras el cafiz porque no podíamos alcançar trigo ni ningún género de grano. Huvo por toda la tierra mucha esterilidad quitado la Montaña, que huvo coxida. Plegue a Su Divina Magestad se apiade de nosotros como lo hemos de menester porque estamos en mucha penuria de panes, que la ciudat no lo quiso dar, sino a panaderos, que todos fuésemos a la panicería y nonde trahía punto y los panaderos ganaban mucho porque el menudillo lo vendían a 8 sueldos la hanega y la pobre gente se destruyá.

Protocolo para 1580, s. f.

10

En el año de 1583 no hubo punto y valió el trigo 6 libras el cafiz y se fue a San Vitorián en processión y se hizieron muchas processiones por la ciudad y missas de gozos y de llagas se yzieron y nunca llubió por nuestros pecados.

11

En el anyo de 1584 valió el trigo en la era a VIII libras el cafiz que nunca llubió y el ordio a III libras cafiz. Plegue a Dios nuestro Señor se apiade de nosotros y no mire nuestros pecados y todos los más habíamos de comprar y comprábamos pan cozido de las panaderías de la presente ciudat, a más de 8 sueldos por cafiz.

12

Memoria que en dicho anyo de 1585 valió el trigo a 8 libras XII sueldos cada cahíz y hovo mucha hambre, que los pobres no se hartaban de pan de ordio, pan de mijo y pan de panizo y yerbas.

13

Memoria que en trillera que fue en fin de julio de dicho año de 1585 valió el trigo VI sueldos cafiz y el ordio a VIII sueldos IIII dineros cafiz y la mestura a VIII sueldos cafiz y después ya por agosto del dicho año de 1585 se baxó dicho pan a los precios siguientes: el trigo a 9 sueldos cafiz, mestura a VI sueldos y el ordio a IIII sueldos VI dineros y después en julio valió el trigo a vint sueldos cafiz, mestura V y ordio a III.

Protocolo para 1586, último folio (v).

El obispo Felipe de Urriés

14

A XVIII de janero anno MDLXXIII por dos comissarios apostólicos del Papa Pío V^o fue lebandada nuestra iglesia siquiere Seo de nuestra Señora santa María la Mayor de la presente ciudat con asenso de nuestro Rey y Señor don Felipe rey de Aragón en cathedral y le fue asignada la diócesi y fue nombrado por Su Magestad en obispo el illustre y reverendissimo señor don Felipe de Urriés y hizieron grandes fiestas este día en la presente ciudat y en la noche muchas luminarias por arriba por dicha Seo y por el campanal della y por todos los monesterios y fogueras y processión de gracias. E en el otro día dixeron un aniversario por el Emperador, padre de Su Magestad, con agas y cantores y mucha luminaria en la dicha Seo y mandaron los deán, canónigos y capítulo de dicha Seo que en cada hun año por semejante día se celebre dicho aniversario y pues es cathedral y esta sede vacante, Dios dexe venir al pastor a tomar su possession y sirva a Dios y todos le sirvamos etc.

15

Vispra de nuestra Señora de setiembre de dicho año bino a Barbastro dicho señor obispo y sallió el capítulo de deán, canónigos y toda la ciudat y todos los officios con estandartes y muy galanos en processión a recibirlo, con muchos cantores y música de menestres, trompetas y tamborinos de cuerdas

y de los otros y charamellas y rabéus y otros instrumentos y a la entrada de la ciudat juró etc. y fueron por toda la ciudat a la Seo y juró otra vez y dio la bendición a todo el pueblo cantando. Et el otro día dixo el dicho señor obispo en la Seo la missa de pontifical con dos canónigos por diácono y subdiácono y oferescieron todos, que fue la una hora quando sallimos y al fin bolbió a dar la bendición de pontifical prout super, alta voce, y esto por memoria y hizo su vicario general al reverendo señor doctor mossén Pedro Ximénez canónigo de dicha Seo y exerció su officio muchos días etc.

16

Dia de Nabidat siguiente e asi dixo otra missa de pontifical con dos canónigos por diácono y subdiácono el dicho señor obispo. Hubo mucha gente y oferescieron todos los del pueblo prout supra etc.

17

En después de ay algunos quantos días se fue a visitar todo su obispado con todos los de su palacio y estuvo muchos días y día de nuestra Señora de la Purificación bendixo las belas blancas y dio a todos los deán, canónigos, justicia, jurados y consejeros y otros muchos ciudadanos sendas belas blancas y le vesamos la mano y a mí me dio una bela blanca sobredorada y le vesé la mano como consejero que fui este año de 1574 etc.

Protocolo para 1572, f. 41r-v.

18

Enpués a 15 de setiembre de 1574 porque no acabó de visitar todo su obispado se fue el dicho señor obispo a acabar de visitar todo su obispado. Y antes de partirse, que fue día de sant Ibo, que fue domingo 13 de setiembre, hizo celebrar missa en la Seo de aquí muy solempnemente y dio en fin de la missa el señor obispo la bendición a todo el pueblo.

19

En después en el año de 1577 por mandamiento de dicho señor obispo, el official eclesiástico suyo a instancia del señor mossén Alonso de Pueyo canónigo y chantre descomulgó por XIII sueldos que debía de puntos y por ellos se le detenía el capítulo de canónigos, descomulgó al canónigo mossén Miguel de Berbegal y a mossén Miguel Sarbissé presbítero como procurador del dicho capítulo por no darle sus panes que se los detenían por dichos puntos como era y es costumbre de pagarsse de los puntos en los panes de l'abadía y todo en un día hecho todas las excomunicaciones y en otro día entredixo la Seo y todas las yglesias de Barbastro. Y los canónigos y capítulo incontinenti se apellaron ad metropolitanum consistorium Cesarauguste y andubo la lite más de mes y medio. En fin se pronunció en Çaragoça y se mandaron absolver las excomuniones y se leuantó el dicho entredicho, el qual el dicho capítulo nunca lite pendente guardó.

20

En después se fue el dicho señor obispo con su familia y los de su palacio a visitar su obispado y en todo nobienbre de 1577 no fue buelto, antes se estuvo muchos días en Boltanya, que no quería volber

de enojo de lo susodicho a la presente ciudat de Barbastro que se estubo en Boltanya las fiestas de Nabadat y passadas dichas fiestas de parte de la ciudat de Barbastro se le scribió y inbió 3 o 4 ciudadanos para que nos hiziesse merced de venirse a su cathedral y nos diesse pasto espiritual en la quaresma. Y nos respondió que ahún no había acabado su visita del obispado, que en acabando el vernía, y no vino en toda la quaresma para consagrar la crisma y dar órdenes ni en dicha quaresma, a lo menos cerqua la metat della, no hovo preiques porque estaban en contienda si había de dar el predicador el dicho obispo, los canónigos de Barbastro o la dicha ciudat, de modo que el doctor Ximenez canónigo, predicó de suyo de la metat de dicha quaresma adelant.

21

Et en después en abril de 1578 se fue en processión general con toda la tierra a San Vitorián que hovo XXXXII pueblos y se banyó el arca de san Vitorián y el dicho obispo ahún se estaba en Boltanya y no se halló presente al banyar de la dicha arca de san Vitorián y era a metat de abril, que había algunos días que no había llubido tubiendo mucha necessitat la tierra de agua, y por nuestros pecados nuestro Señor Dios no la quería dar. Valía el trigo a VI libras el caffiz y esto después de las eras passadas de 1577 hasta agora y ahún se tiene por cierto no vaxara si Dios nuestro Señor no lo probehe hasta la coxida etc. Plegue a Su Divina Magestad lo probeha como puede. Y yo fui en dicha processión siendo de 70 años, que en todo el camino cabalgué. Plegue a Dios sea en remisión de mis pecados. Por memoria etc.

22

... plegue Dios nuestro Senyor lo remedie como Su Divina Magestad tiene el poder y sabe tener necessitat. Y el dicho nuestro Phelipo de Urriés obispo de Barbastro ahún por todo febrero de 1579 no había venido de Boltanya a su cathedral de Barbastro y siempre se estubo en Boltaña. Plegue a Dios nuestro Señor lo tenga sano y le trayga con bien quando fuere servido.

23

Bino para la semana santa de 1579 y consagró la crisma y dixo missa de pontifical día de jueves santo y día de Pasqua de Resurrección siguiente de 1579. Plegue a nuestro Señor Dios le dexee acabar en su santo servicio.

24

Memoria que nuestro obispo don Felipe de Urriés se nos fue de Barbastro a la visita y se estubo fuera de su cathedral más de XVIII meses y después de fiestas de 1583 vino de nuestra Señora de la Peña de Graus en donde todo este medio tiempo después de la visita se había estado, a la presente ciudat y se aposentó en casa del capellán mayor y del canónigo Trillo. Dios le dexa hacer cosas que nuestro Señor se sirva.

25

En julio del mismo año de 84 el obispo de Barbastro se nos fue de la presente ciudat a nuestra Señora de la Peña de Graus, que estaba mal con los canónigos de la Seu de la presente ciudat por pleytos que entre ellos tenían y se estubo allá en Graus hasta que bino que fue tarde, día de [en blanco].

26

Memoria que dicho señor obispo no volbió a la presente ciudat de nuestra Señora de la Peña de Graus hasta carnestolendas de 1585 y se aposentó en casa del capellán mayor que fueron del canónigo Trillo.

27

Memoria que en mayo de 1585 en Barbastro moría el dicho don Felipe de Urriés obispo de Barbastro y se soterró muy honradamente en el presbiterado de la Seo de Barbastro, cabe el altar mayor de dicha Seo y procedió la Seu y el capítulo de canónigos elegir en vicario general al señor mosén Jeronimo de Lasierra, deán de canónigos de dicha Seu y en official eclesiástico al canónigo mossén Miguel Berbegal y se nombró por nuestro Rey en obispo un canónigo de nuestra Señora del Pilar de Çaragoça que se llamaba don Miguel de Cercito.

28

Memoria que se publicó que las bullas del nuebo obispo de Barbastro fueron concedidas en Roma en metat de setiembre de 1585 y vinieron aquí a Barbastro a xx días del mes de octubre de dicho año 1585 y tomo la posesión de dicho nuestro obispado de Barbastro el nuebo obispo a cinco días del mes de março de 1586 y le hicieron recibimiento muy bueno y juró en la Tallada delant de la cruz en presencia de los deán y canónigos y en procesión fueron muy honradamente [*dos palabras borradas*]. Por memoria.

Protocolo para 1586, último folio (v).

Noticias de la ciudad

29

En el creciente y menguante de la luna del mes de nobienbre deste presente año de 1577 apareció una estrella o cometa en el cielo que se detenía tres o quatro horas de prima noche, con unos rayos largos relumbrantes delante la luna, que parecía que tenían los rayos tres o quatro baras de largo, muy claros y muy blancos. No se sabe que senyal fue esta. Plegue a Dios nuestro Señor sea senyal de buen anyo porque en este año balió el trigo en las eras a vi libras el cahíz, que es a xv sueldos la hanega, la mestura a iiii libras xv sueldos el caffiz, el ordio a iii sueldos iii dineros caffiz. Por memoria.

30

Fue muy mal senyal de mal anyo dicha cometa porque ubo en las eras del anyo 1578 a los mismos precios el pan y el mijo para sembrar a 2 sueldos el almut y ahún se crehe valdrá asta la coxida que viene costando el mijo a los mismos precios. Deo gratias.

Protocolo para 1577, f. 103v.

31

Memoria que en dicho año de 1578 el Rey nuestro Señor don Felipe había llamado cortes generales en Monçón a los de Aragón, Valencia y Cathalunya y porque los turcos mataron al Rey de Portugal y porque también murió nuestro príncipe y su hermano de nuestro Rey don Johan de Austria se pararon de congregar dichas cortes para el año que viene de 1579, que no se celebraron cortes por dichos inconvenientes y también porque nuestro Rey don Felipe se fue a Portugal y lo ganó por armas y fue y es rey de Portugal.

Protocolo para 1577, f. 104r.

32

Memoria que en dicho año de 1580 murió la Reina doña Ana muxer del Rey don Felipe nuestro Señor y hízosele en la Seo de la presente ciudat honrras muy sumptuosas con capelardente, mucha luminaria de achas en el cadafresso, que había al pie de xxxviii. Diosse lutos por la ciudat a los justicia, prior y jurados y padre de huérfanos y consejeros. Eran justicia Sebastián de Segura y prior de jurados Joan Olzinellas mayor y jurados maestre Anthonio Guinart, Ferrando Lezina y Jerónimo Guinart y padre de huérfanos yo Johan López notario. Los consejeros no los nonbro por quitar prolixidad etc. Y dixo la missa en pontifical don Felipe de Urriés obispo de Barbastro con quatro canónigos de la Seo de la dicha ciudat et los dos le servieron de diácono y subdiácono y los otros dos con capas de broquado etc.

33

Memoria que en fin de março de 1581 bino aquí el lugarteniente general de Su Magestad de nuestro Señor el Rey don Felipe y estuvo más de xv días y insaculó en los oficios públicos de la presente ciudat y hizo ordinaçiones muy buenas y se le dio entre presentes le hizieron y dineros para el dicho lugarteniente y para el regente y para Escartín su notario, capitán y alabarderos, criados y pajes del dicho teniente general DCCC escudos de oro, digo 16 mil sueldos, para lo qual manlebamos en dos manos mil escudos de censal con mil sueldos annua pensión. Por memoria.

34

Por memoria que dicho Señor Rey don Felipe se fue de Çaragoça a tener cortes a Monçón para Aragón, Catalunya y Valencia a viii días del mes de julio del dicho año 1585 con el dicho yerno, príncipe su hijo y sus hijas a Barcelona y se despidió de su yerno y de su hija que se fueron a Saboya y después en medio dicho mes de julio se bino de Barcelona a Monçón a tener cortes y tubo cortes en Monçón hasta [*espacio en blanco*] día del mes de [*espacio en blanco*] del dicho 1585 a los aragoneses, catalanes y valencianos.

Procotolo para 1586, último folio (r-v).

SECCIÓN ABIERTA

LOS LIZANA (1089-1273)

M.^a Dolores BARRIOS MARTÍNEZ*

RESUMEN.— El artículo trata de analizar la evolución de la familia Lizana a lo largo de los años que se toman en consideración. Se trata de uno de los linajes más importantes de la nobleza originaria de la actual provincia de Huesca, con diferentes ramas, pero todas ellas cercanas a las cortes de los distintos reyes del período. Por otra parte, sus enlaces matrimoniales, aunque muchos de ellos no se han podido documentar, nos dan idea del entramado familiar de la nobleza aragonesa de esa época. El apellido *Lizana*, además, se ha ido manteniendo a lo largo de los siglos hasta llegar a nuestros días.

PALABRAS CLAVE.— Lizana. Ortiz. Alcalá. Nobleza. Genealogía. Edad Media. Siglos XI-XIII. Alto Aragón.

ABSTRACT.— The article intends to analyse the evolution of the Lizana family over specific years. It is one of the most important lineages of the province of Huesca nobility. It has different branches, but all of them are closely linked to the courts of the kings who ruled over the period studied. On the other hand, their marriage bonds can give us an idea of the family structure of the Aragonese nobility of that time, although many of them have not been documented. Moreover, the name *Lizana* has been maintained throughout the centuries until the date.

* Exjefa del Centro de Documentación y Archivo de la Diputación Provincial de Huesca.
doloresbarmar@telefonica.net

Es interesante seguir, en la medida de lo posible, las relaciones familiares de determinados personajes muy nombrados en la historia medieval, hacernos una idea aproximada de su capacidad económica y por tanto de su influencia social, así como conocer el entramado familiar y social que se establecía mediante matrimonios entre las principales familias.

Por otra parte, es también importante remarcar que muchos de los grandes nobles hasta mediados del siglo XIII eran en su origen naturales del Alto Aragón.

La familia Lizana es un ejemplo de todo ello. Aunque la documentación medieval es muy parca en detalles, hay dificultades por los frecuentes homónimos y a veces la filiación de unos personajes con otros no está documentada, por lo que hay que acudir a indicios como la continuidad en las mismas tenencias para formular una relación familiar como hipótesis plausible; no obstante todo esto, podemos acercarnos a su evolución y crecimiento y a las relaciones sociales y económicas que establecieron sus miembros.

Así, partiendo inicialmente de Nocito, una de las ramas, la de Ferriz, se va extendiendo por la zona del Abadiado y la Hoya de Huesca y llega a La Litera y la ribera del Cinca, para finalmente tener bienes en el Reino de Valencia. Emparentados con los Alcalá, y a través de ellos con los Antillón y los Estada, reciben bienes de otra de las ramas —la de Pedro Ortiz de Lizana, la que más pronto desaparece y la propietaria del castillo de Lizana—, en Angüés, Isarre y Baranguás, entre otros lugares.

La tercera rama, la de Ortí Ortiz (II), se asienta más bien en la provincia de Zaragoza por medio de las tenencias que ostenta en Aranda de Moncayo, Fuentes de Ebro, Pina y Rueda de Jalón, y adquieren bienes también en Valencia.

A través de las tenencias, y posteriormente, cuando estas desaparecen, mediante cargos de concesión real o mediante su ingreso en órdenes militares, mantienen su influencia económica y política durante el período estudiado, que abarca casi dos siglos.

No hemos podido extendernos del mismo modo para todos los miembros de la familia por falta de información documental, y tampoco conocemos la mayor parte de los enlaces matrimoniales que efectuaron, pero aun así es posible tener una idea bastante aproximada de lo que fue la familia Lizana en esa época.

ORTÍ ORTIZ

Es el primero del linaje y era hijo de Forto de Bara,¹ al que Sancho Ramírez había donado la almunia de Monzú, al norte de Huesca. Esta donación está documentada en la concordia de 1104 entre el obispo Esteban y el abad Jimeno de Montearagón.²

En los documentos a veces se le denomina *Fortí Ortiz*, y comienza su andadura pública en julio de 1089 como tenente³ de Montearagón, tenencia que mantendrá durante diez años y que compaginará con otras como las de Nocito —territorio del que al parecer la familia era oriunda—,⁴ a partir de junio de 1094; Huesca, a partir de noviembre de 1096; Labata, a partir de diciembre de 1097, y Santa Eulalia,⁵ a partir de octubre de 1098.

Desde la tenencia de Montearagón, compartida con otros tenentes, participaría en el acoso a la ciudad de Huesca, que Sancho Ramírez quiso conquistar a toda costa, aunque finalmente no lo pudo conseguir. Conquistada la ciudad por Pedro I, Ortí Ortiz queda como primer señor de Huesca y seguramente colaborará en el reparto de los bienes conquistados y en la primera organización administrativa de la ciudad.

Es un asiduo acompañante del rey y, como se puede ver por las tenencias que ostenta, controla varios de los castillos más significativos del territorio cristiano en aquel momento, en la Hoya de Huesca y al pie de la sierra de Guara.

Debió de participar en diversas expediciones militares, como el asedio de Calasanz, donde se encontraba junto al rey en agosto de 1098, y posteriormente en las que se dirigieron hacia el Levante, lo que le valió la obtención de nuevas tenencias en Azafaz, en julio de 1100; Monroy de enero de 1100 a octubre de 1101; Oropesa, en julio de 1100

¹ LALIENA CORBERA, Carlos, “*Regis fevales*: la distribución de honores y dominios durante la conquista de Huesca, 1083-1104”, en *Homenaje a don Antonio Durán Gudiol*, Huesca, IEA, 1995, pp. 499-514, esp. p. 512. Bara es una entidad local perteneciente hoy al municipio de Sabiñánigo, pero está lindando con el valle de Rodellar.

² BARRIOS MARTÍNEZ, M.^a Dolores, *Documentos de Montearagón (1058-1205)*, Huesca, Asociación de Amigos del Castillo de Montearagón, 2004, doc. 20.

³ Véase UBIETO ARTETA, Agustín, *Los “tenentes” en Aragón y Navarra en los siglos XI y XII*, Valencia, s. n., 1973, p. 255.

⁴ LALIENA CORBERA, Carlos, art. cit. Véase también BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “La introducción de la letra carolina en el priorato de San Pedro el Viejo”, *Aragón en la Edad Media*, 8 (1989), pp. 87-96, esp. p. 89, y “Localización de la iglesia de Antifruenzo y los castillos de Peña d’Ueso y Traba”, *Argensola*, 65-70 (1968-1970), pp. 137-142.

⁵ Es de suponer que sería Santa Eulalia la Mayor, situada en las estribaciones de la sierra de Guara, frente a Castilsabás, dominando todo el abadiado, y no Santa Eulalia de la Peña, situada en plena sierra, al este de Nueno.

y 1101; Culla, también desde julio de 1100 y hasta 1103, y Miravet, en marzo de 1103. En octubre de este mismo año es tenente de Piracés, tenencia que conservará hasta 1116. En marzo de 1103 Pedro I le concede unos terrenos para edificar en Albero y la heredad que había sido de Iben Coteme;⁶ por su parte, él debía mantener un peón cristiano bien armado, obligación propia de los nobles más importantes.

Sigue ocupando un lugar preeminente con Alfonso I el Batallador, además de participar en acontecimientos de la vida cotidiana, como ser avalista de la fianza dada por Sancho Fortuñones a su mujer, Urraca, para asegurarle el pago de sus arras, o ejercer el mismo papel en la concordia⁷ entre Esteban, obispo de Huesca, y Blasco Fortuñones de Azlor sobre la posesión del castillo de Sesa.

Su muerte se debió de producir hacia 1118, puesto que en diciembre de 1117 aún era tenente de Santa Eulalia.

No sabemos con quién contrajo matrimonio,⁸ pero sí que tuvo tres hijos, llamados Ortí Ortiz (II), Pedro Ortiz y Ferriz. Posiblemente tuviera también hijas, pero, como suele ocurrir, no son mencionadas en la documentación.

Los hijos figuran y firman en un documento de 1113 por el que Ortí Ortiz, junto con sus hijos y sus hijas, vende a Berenguer, prior de San Pedro el Viejo, unas casas y una pardina por 170 sueldos.⁹

Tuvo al menos una hermana, doña Oria —que contrajo matrimonio con Arnaldo, vizconde de Lavedán—, la cual se entrega como *donada* a la iglesia de San Salvador de Zaragoza junto con la mitad de los bienes que les había concedido a su marido y a ella el difunto don Gastón, vizconde de Bearne, en Zaragoza. La heredad —excepto un campo que, acuciada por la necesidad, tuvo que vender a Giraldo, canónigo de la Seo— la entrega para el sustento de los canónigos y para que rueguen por su alma, por

⁶ Véase DURÁN GUDIOL, Antonio, *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, 2 vols., Zaragoza, Escuela de Estudios Medievales / IEP, 1965-1969, vol. I, doc. 87.

⁷ *Ibidem*, docs. 82 y 126.

⁸ Agustín Ubieta dice que se casó con una hija de Ato Galíndez en su artículo “Aproximación al estudio del nacimiento de la nobleza aragonesa (siglos XI y XII): aspectos genealógicos”, en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado: estudios medievales*, 5 vols., Zaragoza, Anubar, 1977, vol. II, pp. 7-54.

⁹ Publica el documento Federico BALAGUER SÁNCHEZ, “Notas documentales sobre el reinado de Ramiro II”, *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 3 (1947), pp. 29-55, doc. I.

la de su hermano Ortí Ortiz y por las de sus padres. Advierte además que, si su marido o sus hijos quieren recuperar la otra mitad de dichos bienes, deberán desempeñarla de los canónigos de San Salvador, a los que ella la había empeñado, de nuevo por necesidad. Como avalista figura su sobrino Pedro Ortiz. El documento no está fechado,¹⁰ pero tuvo que otorgarse después de 1130, año de la muerte de don Gastón, y antes de 1144, fecha de la muerte de su marido, Arnaldo. En agosto de 1149, ya viuda, la vizcondesa de Lavedán vende un campo a Gerald Ainet en el Arrabal de Zaragoza por 100 sueldos jaqueses.

FERRIZ DE SANTA EULALIA O FERRIZ DE HUESCA

No he podido averiguar en qué se basaba Federico Balaguer para decir que Ferriz no era el primogénito e incluso que podía ser ilegítimo.¹¹ En cualquier caso, vivió más que sus hermanos y dejó más descendientes. Figura como tenente en 1128 en Montearagón, donde se mantiene al menos hasta 1146,¹² pero las dos tenencias que conservó hasta el final de su vida fueron las de Santa Eulalia, desde 1131, y Huesca, desde 1137. Por esta razón, aunque en la mayoría de los documentos se le denomina *Ferriz*, a secas, hay algunos en los que figura como *Ferriz de Santa Eulalia* o *Ferriz de Huesca*. Nunca se le conoce como *Ferriz de Lizana*, que en realidad es su nieto, como luego veremos.

Posiblemente debió de nacer y criarse en Santa Eulalia, lugar del que, como se ha dicho, fue tenente su padre, y luego él mismo. Al menos eso da a entender el primer documento en el que figura, como testigo en este caso, en el que se le denomina *Ferriz de Santa Eulalia*.¹³ Está datado en Zaragoza en enero de 1119, y en él Alfonso I

¹⁰ LACARRA Y DE MIGUEL, José María, “Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del valle del Ebro”, *Estudios de Edad Media en la Corona de Aragón*, II (1946) (1.^a serie), pp. 469-574; III (1947-1948), pp. 499-727 (2.^a serie), y V (1952), pp. 511-668 (3.^a serie). Véase 2.^a serie, docs. 251 y 286.

¹¹ Véase BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “Los Lizana y los Azlor durante el reinado de Ramiro II de Aragón”, *Argensola*, 8 (1951), pp. 357-366, esp. p. 358.

¹² Los datos sobre las tenencias los he tomado de UBIETO ARTETA, Agustín, *Los “tenentes” en Aragón y Navarra en los siglos XI y XII*, ed. cit. No obstante, la primera fecha que figura sobre la tenencia de Montearagón por Ferriz, 1113, no es correcta, ya que la extrae del artículo de Balaguer sobre los Lizana, que parece darlo a entender, pero el documento al que se refiere no apunta nada en ese sentido.

¹³ LEMA PUEYO, José Ángel, *Colección diplomática de Alfonso I de Aragón y de Pamplona (1104-1134)*, San Sebastián, Eusko-Ikaskuntza, 1990, doc. 90.

el Batallador otorga a los habitantes de dicha ciudad el fuero de los infanzones de Aragón que carecen de honor de señor. No cabe duda de que su padre lo introdujo en la corte, donde poco a poco se fue haciendo un lugar importante.

Zurita nos indica que Ferriz de Santa Olalla estuvo en El Castellar cuando se preparaba el asedio de Zaragoza,¹⁴ y estuvo también en la conquista de dicha ciudad en 1118. De estas acciones obtuvo, al menos, una *torre* en Zaragoza, en la ribera del Gállego,¹⁵ seguramente como agradecimiento a los servicios prestados y como botín de guerra.

A partir de 1128 se le menciona ya como tenente de Montearagón, como se puede ver en dos documentos otorgados por Alfonso I en Castilnuevo, en marzo y mayo de ese año, durante el asedio de Molina de Aragón,¹⁶ en el que suponemos que colaboró. En ese mismo año participa junto con Lope Fortuñones de Albero y Juan Galíndez en la repoblación de Pertusa,¹⁷ lugar estratégico, como hace notar Federico Balaguer, por estar en un cruce de comunicaciones.

También estuvo presente en 1131 en el asedio de Bayona, donde Alfonso I dictó su primer testamento, del que Ferriz fue testigo. En abril de este mismo año había sido nombrado tenente de Santa Eulalia. En enero de 1133 figura como tenente en “Horta supra Tortosa” —Orta de San Juan— y en Pertusa junto con Juan Galíndez y Lope Fortuñones de Albero,¹⁸ pero parece que fue una tenencia efímera.

Durante el reinado de Ramiro II, Ferriz se convierte en uno de los nobles más fieles al monarca y es citado muy frecuentemente en sus diplomas, si bien no nos consta que fuera beneficiado con tierras ni que aumenten sus tenencias durante ese período.

Zurita relata que en la concordia que se intentó entre el rey de Navarra, García Ramírez, y Ramiro II, para la que se eligieron tres nobles aragoneses y tres navarros, Ferriz era uno de los aragoneses, junto con Cajal y Pedro Taresa,¹⁹ y ellos

¹⁴ ZURITA, Jerónimo, *Anales de la Corona de Aragón*, ed. de Ángel Canellas López, 9 vols., Zaragoza, IFC, 1967-1986, vol. I, libro I, caps. XLI y XLIV, pp. 133 y 140.

¹⁵ LACARRA Y DE MIGUEL, José María, art. cit., 1.ª serie, doc. 21. En Zaragoza, hasta hace no muchos años, una *torre* era una casa de campo con bastante terreno alrededor.

¹⁶ Véase LEMA PUEYO, José Ángel, *op. cit.*, docs. 194 y 195.

¹⁷ LACARRA Y DE MIGUEL, José María, art. cit., 3.ª serie, doc. 323.

¹⁸ *Ibidem*, 1.ª serie, doc. 171.

¹⁹ Véase ZURITA, Jerónimo, *op. cit.*, vol. I, libro I, cap. LV, pp. 179-181.

mismos fueron los que ayudaron a huir a su rey cuando, estando en Pamplona para firmar el tratado, se enteraron de que el rey navarro pretendía detener al aragonés. Se está refiriendo al Pacto de Vadoluengo, celebrado en enero de 1135 en dicho lugar, cerca de Sangüesa, que solo tuvo unos meses de vigencia. En cualquier caso, ello nos demuestra la confianza que el Rey Monje tenía en Ferriz y su influencia en la corte en esos años tan complicados del reinado. En octubre de 1136, en Secorún, Ferriz está presente y actúa como testigo en la donación que hace Ramiro II a San Pedro de Antefruenzo,²⁰ institución muy vinculada a esta familia.

El 11 de agosto de 1137, posiblemente en Barbastro, Ramiro II entrega como esposa a Ramón Berenguer IV, conde de Barcelona, a su hija Petronila, y con ella el reino.²¹ Ramiro encomienda al conde a sus barones, que le prestan juramento y homenaje y entre los cuales se encuentra Ferriz, pero no sus hermanos, de los que luego hablaremos.

Con Ramón Berenguer IV, Ferriz recibe la tenencia de Huesca²² y mantiene su influencia. Acompaña al conde de Barcelona en numerosas ocasiones y participa en campañas guerreras como la del asedio de Lérida, en 1149.

En 1152 figura como testamentario, entre otros, de la reina Petronila, que, próxima a dar a luz, otorgó el documento de sus últimas voluntades el 4 de abril.

En 1129 Ferriz estaba casado, ya que, con el consentimiento y el consejo de su mujer y sus hijos, hace un cambio con el obispo Esteban y la catedral de Huesca por el que recibe una viña en Conillenc y un huerto en las “puertas de Avinhaion” que linda con el suyo, un campo en la puerta de la Alquibla junto al suyo, otro campo “in medio de illa azechia qui se tenet con illo suo de Ferriz” y otro en Almazán que había sido de Pedro de Almería. Él entrega a la catedral un huerto en Montearagón junto al del obispo. Como se ve, ambos participantes estaban concentrando sus bienes.

²⁰ BARRIOS MARTÍNEZ, M.^a Dolores, *op. cit.*, doc. 35. Sobre San Pedro de Antefruenzo véase BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “Localización de la iglesia de Antifruenzo y los castillos de Peña d’Ueso y Traba”, art. cit.

²¹ UBIETO ARTETA, Antonio, *Documentos de Ramiro II de Aragón*, Zaragoza, Anubar, 1988, doc. 110.

²² Agustín Ubieto, en su obra ya citada sobre los tenentes, anota que es señor de Huesca en 1137; sin embargo, solamente lo he visto citado así en un documento que parece ser falso (véase UBIETO ARTETA, Antonio, *op. cit.*, doc. 102), y los anteriores y los posteriores de Ramiro II lo presentan como señor en Santa Eulalia. El primer documento, de los que he manejado, en el que aparece como señor de Huesca es de 1139 (véase DURÁN GUDIOL, Antonio, *op. cit.*, vol. I, doc. 152).

En 1153 Ferriz y su mujer, Toda,²³ debían de tener problemas con el obispo de Huesca, Dodón, sobre la iglesia de Liesa, cuya administración reclamaba este último. Por ello se firma un documento mediante el cual el matrimonio y sus hijos entregan la iglesia al obispo y este se compromete a officiar cien misas cantadas al año por el alma del señor Fortí Ortiz, padre de Ferriz, y las de todos sus parientes, así como a dar de comer a cien pobres con el mismo objetivo.

Dos años más tarde, el 30 de septiembre de 1155, el matrimonio dona a la catedral de Huesca una heredad que tienen en Sesa, con la condición de que la tenga y la explote su hijo Blasco, canónigo en dicha sede, mientras viva. Añaden además que, por esta donación, Blasco no queda excluido de la sucesión de los bienes de sus padres.²⁴

Por lo que sabemos, Ferriz y Toda tuvieron tres hijos: Marco Ferriz, que seguiría los pasos de su padre; Blasco, canónigo de la catedral de Huesca, y Rodrigo, que parece ser el menor de ellos. Tuvieron además tres hijas: Blasquita de Benasque; Ozenda, priora de Sijena, y Marquesa, esposa de Guillermo de Alcalá.

Debieron de tener relación, no sabemos si de parentesco o de amistad, con Urraca, hija del tenente de Montearagón Fortún Ariol, que coincidió en la tenencia con el padre de Ferriz. Aquella, al hacer su testamento, deja a Ferriz y a sus hijos —que son sus ahijados, según nos cuenta— las casas que tiene en Olivito con su heredad y otra heredad en Sarsa.²⁵

Ferriz debió de morir después de abril de 1160, fecha en la que figura aún como señor en Huesca y Santa Eulalia en un documento mediante el que Ramón Berenguer IV dona la almunia de Reatalcal a Montearagón.²⁶ Se le menciona también en la carta de población de Pueyo de Pintano, dada por Alfonso II en Huesca en

²³ Quizá Toda pudiera ser la hija del señor Íñigo Galíndez, que en enero de 1133 dona el castillo de Piedra, junto a Huesca, a su hermana Sancha y a su marido López, porque años más tarde dicho castillo está en manos de los Lizana. Véase LACARRA Y DE MIGUEL, José María, art. cit., 1.ª serie, doc. 171, y UBIETO ARTETA, Agustín, *Documentos de Sigena*, Valencia, Anubar, 1972, doc. 72.

²⁴ Véase DURÁN GUDIOL, Antonio, *op. cit.*, vol. I, docs. 205 y 218.

²⁵ BARRIOS MARTÍNEZ, M.ª Dolores, *op. cit.*, doc. 206, que no tiene fecha, pero tiene que ser anterior a 1160 porque menciona a Ferriz como todavía vivo. Es imposible determinar si al hablar de la heredad de Sarsa se refiere a Sarsamarquello o a Sarsa de Surta.

²⁶ *Ibidem*, doc. 51.

octubre de 1162, pero parece una referencia a un documento anterior otorgado por Ramón Berenguer IV.²⁷

LOS HERMANOS DE FERRIZ

Ortí Ortiz (II)

Hay muy pocas noticias acerca de este personaje. Posiblemente fuera el primogénito, pero debió de morir muy joven. Sabemos que fue tenente de Borja desde diciembre de 1124 hasta junio de 1133 y de Fuentes de Ebro de octubre de 1132 a septiembre de 1133, y figura también como tenente de Morella en septiembre de 1129, en el documento otorgado en Tafalla por el que Alfonso I concede el Fuero de Jaca a los pobladores del burgo de San Saturnino de Pamplona.²⁸

En 1131 asiste al asedio de Bayona, donde en octubre, como se ha dicho, Alfonso I otorga su primer testamento y Ortí Ortiz es uno de los nobles que presencian el acto y juran hacerlo cumplir, como su hermano Ferriz.

En junio de 1133 se encontraba con el rey en Mequinenza, que se conquistó por entonces y desde donde se estaba preparando la batalla de Fraga, que había sufrido ya un primer asalto en enero de ese mismo año. El asalto se repetiría en septiembre, y en ese cerco estuvo presente Fortí Ortiz, así como en la batalla definitiva de Fraga, en julio de 1134, donde debió de morir, porque desaparece de los documentos.²⁹

Pudo ser hijo suyo GARCÍA ORTIZ, que le sucedería en la tenencia de Fuentes en junio de 1135 y permanecería en ella hasta marzo de 1154, fecha en que desaparece también de otras tenencias, por lo que es de suponer que moriría por aquellas fechas.

García Ortiz fue tenente también de Pina entre mayo de 1141 y mayo de 1145, y en agosto de 1149 era tenente de la zona del río Jalón, tal como apunta el documento

²⁷ SÁNCHEZ CASABÓN, Ana Isabel, *Alfonso II, rey de Aragón, conde de Barcelona y marqués de Provenza: documentos (1162-1196)*, Zaragoza, IFC, 1995, doc. 5.

²⁸ Sobre las tenencias de Borja y Fuentes véase UBIETO ARTETA, Agustín, *Los "tenentes" en Aragón y Navarra en los siglos XI y XII*, ed. cit., pp. 255-156; sobre la de Morella, LEMA PUEYO, José Ángel, *op. cit.*, doc. 211.

²⁹ Véase UBIETO ARTETA, Antonio, *Historia de Aragón*, vol. I: *La formación territorial*, Zaragoza, Anubar, 1981, p. 198.

por el que los vecinos de Fuentes le conceden un día y una noche de riego cada dieciséis días de los que correspondían a dichos vecinos.³⁰

En enero de 1136, en abril de 1139, y finalmente de forma continuada desde diciembre de 1145 hasta marzo de 1154, fue tenente de Zaragoza por mano de Ramón Berenguer IV, según mencionan varios documentos.

Durante esos años se le menciona en los escatocolos de diferentes documentos de carácter privado, de compraventas y donaciones, como tenente, salvo en uno de abril de 1144 en el que aparece como avalista de la donación que hace doña Teresa, hija del conde don Rodrigo González de Lara, a la Orden del Temple de un molino que tenía en el Cascajo, en Zaragoza, por el alma de su marido, don Lope López.³¹

Posiblemente fuera hijo suyo ORTÍ ORTIZ, el tercero con este nombre, que fue tenente de Rueda de Jalón entre marzo de 1160 y diciembre de 1164, de Pina entre junio de 1163 y septiembre de 1166 y de Zaragoza en 1164. A partir de 1166 desaparece de los documentos.

Descendiente de García Ortiz quizá pudo ser también PEDRO ORTIZ, tenente de Aranda entre junio de 1154 y octubre de 1181, de Fuentes entre diciembre de 1156 y junio de 1180, de María entre 1170 y 1180 y de Rueda de Jalón entre diciembre de 1165 y 1176. Pudo ser —dice Zurita— el padre de Atorella y García Ortiz (II), que eran hermanos, según figura en el escatocolo de un documento otorgado por Pedro II en Zaragoza el 21 de marzo de 1206.³² Si es así, Pedro Ortiz estuvo casado con doña Elfa, comenzó su vida pública como tenente de Aranda —tenencia que mantendría durante su vida— con Ramón Berenguer IV y estuvo presente en Zaragoza en la donación que hizo el conde a la Orden del Santo Sepulcro de una serie de villas —Codos, Modón, Cabrerías, Landet y Tobed con todos sus términos— en junio de 1154, y al año siguiente en Huesca en otra donación de Ramón Berenguer IV, esta vez a Santa Cristina de Somport. Desde septiembre de 1162 su presencia es frecuente en los documentos otorgados por Alfonso II, rey de Aragón, en distintas ciudades de este reino, aunque también lo acompañó a Ágreda el 27 del mismo mes para la firma de un tratado con Fernando II, rey de

³⁰ LACARRA Y DE MIGUEL, José María, art. cit., 2.^a serie, doc. 250.

³¹ *Ibidem*, 3.^a serie, doc. 352.

³² ALVIRA CABRER, Martín, *Pedro el Católico, rey de Aragón y conde de Barcelona (1196-1213): documentos, testimonios y memoria histórica*, Zaragoza, IFC, 2010, doc. 603, y ZURITA, Jerónimo, *op. cit.*, vol. I, libro II, cap. LX, p. 331.

León, en el que se acordó el reparto del Reino de Navarra. En diciembre de 1172 se encontraba junto al rey en Montpellier, y en marzo de 1176 en Perpiñán. No parece que estuviera ni en la conquista de Teruel ni en la de Cuenca. El último documento que conocemos es de octubre de 1181, por lo que pudo morir meses después.

GARCÍA ORTIZ (II) comienza su vida pública a partir de julio de 1180 como teniente de Ricla, tenencia en la que se mantuvo posiblemente hasta marzo de 1195. Fue teniente también —como parece tradicional en esta familia— de Aranda entre junio de 1182 y junio de 1198, y de Fuentes desde enero de 1188 hasta 1191. Además, en marzo de 1182 era teniente de Cabañas. Acompaña al rey Alfonso II de Aragón cuando se encuentra en distintos lugares del reino, como Huesca, Roda, Daroca, Calatayud o Zaragoza. Solamente sale del reino durante ese período en una ocasión, y se encuentra junto al rey en Cuxac-d'Aude, en el Languedoc-Rosellón, en julio de 1189, año en el que el monarca aragonés firmó la paz con el conde Ramón V de Toulouse. García Ortiz estuvo también presente en el tratado entre Alfonso II de Aragón, Sancho I de Portugal y Alfonso IX de León contra el rey de Castilla que se firmó en Huesca en mayo de 1191, y prestó homenaje para cumplir y hacer cumplir dicho tratado.

Durante el reinado de Pedro II, aparte de seguir al rey en numerosos desplazamientos por Aragón, como era habitual, participó en el tratado de mutua amistad firmado el 20 de mayo de 1198 en Calatayud con Alfonso VIII, rey de Castilla y Toledo. El monarca aragonés, como garantía, puso en rehenes a don Pedro Ladrón, y como sustitutos, por si a este le sucedía algo, nombró a Guillermo de Castillazuelo, Berenguer de Entenza y García Ortiz para que, en su caso, eligiera el rey de Castilla al que quisiera. Estuvo nuestro caballero presente además en la segunda concordia establecida entre el rey aragonés y su madre, la reina Sancha, que se negoció en noviembre de 1201 en Daroca y que García Ortiz confirmó con su firma. El 21 de marzo de 1206, en Zaragoza, el rey resolvió un contencioso, heredado del reinado de su padre, que mantenía con Arnaldo Palacín sobre la villa y el castillo de Camarena. García Ortiz actuó como testigo, así como su hermano Atorella, según nos dice el documento. La última mención que conocemos en la que figura como testigo es de julio de 1208.

ATORELLA, su hermano, comienza a aparecer en los documentos en junio de 1205, cuando el rey se encontraba en Daroca, desde donde hizo una donación al monasterio de Sijena.³³ Estuvo más presente en el séquito del rey, tanto en el de Pedro II como en

³³ ALVIRA CABRER, Martín, *op. cit.*, doc. 543.

el de Jaime I. Con el primero, al que acompañaba en Aragón y en Cataluña, estuvo en Monzón entre finales de marzo y los primeros días de abril de 1210 en la preparación del ejército para realizar incursiones en el Reino de Valencia y posteriormente en el asedio y toma de Castielfabib, donde tuvo una notable actuación. En dicho asedio Atorella tomó la decisión de ingresar en la Orden del Temple, en presencia del rey, del obispo Ramón de Zaragoza y del maestre de dicha orden Pedro de Montagudo, según nos cuenta él mismo unos años más tarde.³⁴ En dicho documento nos informa de su filiación y se titula *señor de Quinto*: “Ego dominus Atorella, senior de Quinto, filius don Pedro Ortiz et domna Elfa”. Deja a su mujer, doña Toda Pérez, 4000 morabetinos, y a la hija de ambos, doña Elfa, la villa y el castillo de Quinto y todos los derechos que allí tiene, con la condición de que, si Elfa no tuviera hijos de matrimonio legítimo, estos bienes los deberá heredar la orden templaria. Asimismo la deja bajo la protección de Pedro Fernández de Albarracín, Guillermo de Moncada, Pedro Garcés de Aguilar y la Orden del Temple. Según Zurita, participó en la batalla de Las Navas.³⁵

En el reinado de Jaime I tomó parte en el asedio y la conquista de Castellón, en 1222, y en la conquista del Reino de Mallorca (en julio de 1232 se encontraba junto al rey en Mallorca, y luego en Menorca), y finalmente el 28 de septiembre de 1238 estuvo presente en la capitulación de la ciudad de Valencia y fue uno de los que juraron cumplir y hacer cumplir lo acordado en dicha capitulación. El 8 de febrero de 1235, estando con el rey en Tarragona, este le concedió 14 yugadas de tierra en términos de Burriana con todas sus pertenencias. El último documento en el que lo vemos mencionado está fechado en noviembre de 1246 en Pina, y en él aparece testificando una donación real al monasterio de Sijena.³⁶ De su mujer se conserva un documento sin fecha por el que dona a la Seo de Zaragoza dos yugos de bueyes con todos sus aparejos y 2 yugadas de tierra en Suñén por el alma de su marido, la suya y las de sus padres.³⁷ En este documento figura como testigo Lope López, que se menciona como hermano de Atorella y que no hemos podido documentar.

³⁴ GARCÉS DE CARIÑENA, Pedro, *Nobiliario de Aragón*, ed. de María Isabel Ubierto Artur, Zaragoza, Anubar, 1983, p. 354.

³⁵ ZURITA, Jerónimo, *op. cit.*, vol. I, libro II, cap. LXI, p. 334.

³⁶ HUICI MIRANDA, Ambrosio, y María de los Desamparados CABANES PECOURT, *Documentos de Jaime I*, 5 vols., Valencia / Zaragoza, Anubar, 1976-1988, docs. 36, 169, 170, 273, 213 y 446.

³⁷ LACARRA Y DE MIGUEL, José María, *art. cit.*, 2.^a serie, doc. 282.

Pedro Ortiz de Lizana

Tampoco hay muchas noticias sobre este hijo de Ortí Ortiz. Sin embargo, en mi opinión, es el que origina el apellido *Lizana* para esta familia, aunque por el momento no se conocen las razones por las que está relacionada con el castillo de Lizana —del que toma el apellido—, que según Federico Balaguer se localizaba cerca de Bospén y del Alcanadre.³⁸

Ya se ha mencionado con anterioridad que los tres hijos de Ortí Ortiz figuran en un documento de 1113. Ninguno de los tres nombres lleva añadido *Lizana*; no obstante, en el primer documento en el que aparece singularizado Pedro Ortiz, otorgado por Alfonso I, ya se le denomina *Pedro Ortiz de Lizana* y el rey le dona 2 yugadas de tierra en la almunia de Mesones, junto a Angüés, para que construya allí unas casas, las mejores que pueda.³⁹ Está fechado en Castilnuevo en marzo de 1128, durante el asedio de Molina de Aragón. En el escatocolo figura como *Pedro Ortiz, tenente de Angüés*. En mayo del mismo año se le concede la totalidad de la almunia de Mesones para que la pueble y también se le denomina *Pedro Ortiz de Lizana*, aunque en el escatocolo figura de la misma forma que en el documento anterior. En los dos documentos está también su hermano Ferriz como tenente de Montearagón.

En octubre de 1134 Ramiro II, rey de Aragón, dona a Pedro de Lizana la villa de Angüés con todos sus términos.

Pedro Ortiz de Lizana estuvo casado con Sancha de Lizana, que quizá aportase al matrimonio el castillo de Lizana, y eso explicaría el apellido que toman su marido y posteriormente alguno de sus hijos. Hay dos documentos muy interesantes de esta señora que vamos a explicar a continuación.⁴⁰ El primero es de febrero de 1161, y en él Sancha de Angüés —posiblemente ya viuda, puesto que no se menciona a su marido—, con el consentimiento de sus hijos don García, don Miguel y don Rodrigo, se dona a Montearagón y entrega dos heredades con sus casas que tiene en Angüés y que habían sido de dos moros que, al parecer, las siguen trabajando. Las entrega con todos

³⁸ BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “Los Lizana y los Azlor durante el reinado de Ramiro II de Aragón”, art. cit., p. 357.

³⁹ LEMA PUEYO, José Ángel, *op. cit.*, doc. 194 y 195. También los publica José María LACARRA Y DE MIGUEL, art. cit., 2.^a serie, docs. 141 y 142.

⁴⁰ BARRIOS MARTÍNEZ, M.^a Dolores, *op. cit.*, docs. 52 y 68.

los derechos que ella tenía y los que le debían dichos musulmanes por ellas. Doña Sancha se compromete a mantener su castidad de ahí en adelante y a obedecer y servir al abad Fortuño de Montearagón y a los canónigos que allí se encuentran. Por su parte, el abad la acoge como asociada y participante de los bienes de Montearagón como uno de ellos y se compromete a darle alimento y vestido mientras ella viva. El documento lo firman tanto doña Sancha como sus tres hijos. Si tuvo también hijas, no se mencionan.

Posiblemente doña Sancha era ya algo mayor y por eso se entregó a Montearagón para asegurarse una vejez tranquila, aunque vivió unos cuantos años más.

De los tres hijos que menciona, sabemos que Miguel de Lizana fue tenente de Lizana en 1164 —aunque Agustín Ubieta advierte que es dudoso—⁴¹ y de Pola entre 1163 y diciembre de 1165. En ese mismo año, junto con su madre y su hermano García, dona a San Pedro el Viejo unas casas situadas en el barrio de Fortí Ortiz, su abuelo.⁴² Rodrigo no aparece en este documento ni como tenente porque debió de morir joven, como ahora veremos.

El segundo documento está fechado en enero de 1173 y en él se da constancia de la concordia que firmaron doña Sancha de Lizana —que no cabe ninguna duda de que es la misma persona del documento anterior— y Marco Ferriz, que representaba a la hija de don Miguel de Lizana, quien en esos momentos ya debía de haber muerto. Marco Ferriz, hijo de Ferriz y sobrino por tanto de doña Sancha, demanda la parte de Angüés que había de recibir la hija de su primo Miguel y se somete a lo que decida doña Sancha.

Explica que repartió el castillo y la villa de Angüés, con todos sus términos, con sus hijos: ella se quedó la mitad, que donó a Montearagón al entregarse como donada, y para sus tres hijos fue la otra mitad, de la que hicieron tres partes y cada uno de ellos recibió la suya. Don García era en esos momentos canónigo de Montearagón y dio a dicho monasterio la parte que le había tocado. Don Miguel y don Rodrigo, en esas fechas, debían de haber muerto (ya hemos visto que Rodrigo no figuraba ya en el

⁴¹ UBIETA ARTETA, Agustín, *Los “tenentes” en Aragón y Navarra en los siglos XI y XII*, ed. cit., p. 254. El documento al que se refiere solamente anota “Michael in Liçana”. Véase MARTÍN DUQUE, Ángel J., *Colección diplomática del monasterio de San Victorián de Sobrarbe (1000-1219)*, Zaragoza, Grupo Consolidado de Investigación CEMA, 2004, doc. 202.

⁴² BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “Los Lizana y los Azlor durante el reinado de Ramiro II de Aragón”, art. cit., p. 360.

documento de 1165 citado más arriba), y por ello doña Sancha entregó la parte que les correspondía a ambos a su nieta, la hija de Miguel de Lizana, representada por Marco Ferriz —seguramente por ser menor de edad—, y le dona además todo el patrimonio privativo (“toto meo patrimonio et meo avolorio”) que tenía fuera de Angüés, advirtiendo que, si esta nieta suya muriera sin hijos de matrimonio legítimo, esos bienes deberían pasar a Marco Ferriz.

Años más tarde, en septiembre de 1181, Sancha, hija de Miguel de Lizana, se entrega también a Montearagón y a San Martín de la Valdonsera, en donde —dice— se hace *soror*. Con ella aporta la parte de Angüés que había recibido de su padre, así como lo que su padre tenía y ella había heredado en Isarre y Baranguás, más todas las heredades que había recibido de su madre en cualquier lugar, con tal que el cabildo de Montearagón las desempeñase. Marco Ferriz figura como testigo de ese acto.

Así pues, parece que esta rama de la familia quedaba extinguida, pero el apellido *Lizana* lo tomarían los descendientes de Ferriz, como veremos a continuación.

LOS HIJOS DE FERRIZ

Marco Ferriz

Comienza su andadura pública ya en vida de su padre, como tenente de Ruesta, a partir de diciembre de 1157. En un documento de 22 de enero de 1159 por el que Ramón Berenguer IV concede a los vecinos de Zaragoza las tierras que llevarán poseyendo desde diez años atrás, además de la prescripción de año y día, entre los tenentes que figuran aparecen “Ferriç in Oscha, Marchio filius eius in Rosta”,⁴³ con lo cual queda documentada su filiación, que por otra parte corroboran otros documentos.

En 1162, muerto Ramón Berenguer IV en la primavera, acudió en Huesca al acto al que la reina Petronila convocó a todos los prelados y ricoshombres de Aragón y Cataluña para dar a conocer las disposiciones testamentarias de su difunto marido, según nos dice Zurita.⁴⁴

⁴³ LACARRA Y DE MIGUEL, José María, art. cit., 1.^a serie, doc. 93.

⁴⁴ ZURITA, Jerónimo, *op. cit.*, vol. I, libro II, cap. XX, p. 238.

En octubre de 1162 parece que fue encargado por el rey Alfonso II de dirigir la repoblación de Pueyo de Pintano,⁴⁵ lugar al que en esa fecha el monarca le otorga carta de población. En esos momentos era tenente de Huesca, Ayerbe, Santa Eulalia, Atarés, Ruesta y Pueyo de Pintano. En diciembre acompaña al rey a Jaca y es testigo, como señor de Huesca y de Pueyo de Pintano, de la donación real al monasterio de San Juan de la Peña de la iglesia de la mencionada localidad con todos sus bienes y sus derechos, excepto los que pudieran corresponder al obispo.

En agosto de 1164, cuando el rey estaba en Huesca, Marco Ferriz figura en dos diplomas reales como señor de la ciudad y de Ruesta. Al mes siguiente, “don Marco, hijo de don Ferriz”, dona a Montearagón una pardina en Olivito y la casa que linda con el trillar del abad, y uno de los testigos es “don Eximino, nepus don Ferriz”,⁴⁶ que pudo ser hijo de Marco Ferriz, pero es la única mención documental que he encontrado y no es muy significativa. En el mes de septiembre se encuentra junto al rey en Jaca y aparece como testigo de la donación real a la Orden del Temple de una heredad en Tauste.

Esos primeros años del reinado de Alfonso II, menor de edad hasta 1173, no estuvieron exentos de conflictos, ya que, aunque su padre, Ramón Berenguer IV, había dejado como tutor suyo al rey de Inglaterra, Fernando II, rey de León, se apresuró a autonombrarse tutor de Alfonso por su cuenta.

Fruto sin duda de esta situación conflictiva es el documento otorgado por Alfonso II en Zaragoza el 11 de noviembre de 1164, por el que el rey jura, de acuerdo con los prelados de su reino, los barones y los concejos de Zaragoza, Daroca, Calatayud, Huesca y Jaca, despojar de la honor y la heredad y expulsar de la tierra del rey a quienes se nieguen a devolver la potestad en los castillos del rey y a los que turben treguas y paces.⁴⁷ Marco Ferriz es uno de los que jura sobre los evangelios hacer cumplir y mantener el juramento real. Es, por tanto, uno de los barones del reino convocados a este acto solemne. En efecto, además de la tenencia de Huesca,⁴⁸ que mantuvo, aunque de forma discontinua, según los datos de los que disponemos, entre diciembre de 1157 y febrero de 1187, ejerció también las de Atarés, Ayerbe, Berdún, Ejea, Lizana, Ruesta

⁴⁵ SÁNCHEZ CASABÓN, Ana Isabel, *op. cit.*, docs. 5 y 7.

⁴⁶ BARRIOS MARTÍNEZ, M.^a Dolores, *op. cit.*, doc. 54.

⁴⁷ SÁNCHEZ CASABÓN, Ana Isabel, *op. cit.*, doc. 23.

⁴⁸ UBIETO ARTETA, Agustín, *Los “tenentes” en Aragón y Navarra en los siglos XI y XII*, ed. cit., p. 250.

y Santa Eulalia, de manera más o menos continuada. Por ello aparece como testigo en numerosos diplomas del rey Alfonso II, sobre todo en los que otorga en Aragón, o simplemente se le cita como tenente.

Zurita lo nombra entre los ricoshombres que aconsejaron al rey para que, muerto el conde de Provenza, Ramón Berenguer III, sin descendencia, tomara el título de marqués de Provenza por sus vínculos familiares con el fallecido conde.

Ya se ha mencionado más arriba la concordia que realizó en enero de 1173 con su tía doña Sancha de Lizana, representando a su prima, también llamada Sancha, para la recepción de los bienes que habían pertenecido al padre de esta, Miguel de Lizana.⁴⁹

Don Marco debió de contraer matrimonio en dos ocasiones. En la primera se casó con doña Toda. No se puede concretar la fecha de la boda ni el linaje de la mujer, pero en mayo de 1179 ya llevarían varios años casados, ya que en ese momento ambos entregan a Montearagón a su hijo García como canónigo y a la vez donan, por las almas de sus padres, el monasterio de San Pedro de Antefruenzo con todos sus bienes y derechos, tal como perteneció a don Fortiz y a don Ferriz y como les pertenece a él y a sus hermanos.⁵⁰ El documento describe los bienes que constituyen la donación: una heredad en Javarrella, la abadía de Isarre con todos sus bienes, el molino y la almunia de Deth, otra heredad en Coscullano, dos heredades en Castejón de Arbaniés, una de las cuales la había donado al monasterio de San Pedro de Antefruenzo “don Fortiz” —Ortí Ortiz, abuelo de Marco Ferriz— y la otra su padre, Ferriz. Añade una heredad en Sarsa que había donado su padre y que había sido de la señora de Castejón, así como la heredad de Hatruelo en Loscertales y un huerto en Huesca que también había sido de la señora de Castejón.⁵¹ El documento con el número 96 añade además una heredad en “Castiel Lores”, otra en Baranguás con una muela que está en el molino del Gállego y los campos que están en término de Sotero que pertenecen a San Pedro más el tributo que debe pagar la viña de Azac lo Capello que está en La Mesa.

Algunos de estos bienes parecen parte de los que poseía Sancha, la sobrina de Marco Ferriz, al cual debieron de pasar, según dispuso Sancha de Lizana, al morir sin

⁴⁹ BARRIOS MARTÍNEZ, M.^a Dolores, *op. cit.*, doc. 68.

⁵⁰ *Ibidem*, docs. 96 y 97.

⁵¹ Sin duda se refiere a doña Urraca, hija del señor Fortuño Ariol, ya mencionada, que había dejado varios bienes a los hijos de Ferriz, ahijados suyos.

hijos legítimos dicha sobrina, puesto que se donó a Montearagón, como hemos visto más arriba. Junto con los bienes, parece que los hijos de Ferriz y sus descendientes heredaron también el apellido *Lizana*.

La donación es, sin duda, importante, y por ello no es de extrañar que Marco Ferriz añada una cláusula, no muy habitual por otra parte, en la que obliga a Montearagón a dar alimento y vestido a la madre de Pedro Ball y a la de Martín de Azlor mientras vivan, aunque no sabemos qué tipo de relación mantenía con estos personajes.

De 1189 es la mención de la segunda mujer de Marco Ferriz, doña Berenguela, aunque es muy tangencial, ya que aparece en un documento de compraventa de un huerto que linda al sur con un huerto “de domna Berengera uxor de Marcho Ferriç”.⁵²

Tuvo al menos otro hijo, quizá el primogénito, llamado Ferriz, que figura como testigo el 29 de abril de 1201 en el documento por el que Pedro II cambia con su mayordomo Jimeno Cornel y su mujer, Sancha, la villa de Mazalcoraz por la de Sangarrén y otros bienes.⁵³ En este documento se le denomina Ferriz “filius don Marco”, que no puede ser otro que Marco Ferriz. Sin embargo, desaparece de la documentación durante el resto del reinado de Pedro II. En el de Jaime I figura en numerosos documentos un *Ferricius* o *Ferrarius* de Lizana que posiblemente no sea la misma persona, puesto que se le rastrea hasta 1273 y comienza a ser nombrado a partir de 1242, pero que sin duda está relacionado con la familia, como luego veremos. Está presente en el segundo testamento de Jaime I, del 1 de enero de dicho año, y en los años siguientes figura con frecuencia en el séquito del rey, sobre todo cuando este se encuentra en Aragón o en Valencia. En 1253 está en Tudela, en la concordia entre Jaime I y Margarita, reina viuda de Navarra, y su hijo Teobaldo. En el *Nobiliario de Aragón* se dice que era hermano de Pedro de Alcalá,⁵⁴ del que luego hablaremos, por lo que entonces sería sobrino de Marco Ferriz, el primero con este nombre, al ser hijo de su hermana Marquesa.

A partir de 1208 aparece en los documentos como testigo Marco de Lizana, cuya filiación desconocemos. En ocasiones figura como *Marco Ferriz*, pero, a nuestro juicio, es la misma persona y, según la costumbre de la época de poner el nombre de

⁵² DURÁN GUDIOL, Antonio, *op. cit.*, vol. II, doc. 439.

⁵³ Véase ALVIRA CABRER, Martín, *op. cit.*, doc. 275.

⁵⁴ GARCÉS DE CARIÑENA, Pedro, *op. cit.*, p. 349.

los abuelos, podría ser nieto del Marco Ferriz (I) del que estamos tratando. Quizá Marco de Lizana podría ser hijo de Ferriz, hijo de Marco Ferriz, pero son suposiciones que no están documentadas. Marco de Lizana continúa su vida pública al menos hasta 1244, formando parte del séquito de Pedro II y luego del de Jaime I, a los que acompaña sobre todo cuando están en Aragón, pero también en ocasiones fuera del reino. La última mención documental de Marco Ferriz (II) o Marco de Lizana es del 10 de mayo de 1244, y se encuentra en el sitio de Játiva, por lo que quizá pudo morir en alguna escaramuza de dicho asedio.

Don Marco debió de reunir un notable patrimonio, a juzgar por las donaciones que hizo y por las menciones de bienes suyos que lindan con otros que son el objeto de algunos documentos, entre otros varios campos y diversos huertos en Huesca y en otros lugares de la provincia. Tuvo también bienes en otros lugares de Aragón, como la heredad de Aylés —hoy despoblado cerca de Mezalocha—, que donó a Santa María de Juncería, donación que confirma Alfonso II desde Ripoll en agosto de 1173.⁵⁵

Debió de morir muy a finales del año 1187 o a principios de 1188, ya que en noviembre se encontraba en Jaca, donde actuó como testigo de la donación que hizo el rey Alfonso II a la iglesia de San Pedro de Jaca, la catedral, de la villa de Abós con su iglesia de San Miguel.

Ozenda

Según los distintos documentos consultados, era hermana de Marco Ferriz, de Marquesa y de Rodrigo de Lizana. La primera aparición suya que conocemos es del 1 de abril de 1203, ya como priora del monasterio de Sijena. De su vida anterior no tenemos ningún dato. Si, como parece lógico, era hija de Ferriz de Huesca, en esas fechas debía de tener más de cuarenta años y posiblemente ingresaría en el mencionado monasterio poco después de que fuera fundado por la reina Sancha, esposa de Alfonso II de Aragón, como lo hicieron otras mujeres del estamento nobiliario. La habían precedido en el cargo Sancha de Abiego, Beatriz de Cabrera y María de Estopiñán.

El primer documento que hemos mencionado es, precisamente, una carta que le dirige la reina Sancha —que en esas fechas había profesado y residía a temporadas en

⁵⁵ Véase SÁNCHEZ CASABÓN, Ana Isabel, *op. cit.*, doc. 152.

el monasterio de Sijena— para comunicarle que ha donado, con licencia de la priora, varios huertos y casas al Concejo de Huesca para ayudar en la construcción del monasterio de Santa María de la Huerta o de Salas, que ella había comenzado y de la cual se había hecho cargo la citada institución.⁵⁶ Además, la reina advierte a la priora Ozenda de Lizana de que va a permanecer un tiempo más en Huesca porque está preocupada por la salud de doña Heche —posiblemente Heche de Soterías, una de las primeras *dueñas* ingresadas en Sigena—, pues los médicos dicen que corre peligro, y por lo tanto quiere permanecer junto a ella hasta que salga de la gravedad de su enfermedad. Añade que cuando vaya a Sijena lo hará acompañada de varias damas que quieren profesar en el monasterio.

Como priora, debía recibir a aquellas que querían ingresar en el monasterio; así, Ozenda está presente cuando en marzo de 2006 María, viuda de Pedro Novales, entrega a sus dos hijas, Toda y Estefanía, para que tomen el hábito de San Juan de Jerusalén y dona como dote una heredad en Huesca llamada *Las Montellas* más la doceava parte que tiene en el molino de Lapetra en el río Flumen.⁵⁷ O al año siguiente, cuando Guillerma, esposa de Pedro Folch, con el consentimiento de su marido, solicita ingresar en el monasterio y aporta como dote un censo anual de 15 sueldos, pagaderos en enero, que tiene en unas casas en Lérida que le habían sido dadas por su madre, Ermengarda, como ajuar.

En la primavera de 1208 se debió de celebrar la dedicación de la iglesia de Sijena, a la que asistieron tres reinas —la reina viuda Sancha; María, reina de Aragón, mujer de Pedro II, y Constanza, reina de Sicilia, hija de la reina Sancha y hermana de Pedro II— junto con familiares y otros invitados. Sancha, la reina viuda, escribe a Ozenda para comunicarle su asistencia, añadiendo además que ha recibido noticias del gran maestre de su orden y que le manda un maestro de obras para la iglesia, y le aconseja que lo haga trabajar mientras el tiempo sea bueno.

Durante los primeros años de su priorato, como se puede ver, estuvo *tutelada* por la reina Sancha, que, por otra parte, era muy respetada y además trabajó incansablemente por dotar tanto de bienes materiales como de monjas a su monasterio.

⁵⁶ UBIETO ARTETA, Agustín, *Documentos de Sigena*, ed. cit., doc. 37. Federico Balaguer y Antonio Durán creen que la reina Sancha no intervino en la fundación de Santa María de Salas; por otra parte, algunos autores dudan de la autenticidad de esa carta y de otras que se atribuyen a la reina. Sin embargo, no sería extraño que dicha reina ayudara inicialmente a su edificación.

⁵⁷ *Ibidem*, docs. 42 y 45.

Muerta la reina en noviembre de 1208, Ozenda de Lizana se dedicó a consolidar los dominios de Sijena, que se vieron ampliados por algunas donaciones del rey Pedro II,⁵⁸ como la de la villa de Candasnos, en mayo de 1209, que sin embargo no llegó a tener efecto, de modo que Ozenda compró dicho lugar por 8000 sueldos jaqueses a doña Sibila de Eril, viuda de Arnaldo de Eril, y a sus hijos en 1211. Quizá por ello Pedro II, consciente de que no se habían llevado a cabo diversas donaciones suyas o de miembros de su familia, en marzo de 1212 dona a Sijena la villa de Lanaja, y doña Ozenda se compromete a no reclamar las donaciones anteriores. Un mes más tarde el rey dona la villa de Ballobar como pago del dinero que Ozenda y el monasterio de Sijena le habían prestado.

La priora se preocupó de delimitar los lugares que pertenecían a Sijena,⁵⁹ de actualizar los censos y de poner en explotación determinados bienes, e incluso de repoblar, como hizo en enero de 1217 con Candasnos, cuyos términos entregó a treinta y siete pobladores a cambio de un tributo anual de 80 cahíces, la mitad de trigo y la otra mitad de ordio.

El monasterio de Sijena funcionaba entonces como archivo real; de ahí que Ozenda, como priora, recibiera en custodia cuatro cartas relacionadas con la dote y los esponsales de doña Constanza, hermana del rey Pedro II y reina de Sicilia por su segundo matrimonio.⁶⁰ Dos de estos documentos estaban autenticados con sellos de oro. Igualmente se guardaban allí las enseñas reales que Pedro II debió de utilizar en Roma en su coronación.

También se ocupaba de reclamar deudas, incluso a su familia. En efecto, en mayo de 1215 Rodrigo de Lizana y su esposa, Armisén, manifiestan que deben a Sijena 500 morabetinos que había dejado al monasterio el difunto Marco Ferriz, hermano de Ozenda y de Rodrigo.⁶¹ En pago de dicha deuda, el matrimonio dona a Sijena la villa y el castillo de Almonacid. Al año siguiente, Rodrigo, que se dice hermano de Ozenda, cancela de nuevo una deuda del testamento de su hermano Marco Ferriz, que había dejado otros 600 morabetinos para comprar una heredad con cuyas rentas el monasterio de Sijena pudiera hacerle un aniversario el día de su muerte, así como dar una comida para los pobres en esa misma fecha. Rodrigo aprovecha para donar él mismo,

⁵⁸ UBIETO ARTETA, Agustín, *Documentos de Sigena*, ed. cit., docs. 55-60.

⁵⁹ *Ibidem*, docs. 61-66 y 74-76.

⁶⁰ *Ibidem*, docs. 80 y 84.

⁶¹ *Ibidem*, docs. 67, 72 y 81.

por su alma y por las de sus parientes, 400 morabetinos al monasterio. Para el pago de ambas deudas entrega la mitad que le pertenece del castillo de Piedra, cerca de Huesca, más la mitad de una viña, quince campos y la mitad de un molino. En septiembre de 1217 Ozenda compra a don Vallés⁶² la otra mitad de ese castillo por 700 morabetinos.

Ozenda vivió diez años más. En enero de 1226 había muerto ya. Seguramente durante su mandato se realizarían las maravillosas pinturas murales de la sala capitular del monasterio, de las que se pueden contemplar notables restos —los que quedaron tras el incendio de 1936— en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

Rodrigo de Lizana (II)

Sería el segundo de este nombre, ya que el primero fue hijo de Pedro Ortiz de Lizana, pero ya se ha dicho que su vida debió de ser breve y apenas dejó rastro documental. Rodrigo de Lizana (II) fue seguramente el menor de los hijos varones de Ferriz, porque comenzó su vida pública bastantes años después del fallecimiento de su hermano Marco Ferriz y cuando él contaría más de cuarenta y cinco años. Sin embargo, los documentos demuestran claramente que era hermano de Marco, Ozenda y Marquesa, y por lo tanto hijo de Ferriz.

Hay autores que afirman que Rodrigo de Lizana murió en la batalla de Muret, en 1213, y que fue enterrado en un arcosolio situado a la derecha de la portada principal del monasterio de Santa María de Sijena que aún existe hoy. No hay razones documentales para dudar de la veracidad de ese enterramiento, pero la fecha de la muerte de Rodrigo de Lizana es varios años posterior, como veremos a continuación, aunque sí participó en dicha batalla.

También hay que hacer notar que existen menciones documentales de este personaje hasta 1254, prácticamente sin solución de continuidad. Esto nos lleva a pensar que en realidad se trata de dos personas diferentes, porque, de no ser así, habría vivido casi cien años, algo bastante impensable en aquella época. Podrían ser padre e hijo, y así el hijo, es decir, Rodrigo de Lizana (III), sería, como dice Zurita, primo de Pedro de Alcalá,⁶³ del que luego hablaremos.

⁶² Este don Vallés podría ser Vallés de Bergua, sobrino de Urraca de Antillón, que era la mujer de don Pedro de Alcalá, cuñado de su hermana Marquesa.

⁶³ ZURITA, Jerónimo, *op. cit.*, vol. I, libro III, cap. XXXVII, p. 539.

En cualquier caso, Rodrigo de Lizana (II), hijo de Ferriz, estaba vivo en mayo de 1215, cuando, junto con su esposa, Armisén, dan al monasterio de Sijena los réditos de la villa y castillo de Almonacid para que de ellos se cobren los 500 sueldos que había dejado al monasterio el hermano de Rodrigo, Marco Ferriz, en su testamento. Casi un año después, en marzo de 1216, Rodrigo de Lizana hace una donación a Santa María de Sijena en manos de su priora, doña Ozenda, “soror de me dompno Rodrigo predicto”.⁶⁴ Esta donación la hace Rodrigo solo, por lo que se podría suponer que su esposa, Armisén, habría muerto ya y que él la seguiría poco tiempo después.

Empieza a formar parte del séquito de Pedro II a partir de enero de 1209 y suele estar presente en las donaciones que hace el rey al monasterio de Sijena. El 23 de octubre de 1210, en Lérida, actúa como testigo, junto con Marco de Lizana, de la donación que hace Pedro II a Guillermo de Alcalá y su mujer, Marquesa, hermana de Rodrigo, de la heredad real de Pomar como recompensa por los servicios prestados. Por otra parte, estaba en el ejército real, en Toledo, cuando se preparaba la batalla de Las Navas. En esas circunstancias, el 15 de junio de 1212 Pedro II dona a la Orden del Temple una heredad en Robres a cambio de la de Sasa que el rey había devuelto “a su queridísimo Rodrigo de Lizana”. La batalla se libró el 16 de julio de ese año.

En julio y agosto de 1213 el rey, al que acompañaba Rodrigo, estuvo en Sijena, Huesca y Lascuarre, y a primeros de septiembre el ejército se estaba preparando para dirigirse hacia el sur de Francia a defender al conde de Toulouse y enfrentarse a Simón de Montfort, lo que ocurrió el día 12 de dicho mes en Muret. Como es sabido, el rey Pedro II murió en la batalla junto con varios nobles aragoneses, entre los que no estaba, como ya se ha demostrado, Rodrigo de Lizana.

RODRIGO DE LIZANA (III), al que presumimos hijo del anterior, posiblemente es el caballero que el 6 de febrero de 1216 reconoce deber 108 sueldos jaqueses a Pedro Juan, peletero, y se compromete a pagárselos en la próxima Cuaresma.⁶⁵

En esos años revueltos de la minoría del rey Jaime I, en los que su tío abuelo el conde Sancho pugnaba por hacerse con el poder y con la tutoría del rey frente a su tío

⁶⁴ Véase UBIETO ARTETA, Agustín, *Documentos de Sigena*, ed. cit., docs. 67 y 72.

⁶⁵ MONTANER ZUERAS, M.^a José, y José Ramón LAPLANA SÁNCHEZ, *Documentos del Archivo de la Catedral de Huesca: 1214-1252*, Huesca, IEA, 2016, doc. 55. El documento lo califica como *miles*, lo que nos indica que podía ser joven y todavía no había alcanzado la alta nobleza.

paterno, el infante Fernando, abad de Montearagón, Rodrigo se unió a este último, junto con otros nobles como don Pedro Fernández de Azagra, señor de Albarracín, y don Blasco de Alagón, mientras el niño rey estaba custodiado por la Orden del Temple en el castillo de Monzón.

Así las cosas, el conde don Sancho quería apoderarse del rey y del reino, y por ello Jaime I mandó a los que seguían al infante Fernando mensajeros que declararon que apoyarían y defenderían al rey niño, de manera que Jaime I salió de Monzón y, en compañía de los ricoshombres —entre los que estaba Rodrigo de Lizana— y los obispos que se habían comprometido, llegó en mayo de 1218 a Zaragoza, donde fue muy bien recibido y dictó diversos privilegios. En septiembre del mismo año reunió la curia general para aragoneses y catalanes en Lérida. En esa ocasión Rodrigo figuraba entre los consejeros del rey y juró y firmó el documento de confirmación de la moneda jaquesa que se emitió el día 5 de dicho mes.

En marzo del año siguiente Rodrigo estaba de nuevo en Lérida en el séquito del rey, pero a partir de ese momento desaparece de los documentos hasta marzo de 1226, seguramente por causa de unos hechos que nos narra Zurita que debieron de suceder en la primavera de 1220. Por lo visto, por razones que no conocemos, Rodrigo de Lizana apresó a un pariente suyo llamado Lope de Albero —sin haberlo desafiado antes, como era costumbre— y lo llevó al castillo de Lizana tras haberse apoderado del lugar y el castillo de Albero. Don Pelegrín de Atrosillo, yerno de don Lope, y su hermano Gil de Atrosillo reclamaron ante el rey, el cual, atendiendo a sus consejeros, fue con su ejército y tomó Albero rápidamente. Luego se acudió a sitiar Lizana, que se tomó después de un tiempo de asedio, y se liberó al prisionero. Rodrigo de Lizana, que se refugió en el señorío de su amigo Pedro Fernández de Azagra, en Albarracín, se apartó del rey y guerreó durante un tiempo por su cuenta.⁶⁶

A partir de 1225 Zurita lo menciona ya en la corte del rey, y en los años posteriores se mantuvo fiel al monarca e intervino del lado de este en las luchas nobiliarias que se produjeron por entonces.

En 1231 está presente y presta juramento en el tratado de *afillamiento* entre el rey de Aragón y el de Navarra, y por esos años participa en la conquista del Reino de

⁶⁶ ZURITA, Jerónimo, *op. cit.*, vol. I, libro II, cap. LXXIV, pp. 280 y ss. Véase también CINGOLANI, Stefano Maria, *Historia y mito del rey Jaime I de Aragón*, Barcelona / [Buenos Aires], Edhasa, 2008, pp. 137 y ss.

Mallorca. En abril de 1238 se encuentra en el asedio de la ciudad de Valencia, donde el 27 de ese mes el rey le concede los castillos y las villas de Montroy, Buñol y Macastre. Permanece allí, en el asedio y la conquista de la ciudad, hasta noviembre de dicho año. Vuelve a esa ciudad en la primavera y el otoño de 1240, y al año siguiente es nombrado por el rey lugarteniente del Reino de Valencia. Colabora en el sitio de Játiva para liberar a su primo Pedro de Alcalá, que ha sido apresado allí por los moros. En junio de 1242 actúa como *fieiussor* y confirmante de la sentencia arbitral emitida por el rey y el arzobispo de Tarragona a favor del obispo de Huesca Vidal de Canellas en el pleito que tenía con el obispo de Tortosa por la iglesia de Alquézar. En 1243 participa, junto con Vidal de Canellas, como juez delegado por el rey en el pleito que mantenían los concejos de Alquézar y Colungo.

De nuevo en el verano de 1244 se halla en Valencia, y a partir de septiembre participa en el sitio de Biar, donde permanece hasta diciembre. Los años siguientes parece que está por el Reino de Aragón, y en 1250 y 1251 se encuentra con frecuencia en Morella. En 1252 figura como árbitro en el pleito desarrollado ante Pedro Cornel por las desavenencias que mantenían el obispo de Huesca y los clérigos de Barbastro.

La última mención de Rodrigo de Lizana nos la proporciona Zurita y es de 1254, cuando participa en Valencia en la reunión del consejo real para tratar de la rebelión del caudillo moro Alazdrach y de la expulsión de los musulmanes que quedaban en aquellas tierras para repoblarlas con cristianos.

Rodrigo de Lizana debió de morir poco tiempo después, puesto que en 1257 Jaime I nombraba lugarteniente del Reino de Valencia a Jimeno de Foces.

No tenemos conocimiento de si tuvo hijos ni de si contrajo matrimonio.

Marquesa

Hay muy pocos documentos que la nombran. El primero está otorgado en Lérida el 23 de octubre de 1210 por Pedro II, que dona la heredad real de Pomar a Guillermo de Alcalá y a su esposa, Marquesa, y a toda su descendencia como recompensa por los servicios prestados, además de todos los bienes que pertenecen al castillo de dicha localidad, un horno y un molino.⁶⁷

⁶⁷ Véase ALVIRA CABRER, Martín, *op. cit.*, docs. 1059 y 1088.

Guillermo de Alcalá era un noble que comenzó su andadura pública en julio de 1194, en el reinado de Alfonso II. Era hermano de Pedro de Alcalá, que fue teniente de Castejón de Sobrarbe, Estada, Estadilla, Huesca y San Esteban de Litera en distintos intervalos de tiempo y figura en los documentos a partir de 1162. Ambos eran hijos de Altabella junto con Gil, García e Inés, y posiblemente de Dodón de Alcalá, que está presente en algunos documentos del reinado de Alfonso II. El 1 de junio de 1210 Altabella y todos sus hijos venden al monasterio de Poblet un tercio de los castillos y las villas de Vallmanya y Pichoncel por 400 morabetinos. Firman el documento Altabella y cada uno de sus hijos, pero también Marquesa como mujer de Guillermo de Alcalá, que declara que ninguno de dichos bienes forma parte de sus arras y que no tiene sobre ellos derecho alguno.

Nos detenemos un momento en Pedro de Alcalá porque está muy relacionado con su hermano Guillermo, con el cual coincide en numerosos documentos. Está presente en momentos importantes del reinado de Alfonso II, como el pacto entre los reyes de Aragón y León para ir contra el rey de Navarra, firmado en Ágreda el 27 de septiembre de 1162. Es uno de los ricoshombres que en 1164 se compromete bajo juramento a apoyar al rey aragonés en el embargo de honores y castillos de quienes no los devuelvan cuando él lo solicite, y posiblemente también está presente en la entrega formal del reino por parte de la reina Petronila a su hijo, ambos actos celebrados en Zaragoza. Igualmente en esta ciudad, diez años más tarde, participa en la donación *propter nupcias* y en las fiestas de esponsales del rey de Aragón con Sancha de Castilla. No obstante, desaparece de la documentación entre junio de 1177 y octubre de 1187, y desde esta fecha hasta noviembre de 1194. Es figura también frecuente en los documentos reales de Pedro II, quien en 1213 lo nombra enviado especial para que se haga cargo de las tierras de Bernart IV, conde de Comenges. Estuvo casado con Urraca de Antillón, hija de don Galindo de Naya y doña Sancha de Estada y hermana de Sancho de Antillón. El matrimonio no debió de tener hijos, según se deduce de un documento otorgado por la citada doña Urraca en 1235, ya viuda, en el que menciona que ha adoptado como hijo legítimo y heredero a su sobrino don Vallés de Bergua. En 1214, estando enferma, había hecho testamento en presencia de su marido, a quien alude como si también estuviera enfermo.⁶⁸ Ella sobrevivió a su enfermedad, pero don

⁶⁸ Véase MONTANER ZUERAS, M.^a José, y José Ramón LAPLANA SÁNCHEZ, *op. cit.*, docs. 342 y 31. El testamento de Pedro de Alcalá se menciona en GARCÉS DE CARIÑENA, Pedro, *op. cit.*, pp. 183-184.

Pedro de Alcalá parece ser que no y debió de morir en dicho año, dejando como heredero de sus bienes, al no tener hijos, a su hermano Guillermo.

Guillermo llega a ser importante durante el reinado de Pedro II y figura como confirmante o testigo en más de cincuenta privilegios reales. Se encontraba junto al rey en el sitio de Ademuz en junio de 1210, en la toma de Castelfabib en agosto del mismo año y en algunos otros hechos notables de la época, y finalmente participó en la batalla de Muret.

Según cuenta Jaime I en el *Llibre dels feyts*, fue Guillermo de Alcalá el que condujo a su padre, Pedro II, al encuentro con su esposa, María de Montpellier, con la que no quería tener relaciones y de la que deseaba divorciarse. Él pensaba que iba a estar con otra dama, de la que estaba encaprichado, y de esta manera fue engendrado Jaime I. Sea o no cierta esta anécdota, al menos nos permite suponer que Guillermo de Alcalá, al que Jaime I llegó a conocer, era un personaje de confianza en la corte.

En 1218 el obispo de Huesca García de Gudal da a censo a García Adam de Siétamo la heredad de dicha localidad y la viña de Castejón que don Guillermo de Alcalá y su mujer, Marquesa, habían donado a la iglesia de Santa María de Salas. Él debía pagar al año un quinto de lo que obtuviera y se obligaba a rehacer las casas y mantener la heredad en buen estado. A su muerte, estos bienes habrían de revertir a Santa María de Salas.

En 1220 Artaldo de Artusella hace un testamento que deja en manos de don Raimundo de Pueyo y don Guillermo de Alcalá, a los cuales encarga igualmente que aconsejen a su mujer, Jordana, porque los considera “hombres discretos, fieles y legales” y confía en ellos para que se cumpla lo que establece en el documento.⁶⁹

Guillermo de Alcalá debió de morir entre abril de 1223 —mes en el que el día 19 está presente en Huesca en la nueva confirmación de la moneda jaquesa de Jaime I y, entre otros, jura cumplir y hacer cumplir dicha confirmación— y el 19 de agosto de 1226, fecha en la que su mujer, Marquesa, se declara viuda.

En ese año, el tercero de los documentos nos da una mayor información sobre Marquesa, que es la otorgante.⁷⁰ Nos dice que fue mujer del difunto don Guillermo de

⁶⁹ MADRID MEDINA, Ángela, *El maestre Juan Fernández de Heredia y el Cartulario Magno de la Castellania de Amposta (tomo II, vol. I)*, Zaragoza, IFC, 2012, pp. 283-285, doc. 190.

⁷⁰ UBIETO ARTETA, Agustín, *Documentos de Sigena*, ed. cit., doc. 108.

Alcalá y manifiesta, de su parte y de la de todos los suyos, que debe pagar a la priora de Sijena, Sancha de Urrea, 300 morabetinos alfonsinos y 50 mazmodinas de oro que le había prestado su fallecida hermana doña Ozenda, que había sido priora de dicho monasterio. Doña Marquesa se compromete a pagar la deuda en tres años y establece que, si en ese tiempo ella muriera, se pague lo que quede de las rentas que produzcan el castillo y la villa de Gelsa, y encarga a don Íñigo de Pomar que procure hacer cumplir lo estipulado. Pedro de Alcalá, hijo de doña Marquesa, confirma y aprueba todo lo antedicho.

Así pues, el documento nos aporta dos datos muy interesantes: el primero, que es hermana de doña Ozenda de Lizana, priora de Sijena, como ya hemos visto, y por lo tanto hija de Ferriz de Huesca; el segundo, que su hijo es Pedro de Alcalá, que lleva el mismo nombre que su tío y al que vemos presente en documentos reales ya en vida de su padre, Guillermo —quien seguramente lo introdujo en la corte—, desde marzo de 1221, y también en documentos de Jaime I, con el que participó en la conquista de Mallorca. En octubre de 1231 don Pedro de Alcalá, hijo del difunto don Guillermo de Alcalá, y otros habitantes de Novalés reconocen deber a don Pedro Raimundo Calpena 100 morabetinos alfonsinos que se comprometen a pagar en mayo. En 1241, en una correría por tierras de Játiva, fue apresado por los moros junto con otros cuatro nobles; como se ha relatado más arriba, fue liberado por el ejército real, en el que estaba presente su primo Rodrigo de Lizana. Años más tarde debió de ingresar en la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén, puesto que en un privilegio de Jaime I otorgado en Valencia el 26 de mayo de 1249 figura como testigo con el título de *maestre del Hospital*,⁷¹ y al año siguiente Jaime I y fray Pedro de Alcalá, castellán de Amposta, conceden a fray Juan de París, preceptor de la casa del Hospital de Valencia, y a Raimundo de Rochafolio plena potestad para repoblar todas las alquerías y el término de Cullera. La última noticia sobre este personaje nos la da el *Nobiliario de Aragón*,⁷² donde se transcribe un documento en el que Pedro de Alcalá y su hermano Guillermo de Alcalá, en Zaragoza, en presencia de Jaime I y del infante Alfonso y de muchos ricoshombres y caballeros de Aragón, en su propio nombre y en el de los suyos —a saber: Atorella, Rodrigo de Lizana, doña Ocenda, doña Toda Ortiz y doña Urraca Ortiz, hijos de Pedro de Alcalá—, absuelven al Concejo y la Universidad de Zaragoza de los destrozos, los robos y los incendios que habían

⁷¹ HUICI MIRANDA, Ambrosio, y María de los Desamparados CABANES PECOURT, *op. cit.*, docs. 493 y 548.

⁷² GARCÉS DE CARIÑENA, Pedro, *op. cit.*, pp. 355-356.

efectuado en los castillos y las villas de Quinto y Bonastre. El documento está fechado el 1 de marzo de 1257.

De estos hijos de Pedro de Alcalá, el *Nobiliario* menciona a doña Ozenda de Lizana y de Alcalá, casada con don Ponce de Lascellas. Doña Toda Ortiz pudo ser la priora de Sijena que en 1264 recibió varios privilegios de Jaime I.⁷³

Hermano de Pedro de Alcalá pudo ser Ferricius o Ferrarius de Lizana,⁷⁴ del que se ha hablado más arriba. Participó en las quejas y reclamaciones que presentaron los ricos hombres de Aragón ante el rey Jaime I, que se sustanciaron en parte en las Cortes de Ejea de 1265, aunque al año siguiente, según relata Zurita, finalizada la tregua que habían concertado con el rey, Ferricius de Lizana, en representación de los demás nobles, le envió una carta de desafío, por lo que Jaime I sitió el castillo de Lizana —que estaba defendido por un sobrino de Ferricius—, lo destruyó y castigó con la muerte a sus defensores.⁷⁵ No obstante esto, el noble volvió al servicio del rey hasta finales de 1273, año en que desaparece de la documentación.

Blasco y Blasquita de Benasque

Del primero lo único que sabemos a ciencia cierta es que era canónigo de la catedral de Huesca, a la que sus padres, Ferriz y Toda, entregaron en 1155 una heredad que tenían en Sesa para que la explotara el propio Blasco mientras viviera, sin que ello supusiera excluirle de la futura herencia, como ya se ha mencionado más arriba.

Respecto a Blasquita de Benasque, conocemos su testamento —en el que dice que es hija de Ferriz—, otorgado en diciembre de 1194, por el que elige ser sepultada en San Pedro de Liesa, iglesia a la que entrega su heredad de Piracés con todo lo que contiene: casas, campos, oliveras y demás bienes.⁷⁶ El resto de sus bienes se los deja a su nieto Ramón de Benasque, al que manda empeñar la heredad de Sasa del Abadiado por 200 sueldos para que con ese dinero le haga un entierro digno y honroso y atienda

⁷³ Véase GARCÉS DE CARIÑENA, Pedro, *op. cit.*, p. 313, y CABANES PECOURT, María de los Desamparados, *Documentos de Jaime I relacionados con Aragón*, Zaragoza, IFC, 2009, docs. 168, 169 y 178.

⁷⁴ GARCÉS DE CARIÑENA, Pedro, *op. cit.*, p. 349.

⁷⁵ ZURITA, Jerónimo, *op. cit.*, vol. I, libro III, cap. LXXI, pp. 660 y ss.

⁷⁶ DURÁN GUDIOL, Antonio, *op. cit.*, vol. II, doc. 488.

sus asuntos, a sus amigos y a los clérigos a su servicio. Establece además que de esos 200 sueldos pague a cada uno de sus hijos, hijas o nietos su parte, puesto que no les deja bienes inmuebles en herencia. Lega además a su nieto Ramón las casas que tiene y que ella había construido en Liesa, con sus bienes muebles, para que las tenga en propiedad, pero con la condición de que cada año emplee 10 sueldos para celebrar un aniversario por su alma, las de sus hijos, las de sus hijas y las de sus padres. Finalmente, revoca la donación que había hecho de su heredad de Sarsa a San Pedro de Antefruenzo y a Montearagón porque no cumplieron los convenios que habían acordado con ella. El testamento se hace en presencia de doña Inés de Benasque, hija de doña Blasquita, y de Ramón de Benasque, su nieto, que no parece que sea hijo de doña Inés.

Por su parte, esta doña Inés de Benasque, que se dice sobrina de Marco Ferriz, en mayo de 1200 dona a su sobrino Ramón de Benasque⁷⁷ todo cuanto posee en Arbañés y Liesa, excepto dos heredades de Liesa que dona por su alma a la iglesia de San Pedro de Liesa, donde elige su sepultura.⁷⁸ En la donación hecha a su sobrino Ramón pone como condición que la mantenga de manera decorosa mientras viva, y también a su sobrina Jusiana y a una doncella que la sirva. Además le manda que, a su muerte, la entierre honrosamente —y le dice: “quia si me honoratis vos metipsum honorabitis. Et super hoc rogo ut memor anime mee sitis, quia pro aliis orat pro semetipso laborat”— en San Pedro de Liesa junto a su madre. Cuando llegue ese momento, deberá entregar a Jusiana 100 sueldos.

A MODO DE EPÍLOGO

El apellido *Lizana* continuó y ha llegado hasta nuestros días, pero no era nuestro objetivo seguirlo en toda su trayectoria, sino solamente en su época de inicio y desarrollo.

Del castillo de Lizana apenas quedan restos, aunque los testimonios documentales nos muestran la pujanza de esta familia, su influencia en la corte y su importante participación en hechos de nuestra historia común.

⁷⁷ El documento dice *nepto* y lo hemos interpretado como ‘sobrino’ porque en el documento mencionado anteriormente, en el que figuran tanto Inés como Ramón, no se hace alusión a que este sea hijo de aquella.

⁷⁸ DURÁN GUDIOL, Antonio, *op. cit.*, vol. II, doc. 580.

**EL ALFARJE MUDÉJAR DE LOS AZLOR (HUESCA):
UNA OBRA REALIZADA HACIA 1280, CONTEMPORÁNEA
DE LA TECHUMBRE DE LA CATEDRAL DE TERUEL**

Carlos GARCÉS MANAU*

RESUMEN.— En el artículo se propone una datación más temprana del espléndido alfarje mudéjar de los Azlor (Huesca), que desde su presentación en 2004 se ha considerado una obra del siglo XIV. En este estudio el alfarje se fecha en el período 1264-1285, y más en concreto hacia 1280, lo que lo haría contemporáneo del principal monumento del mudéjar aragonés, la techumbre de la catedral de Teruel, en cuya decoración participaron talleres pictóricos de Huesca. Nuestra hipótesis se basa en los escudos heráldicos del alfarje (del rey Pedro III de Aragón, muerto en 1285, y la reina Constanza de Sicilia, y de Blasco Pérez de Azlor, fallecido en 1286, y su mujer, Sancha Tovía). Se analizan también las estrechas relaciones de Pedro III y Constanza con Huesca, sobre todo entre 1264 y 1268, y los vínculos de los Azlor con los reyes aragoneses en los siglos XIII y XIV, en especial el papel de Blasco Pérez de Azlor, con quien debió de labrarse y decorarse el alfarje, y el de su hijo Artal de Azlor.

PALABRAS CLAVE.— Alfarje. Techumbre. Mudéjar. Huesca. Azlor. Villahermosa. Tovía. Escudo. Heráldica. Aragón. Sicilia. Rey Pedro III. Reina Constanza. Catedral. Teruel. Blasco Pérez de Azlor. Artal de Azlor.

* Historiador. garcesmanau@gmail.com

ABSTRACT.— In this article we suggest an earlier dating of the splendid Mudejar ceiling of the Azlor's house (Huesca), which has been considered to be a 14th century work since it was made public in 2004. This study sets the ceiling carving within the 1264-1285 time period, more specifically in 1280, which would make it contemporary to the Aragonese Mudejar main monument: the ceiling of the Cathedral of Teruel, whose decoration was partly accomplished by the pictorial workshops of Huesca. Our hypothesis is based on the heraldic shields of the ceilings (of King Peter III of Aragon, who died in 1285, and Queen Constance of Sicily, and of Blasco Pérez de Azlor, who died in 1286, and his wife, Sancha Tovía). The study also analyses the close relationship of Peter III and Constance to Huesca, especially between 1264 and 1268, and looks at the links between the Azlor family and the Aragonese kings in the 13th and 14th centuries, particularly the role of Blasco Pérez de Azlor and his son Artal de Azlor in the carving and decorating of the ceiling.

En diciembre de 2004, al inaugurarse como nueva sede del Centro Cultural de Ibercaja en Huesca el palacio de Villahermosa, que perteneció históricamente a la familia Azlor, se dio a conocer el excepcional tesoro artístico aparecido durante las obras de rehabilitación. Se trataba de una techumbre de madera de estilo mudéjar, de dimensiones 6,8 por 3,8 metros, con una interesantísima decoración pictórica de tipo heráldico y figurativo. Gonzalo Borrás, el principal especialista aragonés en arte mudéjar, ponderó de inmediato la extraordinaria relevancia del hallazgo. Del alfarje de los Azlor ha dicho en repetidas ocasiones que “solo cede en interés ornamental ante la techumbre de la catedral de Teruel, siendo el alfarje mudéjar de arquitectura civil más importante de Aragón”.¹ Borrás lo databa en el siglo XIV y lo consideraba por ello heredero de la techumbre turolesense.

En este artículo proponemos una fecha anterior. El alfarje habría sido pintado hacia 1280, lo que haría de él una obra contemporánea, si no ligeramente anterior, de la techumbre de Teruel, cuya realización, tal y como escribe Borrás, “a falta de datos documentales, se sitúa por aproximación, a partir de otros testimonios como la dendrocronología y las características formales de la decoración, en torno al año 1285”. La coincidencia temporal entre la techumbre de los Azlor y la de la catedral de Teruel resulta aún más relevante si tenemos en cuenta que, desde las investigaciones de Joaquín Yarza, se admite la participación de un taller procedente de Huesca en la decoración

¹ Borrás (2005: 21-22).



Vista general del alfarge mudéjar de los Azlor. (Fundación Ibercaja)

pictórica de la turolese, dado el parecido formal que presenta con las pinturas murales de la iglesia de Barluenga, en tierras altoaragonesas.

Nuestra propuesta se basa en tres líneas argumentales: en primer lugar, la decoración de carácter heráldico del alfarge, y especialmente la presencia en él de los escudos del rey de Aragón Pedro III el Grande (1276-1285) y su mujer, Constanza de Hohenstaufen, en cuyo nombre Pedro III conquistó la isla de Sicilia en 1282; en segundo término, la estrecha relación que Pedro III y Constanza mantuvieron, tras contraer matrimonio en 1262, con Huesca; y, por último, los vínculos que los Azlor establecieron en la segunda mitad del siglo XIII y la primera del XIV con la casa real —en especial, con los reyes Pedro III, Alfonso III y Jaime II—. Ello se debió, sobre todo, a Blasco Pérez de Azlor, muerto en 1286, en cuya época se habría pintado la techumbre, y a su hijo Artal de Azlor, fallecido en 1326, quien recibió de Jaime II el señorío de Panzano, título que los Azlor ostentaron en las centurias siguientes y al que añadieron, en los siglos XVII y XVIII, los de condes de Guara y duques de Vilahermosa.



Alfarje mudéjar de los Azlor. Detalle. (Fundación Ibercaja)

En el artículo nos ocuparemos del descubrimiento, la restauración y la presentación de la techumbre en el año 2004 y de los estudios dedicados a ella desde entonces —pocos, por desgracia, y gravemente condicionados por una identificación equivocada de la heráldica del alfarje—. La parte más extensa del trabajo será, no obstante, la dedicada a las tres líneas de evidencias que nos llevan a proponer una datación temprana para la obra: los emblemas heráldicos de la techumbre, las relaciones con Huesca de Pedro III de Aragón y Constanza de Sicilia, y los estrechos lazos de los Azlor con los monarcas aragoneses. En las conclusiones expondremos lo que significa la fecha que se propone para el alfarje (hacia 1280) desde los puntos de vista histórico y artístico. Tal datación haría de este alfarje, como decíamos, una obra coetánea de la techumbre de la catedral de Teruel. El alfarje de los Azlor es, por otra parte, el más antiguo que se conserva del conjunto de techumbres medievales oscenses, que van desde la que existió en la ermita de Salas, desaparecida en el siglo XVIII, hasta la del Tanto Monta, labrada en 1478 y actualmente en restauración. La techumbre presenta, por último, muchos puntos de contacto con obras semejantes en la Corona de Aragón (en Aragón, Cataluña, Valencia y Baleares existen por ejemplo techos decorados, como en este caso, con las barras rojas y amarillas del escudo real). La techumbre del palacio de Villahermosa nos cuenta asimismo muchas e interesantes historias. Es símbolo del ascenso social de los Azlor. Se halla vinculada a la construcción de la catedral gótica de Huesca y a las tradiciones que hicieron de san Lorenzo el patrón de

la ciudad. Y nos habla del inicio de la expansión mediterránea de la Corona de Aragón, con la conquista de Sicilia en 1282, y de la primera aparición de una nueva enseña, la de la cruz de san Jorge y las cabezas de reyes moros, que figura todavía en el escudo de Aragón.

El alfarje de los Azlor es también, para finalizar, muy especial para mí. He vivido toda mi vida en la calle Duquesa de Villahermosa, justo enfrente del palacio. Y cuando este era colegio de San Viator acudí a él durante siete años, hasta quinto de EGB. Con el tiempo he descubierto que aprendí a leer, escribir y contar, sin saberlo, bajo esta espléndida techumbre mudéjar.

DESCUBRIMIENTO Y RESTAURACIÓN DEL ALFARJE

Los Azlor vivieron desde la Edad Media en esta casa-palacio, situada al interior de las murallas de Huesca, junto a una de sus puertas —la de San Francisco o Fortis, ya desaparecida—. Dicho palacio, modificado y engrandecido a lo largo del tiempo, no se conoce en la ciudad, sin embargo, como *de Azlor*: es, para todos, el palacio *de Villahermosa*, por el último y más importante título —el ducado de Villahermosa— que este linaje oscense adquirió en el siglo XVIII. La calle en la que se ubica el palacio se llama también *Duquesa de Villahermosa*, por María del Carmen Aragón-Azlor, la XV duquesa, que vivió en la segunda mitad del XIX. Al inmueble se accede por un amplio espacio ajardinado conocido como *plaza del Conde de Guara*, pues los Azlor recibieron en 1678 este título. Junto a la sierra de Guara la familia poseyó, precisamente, su principal señorío, con centro en la localidad de Panzano, que incluía el famoso santuario de San Cosme y San Damián. En los pilares de piedra que flanquean el acceso a la plaza, de 1877, pueden verse todavía dos letras G de gran tamaño, que aluden al título de condes de Guara.

La fachada del palacio se articula en dos grandes cuerpos de ladrillo dispuestos en ángulo recto y coronados por la típica galería aragonesa de arquillos y alero de madera. Las grandes dimensiones del inmueble son resultado de las ampliaciones que los Azlor emprendieron en él, en especial tras alcanzar a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII los títulos ya comentados. Tal y como explica Eduardo Cuello, el arquitecto que proyectó el nuevo edificio y dirigió las obras, la fachada principal

fue levantada en dos períodos diferentes. La zona de la izquierda, mirando desde la calle, es la de mayor antigüedad, probablemente de la segunda mitad del siglo XVI. Tras

ella se encontraban los restos de edificaciones más antiguos [y es aquí donde se halló el alfarje], que aparecen en la planta del conjunto [...] con una traza en forma geométrica de trapecio y unas características constructivas claramente diferenciadas del resto de la edificación. La zona de la derecha correspondería a incorporaciones de finales del XVII o incluso principios del XVIII.

Detrás de esta segunda parte “aparecían estructuras con dimensiones y geometría más regulares”, incluida una gran escalera adosada a la fachada.²

A comienzos del siglo XX, según Ricardo del Arco, todavía eran visibles en el palacio techumbres con decoración heráldica, aunque no sabemos si el alfarje del que nos ocupamos se hallaba entre ellas. Del Arco escribió en 1918, en *Antiguas casas solariegas de la ciudad de Huesca* (p. 21): “Este palacio en su interior tiene buena



Estado en que fue descubierto el alfarje. (Fundación Ibercaja)

² Cuello (2010: 32).

escalera y algunos techos con vigas o artesonados de interesante labor, con armas de familias”.³ En la década de los veinte los duques de Villahermosa cedieron el palacio a los clérigos de San Viator para que lo convirtieran en centro educativo, y con tal motivo se acometieron en el edificio reformas que al parecer ocultaron la techumbre, si es que se hallaba a la vista, bajo un falso techo. En 1979 el Instituto de Estudios Altoaragoneses se instaló también en el inmueble, donde permaneció hasta 1987.⁴ En 1985 el colegio de San Viator cesó su actividad en el palacio, y este quedó sin uso.

El histórico edificio, finalmente, fue adquirido por la Obra Social de Ibercaja para instalar en él su Centro Cultural en Huesca. El Departamento de Cultura del Gobierno de Aragón declaró bien inventariado su fachada, lo que obligaba a su conservación. El resto del palacio, sin embargo, fue demolido y reconstruido según un proyecto redactado por Eduardo Cuello. Y durante las obras, que se desarrollaron entre la segunda mitad de 2002 y octubre de 2004, apareció el alfarje mudéjar. Según Cuello, “la magnífica techumbre” fue hallada, “bajo un falso techo, durante los trabajos de demolición y en uno de los espacios de la fachada principal de planta primera de la parte original del siglo XVI. Su disposición, formato y defectos de colocación manifestaban claramente su reubicación en la sala donde se encontró, trasladado seguramente de otra zona del edificio”.⁵

El alfarje medieval fue restaurado por un equipo técnico de la empresa RestaurArte dirigido por José Antonio Codesal y reinstalado sobre la nueva escalera principal. En 2010, en la obra colectiva editada por Ibercaja titulada *El palacio de Villahermosa: casa de los condes de Guara, Huesca*, RestaurArte presentó una “Memoria de restauración del alfarje del palacio de los condes de Guara” (pp. 69-82). Tal como se explica en ella, la techumbre constaba, al ser descubierta, “de 5 calles, una de ellas totalmente falsa, sin ningún tipo de motivo decorativo”. Las piezas que lo componían habían “sido sigladas anteriormente, al menos en una ocasión”. Todo ello

³ Balaguer (1951: 362) repetía algo muy similar, seguramente a partir del propio Del Arco: “el palacio de los Azlor, construido en el siglo XVII, de severo estilo aragonés, con alero saledizo, y en el interior anchurosas salas, cubiertas con artesonados, en los que campean los escudos familiares”. Ricardo del Arco (1918: 21) mencionaba asimismo la existencia en el palacio de un escudo con las armas de los Azlor, actualmente en paradero desconocido: “el escudo que tenía en la portada está dentro, y es muy conocido: el de la nobilísima Casa de Azlor”.

⁴ Como recuerdo de dicha estancia, la biblioteca del Instituto, una de las más importantes que existen de temática aragonesa, se llamó desde entonces *Biblioteca Azlor*.

⁵ Cuello (2010: 32-34, 40 y 43) y Toquero (2005).



Estado en que fue descubierto el alfarje. Detalle. (Fundación Ibercaja)

refuerza la idea de que, como señalaba Cuello, la ubicación en que apareció la techumbre no era la original, sino que fue trasladada desde otro lugar del palacio en algún momento histórico.

El alfarje estaba cubierto por una “gruesa capa negra de suciedad” que, como dice la memoria de RestaurArte, contribuyó a que el estado de conservación del techo y su decoración no fuera, paradójicamente, “muy grave” (las peores faltas eran las del pigmento amarillo). Y así, “tras un primer proceso en el que se eliminó el polvo adherido, se descubrió que el alfarje, todavía *in situ*, estaba asombrosamente decorado”. La techumbre medieval, realizada en madera de pino, tiene forma rectangular y unas dimensiones de 6,83 por 3,86 metros. La componen tres vigas o jácenas, seis canes, sesenta y ocho jaldetas (diecisiete por cada una de las cuatro calles) y ciento veintiocho tabicas, muchas de ellas mutiladas por “reubicaciones del alfarje”. La ornamentación es, sobre todo, pictórica (al temple, sin capa de preparación); la talla se limita a los canes.

PRIMEROS ESTUDIOS

Los actos de inauguración del palacio de Villahermosa como sede del Centro Cultural de Ibercaja incluyeron, el 17 de diciembre de 2004, una conferencia de Gonzalo Borrás sobre el alfarje mudéjar. Como él mismo ha explicado, no conoció la techumbre hasta diez días antes. Por esa razón, tanto en la conferencia como en las dos publicaciones a que esta dio lugar solo pudo ofrecer “una primera y apresurada valoración” y “consideraciones de urgencia”. En ellas, además de destacar el importantísimo valor de la obra, Borrás proponía que se acometiera, desde la Universidad de Zaragoza, “una investigación en profundidad” del alfarje y que este fuera incluido “en el listado de la arquitectura mudéjar de Aragón, declarada por el Comité de la Unesco como Patrimonio de la Humanidad en diciembre del año 2001”.⁶

En los once años transcurridos desde entonces no se han emprendido dichas actuaciones. El primer y casi único trabajo sobre la techumbre de los Azlor fue un artículo titulado “El alfarje mudéjar del palacio de Villahermosa en Huesca”, cuyos autores eran Bizén d’o Río y María Luisa Grau, aparecido en 2004 en la revista *Emblemata*. En él se presentaron identificaciones increíbles de los escudos de la techumbre que han originado hasta hoy una gran confusión. El estudio no incluía, de manera sorprendente, una sola nota o referencia bibliográfica.⁷ Y para situar el palacio de los Azlor en el entramado urbano oscense se mencionaba un plano, que no existe, “de comienzos del siglo XVI, que fuera hallado por el canónigo Oliveros y F. Balaguer” (ojalá dispusiéramos de un plano tan antiguo de la ciudad).⁸ La parte más extensa del artículo, cuya autoría se debía con toda probabilidad a Bizén d’o Río, era la dedicada a la heráldica. En ella se hacían afirmaciones surrealistas, pues a la hora de identificar los escudos del alfarje, una obra datada por entonces en el siglo XIV, el autor los relacionaba con personajes que vivieron en los siglos XV y XVIII.

Los cuatro escudos son, a nuestro juicio, tal y como explicaremos en el siguiente apartado, las barras, por el rey de Aragón Pedro III el Grande (1276-1285); el águila negra sobre campo blanco del rey de Sicilia Manfredro de Hohenstaufen (1258-1266),

⁶ Borrás (2005 y 2010: 67-68).

⁷ Resulta llamativo que en una revista como *Emblemata* se admitiera para su publicación un artículo con semejantes carencias metodológicas.

⁸ Río y Grau (2004: 464).

que heredó su hija, la reina Constanza, mujer de Pedro III; el escudo de los Azlor, como linaje propietario del palacio (la techumbre debió de pintarse en tiempos de Blasco Pérez de Azlor, fallecido en 1286); y las armas de los Tovia (Blasco estaba casado, como veremos, con Sancha Tovia). En el artículo de *Emblemata*, sin embargo, se hacían atribuciones muy diferentes.⁹ Del escudo de las barras se dice: “Señal Real de Aragón, los palos de gules sobre campo de oro, armas de D. Alfonso de Aragón, I Duque de Villahermosa” (este Alfonso, hijo bastardo del rey Juan II de Aragón, murió en 1485). Sobre el escudo del águila se puede leer: “Señal Condal de Ribagorza. El águila de sable, título privativo de esta casa hasta que pasó en 1598 a ser incorporado este condado a la Corona” (habría que probar que el condado de Ribagorza ha tenido alguna vez un águila negra como emblema, lo cual no está claro, pero es que además los Azlor no tuvieron nunca vínculo alguno con Ribagorza ni con su título condal). En cuanto a los otros dos escudos, son identificados como las armerías paterna y materna —Azlor y Zapata de Calatayud, respectivamente— de “D. Juan Pablo de Azlor y Zapata de Calatayud”, que vivió entre 1730 y 1790. Pensar que en una techumbre medieval (en el título del artículo se la llama *mudéjar*) pueden figurar los escudos de alguien que vivió en el siglo XVIII, y no justificarlo siquiera mínimamente, resulta difícil de calificar.

Desafortunadamente, como esta identificación de los escudos ha sido la única publicada hasta ahora, es también, por lógica, la única que ha aparecido en obras posteriores sobre el mudéjar aragonés. Así ocurre, por ejemplo, en la *Guía del arte mudéjar en Aragón*, de 2005, cuyas autoras son Iciar Alcalá, Ana María Revilla y Beatriz Rodrigo (pp. 248-249). Del alfarje, que “se data en la segunda mitad del siglo XIV”, se dice:

destacan los motivos heráldicos, identificándose representaciones del señal real de Aragón, del señal condal de Ribagorza, del linaje de los Azlor de Huesca (que ostentaron el título de condes de Guara) y de los Zapata de Calatayud, como han determinado Río Martínez y Grau Tello.

Y sucede otro tanto en la *Guía del mudéjar en Aragón*, de José Antonio Tolosa, publicada por Prames en 2013 (pp. 238-239):

el repertorio incluye temática de tipo humano, animal, vegetal, geométrico, epigráfico y heráldico, siendo los escudos de armas los que permiten fechar la techumbre y una posible intervención posterior. Cuatro son los blasones que se repiten en diversos espacios:

⁹ Río y Grau (2004: 466-467, 470 y 477- 481).

el Señal Real de Aragón, la Señal Condal de Ribagorza y las armas de los Azlor y los Zapata de Calatayud. Si los tres primeros permiten situar la techumbre en el siglo XIV, el cuarto tiene que ser un repinte de al menos el siglo XVIII, época en la que se unen las casas de Villahermosa y la de los Zapata de Calatayud.

La teoría del repinte, que no avala la “Memoria de restauración” del alfarje, nace, por supuesto, de aceptar la identificación de los escudos aventurada en el artículo de *Emblemata*. José Antonio Tolosa, por otro lado, ha fotografiado los elementos decorativos del alfarje y los ha reproducido, en su totalidad, en su magnífica web sobre el mudéjar aragonés (www.aragonmudejar.com), de consulta obligada para apreciar la riqueza ornamental de la techumbre de los Azlor.

En 2010 Ibercaja publicó *El palacio de Villahermosa: casa de los condes de Guara, Huesca*. Por lo que hace al tema que nos ocupa, las colaboraciones más relevantes son las de Santiago Broto (“Breve reseña de los Azlor, nobles de Aragón”), Eduardo Cuello, el arquitecto que dirigió la reconstrucción del edificio (“Las casas de los condes de Guara en la ciudad de Huesca”), Gonzalo Borrás (“La trascendencia artística del alfarje mudéjar de los Azlor de Huesca”) y RestaurArte, la empresa que restauró la techumbre (“Memoria de restauración del alfarje del palacio de los condes de Guara”).

LOS CUATRO ESCUDOS DE LA TECHUMBRE

En el alfarje figuran, cada uno repetido en multitud de ocasiones, cuatro escudos que corresponden a dos parejas de esposos. La primera es la formada por los reyes Pedro III de Aragón (1276-1285) y Constanza de Sicilia, y la segunda, la compuesta por los dueños del palacio: Blasco Pérez de Azlor, que murió en 1286, y su más que probable mujer, Sancha Tovia.¹⁰

Los cuatro escudos se pintaron a mayor tamaño en las jácenas y los aliceres. Suman aquí, en total, cuarenta. Podría pensarse por ello que cada uno se representó una decena de veces, pero no es el caso. Los más frecuentes son los de los reyes Pedro III y Constanza. El escudo real ha sido reproducido quince veces y el águila negra sobre campo blanco, por la reina Constanza, doce. Lo más singular es lo que ocurre con los

¹⁰ Un ejemplo muy cercano, tanto cronológica como geográficamente, con representación de los escudos de dos cónyuges, podría ser el de las pinturas murales de los sepulcros del linaje de los Foces, con una inscripción con la fecha de 1302, en la iglesia de San Miguel de Foces.



*Vista del alfarje en la que se distinguen, en jácenas y aliceres, los cuatro escudos que lo decoran: el de los reyes de Aragón, el de la reina Constanza y los escudos de los Azlor y los Tovía.
(Foto: José Antonio Tolosa, www.aragonmudejar.com)*

emblemas de los Azlor y los Tovía. El de los Azlor, a quienes pertenecía el palacio, solo se pintó cuatro veces, menos de la mitad de las ocasiones —nueve— en que podemos ver el escudo de los Tovía. Las armas heráldicas de los Azlor, aunque llamativamente pocas en número, ocupan en compensación una destacada posición en el alfarje: se dispusieron en los papos de las tres vigas, donde se encuentran también los seis canes, que incluyen algunos de los motivos figurativos más singulares y de mayores dimensiones de la techumbre, y en esos papos el escudo de los Azlor se ve acompañado por el emblema real y el águila negra de la reina Constanza de Sicilia.

Jácenas, aliceres y jaldetas ostentan, en el resto de la superficie, las barras, palos o bastones de Aragón, en colores rojo y amarillo. Es una característica que, como comentaremos en las conclusiones, esta techumbre comparte con otras de los diferentes territorios de la Corona de Aragón. En las restantes partes del alfarje se pintaron de nuevo, a menor tamaño y en número aún más abundante, las armas heráldicas de Pedro III de Aragón, Constanza de Sicilia, Blasco Pérez de Azlor y Sancha Tovía.

Escudo del rey Pedro III de Aragón

Con cuatro palos, bastones o barras de gules en campo de oro,¹¹ es el primer escudo que encontramos en la techumbre. Y, dado que en ella figura también, como veremos enseguida, el emblema de la reina Constanza, parece claro que los escudos reales del alfarje se refieren a su esposo, el rey Pedro III de Aragón.

Las barras aparecieron hacia 1150 en sellos de cera de Ramón Berenguer IV, cuando era a la vez príncipe de Aragón y conde de Barcelona. Esa fecha, 1150, corresponde asimismo al matrimonio de Ramón Berenguer con la reina Petronila de Aragón. Son, por tanto, los momentos fundacionales de la Corona de Aragón, que vieron nacer también el que sería emblema heráldico de sus soberanos.

La presencia del escudo real, y con semejante profusión, en la techumbre de los Azlor constituye uno de los ejemplos más tempranos y espectaculares de su uso monumental en Aragón. La ciudad de Huesca conserva otro notabilísimo emblema real, próximo en el tiempo a estos y vinculado igualmente a los Azlor. Se trata del que está presente, por duplicado, en la portada gótica de la catedral, labrada durante el episcopado de Martín López de Azlor (1300-1313).



Escudo con las barras del rey Pedro III de Aragón. Bajo él se ve el de su mujer, la reina Constanza de Sicilia. (Foto: José Antonio Tolosa, www.aragonmudejar.com)

¹¹ Sobre el escudo real y su historia véase Montaner (1995).

El rey Pedro III fue el creador de otro emblema heráldico vinculado a la casa real que forma parte hoy del escudo de Aragón, el de la cruz y las cuatro cabezas, cuya primera aparición se produjo en un sello de plomo de 1281, solo un año antes de la conquista de Sicilia. Los historiadores no han podido determinar por qué razón adoptó el monarca este nuevo símbolo y qué significaba para él. La cruz y las cabezas, en cualquier caso, experimentaron en los siglos siguientes una extraordinaria difusión que hizo que fueran adoptadas por ciudades (Jaca y Huesca) y reinos (Aragón y la isla de Cerdeña). En el caso oscense, el emblema de la cruz y las cabezas acabó relacionado, por vías legendarias, con la conquista de la Huesca islámica por los aragoneses en 1096, hasta el punto de ser conocido todavía como *crúz de Alcoraz*, por el nombre de la batalla que abrió las puertas de Huesca al rey Pedro I de Aragón. En el siglo XIV fue utilizado, junto al escudo real, en construcciones de carácter regio. Es el caso de las estancias construidas en el palacio de la Aljafería. Dicho emblema, sin embargo, falta en la techumbre de los Azlor, lo que constituye una prueba adicional de su fecha temprana.

Escudo de la reina Constanza de Sicilia

Águila negra sobre fondo blanco; o, en términos heráldicos, águila de sable en campo de plata. La reina Constanza heredó dicho escudo de su padre, el rey Manfredo de Sicilia (1258-1266). Manfredo era hijo ilegítimo del emperador Federico II Hohenstaufen. En esa época los emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico,



*Escudo con el águila negra sobre campo blanco de la reina Constanza.
(Foto: José Antonio Tolosa, www.aragonmudejar.com)*

incluido Federico II, utilizaban como símbolo heráldico un águila negra en campo de oro —emblema que sigue siendo hoy el escudo de Alemania—. Manfredo adoptó para su escudo esa misma águila negra, pero en campo de plata y no de oro.

Manfredo se coronó rey de Sicilia en el año 1258 contra la voluntad del papa, que lo excomulgó. El Reino de Sicilia, en esa época, incluía también Nápoles y la mitad meridional de la península itálica. En 1262 Constanza casó con el infante Pedro de Aragón, hijo y heredero del rey Jaime I. El papado, deseoso de desalojar a Manfredo del trono siciliano, ofreció su corona a Carlos de Anjou, conde de Provenza y hermano del rey de Francia Luis IX (san Luis). En 1266 Carlos de Anjou dio muerte a Manfredo en la batalla de Benevento y se apoderó de su reino.



Coronación de Manfredo, padre de Constanza, como rey de Sicilia en 1258. En la imagen se aprecia el escudo del águila negra en campo de plata. (Biblioteca Vaticana, Crónica de Giovanni Villani)



Batalla de Benevento (1266). Carlos de Anjou vence y da muerte al rey Manfredo y conquista el Reino de Sicilia. Manfredo y sus hombres llevan embrasado el escudo del águila negra. (Biblioteca Vaticana, Crónica de Giovanni Villani)

El escudo de Manfredo, con esta águila negra sobre campo blanco, está representado en el manuscrito de la Biblioteca Vaticana que conserva la crónica de Giovanni Villani. Como puede verse en las ilustraciones, en las escenas que representan la coronación de Manfredo y la batalla de Benevento aparece claramente dicho emblema. Pedro III conquistó Sicilia en 1282 alegando los derechos de su mujer, la reina Constanza. Y el rey acuñó en la isla monedas en cuyas caras aparecen, al igual que en la techumbre de los Azlor, las barras y el águila.¹² Cuando Jaime II se convirtió en 1291 en monarca de la Corona de Aragón sin renunciar al trono siciliano, que ya ostentaba desde 1285, creó una nueva armería en la que se combinaban, cuartelados, las barras y el águila. Un ejemplo magnífico lo constituye un sello de cera de 1295 del soberano aragonés. Ese mismo año, sin embargo, Jaime II renunció a la corona siciliana en virtud del tratado de Anagni, por lo que en adelante utilizó únicamente las barras. Los sicilianos eligieron rey de la isla a Federico —o Fadrique—, hermano de Jaime II, y fue él quien creó el escudo definitivo del Reino de Sicilia, formado por las barras y el águila, también cuarteladas, pero en aspa o sotuer.



Moneda de plata acuñada en Sicilia entre 1282 y 1285 por Pedro III de Aragón. En sus caras aparecen, como en el alfarje de los Azlor, el escudo de los reyes de Aragón, con las barras, y el águila de Sicilia, por la reina Constanza.

¹² Acerca de estas monedas véase Francisco (2004: 157-158).



Sello de cera del rey Jaime II (1295). En él figura el escudo cuartelado, con las barras y el águila, que el monarca utilizó entre 1291 y 1295, cuando era a la vez rey de Aragón y de Sicilia.

Jerónimo Zurita, en el siglo XVI, lo explicaba perfectamente:

el infante don Jaime [el futuro Jaime II de Aragón] tomó título de rey de Sicilia y del ducado de Pulla y del principado de Capua y se coronó en Palermo. Este príncipe fue el primero de los reyes de Sicilia de la casa de Aragón que mandó devisar las armas reales de otra manera que sus predecesores, porque partió el escudo a cuarteles, y puso en el primero el águila en campo de plata, que fueron las armas que tuvo Manfredo, y en el otro cuartel se añadieron los bastones de Aragón. Y después se mudó por el rey don Fadrique, su hermano, partiendo a lisonja [en aspa o sotuer] el escudo, como hoy se devisan las armas reales de Sicilia.¹³

Dicho escudo, con las barras y el águila, se convirtió en los siglos siguientes en el emblema del Reino de Sicilia. Y así figuró en el escudo de los Reyes Católicos, toda vez que Fernando fue rey de Sicilia antes incluso que de Aragón. En los escudos de Fernando e Isabel que hay en la techumbre del Tanto Monta, labrada en 1478 en el palacio episcopal de Huesca, se aprecia muy bien el escudo de Sicilia, con las barras y el águila, junto al emblema de Aragón, que presenta solo las barras.

¹³ Zurita ([2003], libro IV, cap. LXXXI).



Jinete que se encontraba en la decoración de una techumbre de la casa del marqués de Llió (Barcelona), de fines del siglo XIII o comienzos del XIV. Actualmente se halla en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. En la gualdrapa del caballo aparecen cuarteladas las barras de Aragón y el águila de Sicilia, tal y como las utilizó Jaime II entre 1291 y 1295. En el escudo, barras y águila figuran también cuarteladas, pero en aspa o sotuer. Este fue, desde 1295, el escudo del Reino de Sicilia bajo dominio aragonés. (Foto: José Antonio Tolosa, www.aragonmudejar.com)

Desde 1291, como conclusión, barras y águila aparecieron siempre juntos. El hecho de que en el alfarje de los Azlor figuren todavía por separado, en alusión, en el caso de las barras, al rey Pedro III, y en el del águila, a la reina Constanza, vuelve a abundar en el carácter temprano de la techumbre.

Escudo de Blasco Pérez de Azlor

El escudo de los Azlor presenta campo blanco (o de plata), y en él, formando un triángulo, tres hoces o podaderas rojas (gules), con una pequeña zona interior en amarillo. Completan el escudo siete objetos, en negro (o sable) y blanco, que resulta difícil saber qué representan. En otras partes de la techumbre, en las que el escudo es de menor tamaño, las hoces o podaderas son en unos casos una y en otros cinco.

Los objetos que han acompañado a lo largo de los siglos a las hoces o podaderas en el escudo de los Azlor han ofrecido siempre problemas de interpretación. Faustino Menéndez Pidal, al hablar del escudo del linaje presente en la portada de la catedral, no se atrevió a identificarlos. José Antonio Tolosa, en su web aragonmudejar.com, habla de armiños al referirse a los escudos del alfarje. En su historia de Huesca, de 1619, Francisco Diego de Aínsa alude al escudo de los Azlor de la portada de la catedral diciendo: “sus armas, que son tres hoces de podar con cinco fiças” (*fiça* o *fiza* es,



Escudo de los Azlor en el alfarje mudéjar del palacio de Villahermosa. Se distingue también parte del escudo de los Tovia. (Foto: José Antonio Tolosa, www.aragonmudejar.com)

en aragonés, ‘aguijón’). En el *Nobiliario* de Juan del Corral, terminado en 1650, el emblema heráldico de los Azlor es definido así: “de plata, con tres hoces de podar, los hierros gules y los mangos sables, y entre ellos tres mangos negros de las dichas hoces” (los extraños objetos son identificados, pues, con mangos de hoces). En los últimos siglos, por fin, se habla de puntas de flecha o cabezas de clavo. Menéndez Pidal caracteriza en esta forma el escudo del “linaje de Azlor”: “en representaciones de la edad moderna, estas armas suelen ser: de gules, tres podaderas —que algunos llaman alabardas— de plata, acompañadas de puntas de flecha, hierros de lanza o clavos de prominente cabeza del mismo metal sembrados en el campo”.¹⁴

El escudo de los Azlor, en definitiva, ha variado enormemente, tanto en la forma de ser representado como en la interpretación de sus elementos. El campo del escudo ha pasado de ser blanco (plata), como en este alfarje, a rojo (gules). Las hoces han hecho el camino inverso, de gules a plata. En cuanto a los objetos que aparecen junto a las hoces, se han visto en ellos armiños, mangos de hoz, aguijones, puntas de flecha y cabezas de clavo.

Escudo de Sancha Tovia

Campo de oro y orla o bordura de gules con ocho escudetes, también de oro, con una banda de color negro. En el alfarje de los Azlor encontramos, no obstante, una segunda versión —que quizá era la original—, en la que el campo de oro y los escudetes incluyen pequeños círculos de color amarillo claro.

Los repertorios heráldicos identifican este escudo como propio de la familia Tovia o Tobía.¹⁵ Y las fuentes genealógicas nos hablan de Sancha Tovia como mujer de Blasco Pérez de Azlor.¹⁶ Ferrán Soldevila y José Hinojosa documentan, por último,

¹⁴ Menéndez Pidal (2007: 670-671), Aínsa (1619: 405), Nicolás-Minué (2006: 75), García Ciprés (1908: 269-270, y 1910, 1/8: 115, y 1/9: 129).

¹⁵ En algunos casos, no obstante, presentan diferencias entre sí, sobre todo en metales y colores. Así, en el *Nobiliario* de Juan del Corral, de mediados del siglo xvii, leemos: “Tovia. De gules, una orla de plata con ocho escuditos azules, con sendas bandas de oro” (Nicolás-Minué, 2006: 120). Latassa (1796: 251-253) recoge los testimonios, tampoco coincidentes, del cronista Jerónimo Blancas (“Blasón de armas en campo azul de un escudo de oro, y en orla ocho escudetes de plata con banda roja”) y Juan Francisco de Montemayor (“Escudo rojo su divisa, y la orla con los mismos escudetes azules bandeados de oro”).

¹⁶ Véase, por ejemplo, la página web geneall.net.



Escudo de los Tovia en el alfarje mudéjar (en su segunda variante, que incluye pequeños círculos de color amarillo claro). Bajo él se encuentra el escudo de los Azlor. (Foto: José Antonio Tolosa, www.aragonmudejar.com)

que Sancha Tovia fue nodriza o ama de cría del rey Jaime II, nacido en 1267.¹⁷ Y lo significativo es que su esposo, Blasco Pérez de Azlor, fue después, entre 1280 y 1283, preceptor del mismo Jaime II.

Sancha Tovia era, probablemente, pariente cercana de Jimeno de Tovia, quien labró su fortuna, como los Azlor, en la conquista del Reino de Valencia. Zurita se refiere a él como “caballero de Aragón” y dice que dirigió, en 1244, las negociaciones de rendición de Játiva. Jaime I lo recompensó nombrándolo primer alcaide cristiano de la ciudad (todavía hoy existe en Játiva la avenida Cavaller Ximén de Tovia).¹⁸ La familia Tovia debió de asentarse en tierras valencianas, y ello explicaría que la primera mención de Sancha sea de noviembre de 1267, cuando formaba parte del séquito de Constanza, quien había dado a luz en agosto, en Valencia, al infante Jaime. En los meses siguientes, y ello vuelve a ser muy significativo, Constanza y su corte se establecieron en Huesca.

¹⁷ Soldevila (1950-1962, vol. 1: 160, 174 y 220) e Hinojosa (2005: 145).

¹⁸ Zurita ([2003], libro III, cap. XLIV).



*Dos pequeños escudos que combinan las armerías de los Azlor y los Tovía.
(Foto: José Antonio Tolosa, www.aragonmudejar.com)*

Los Azlor y los Tovía mantuvieron durante mucho tiempo intereses en tierras valencianas. Tras morir Blasco Pérez de Azlor, en 1286, su hijo Martín López de Azlor, que era canónigo de la catedral de Huesca, marchó a Levante como albacea testamentario suyo. Y en Valencia, el 18 de febrero de 1287, prestaba a Marco de Tovía 100 sueldos valencianos.¹⁹ Otros Tovía de los que tenemos noticia son Berengario Tovía, natural de Zaragoza y fraile carmelita, que tomó el hábito en Huesca, fundó en 1290 el convento carmelita zaragozano y llegó a ser doctor y catedrático en la Universidad de París; Berenguer de Tovía, ya en época de Jaime II; Jimeno de Tovía, sobrejuntero de Zaragoza a comienzos del siglo XIV; y Sancho de Tovía, su hijo, que fue un hombre próximo al rey Alfonso IV. Para un periodo anterior se documenta a Sancho Tovía, justicia de Aragón en 1179.²⁰

En una de las calles del alfarje se distinguen dos pequeños escudos que combinan las armerías de los Azlor y los Tovía. En uno, el escudo de los Azlor está rodeado por la orla roja con los ocho escudetes de oro y banda de sable característica de los Tovía, mientras que el segundo presenta un cuartelado con las armas de los Azlor en los cuarteles primero y cuarto y las de los Tovía en el segundo y el tercero.

¹⁹ Durán (1985: 135-136).

²⁰ Latassa (1796: 251-253).

LOS REYES PEDRO III DE ARAGÓN Y CONSTANZA DE SICILIA Y LA CIUDAD DE HUESCA

Pedro y Constanza mantuvieron, cuando eran infantes, una relación muy estrecha con Huesca. Constanza, sobre todo, permaneció en la ciudad temporadas muy largas entre 1264 y 1268. Para dar a luz a sus dos primeros hijos la infanta marchó, sin embargo, a Valencia: los futuros reyes Alfonso III y Jaime II nacieron en tierras levantinas, en 1265 y 1267. Cuando se hallaba en Huesca, el amplio séquito que acompañaba a los infantes se alojaba, seguramente, en el palacio real, situado en la parte más alta de la ciudad. La infanta Constanza fundó en 1265, poco antes de su primer parto, el convento de Santa Clara de Huesca. Y, como veremos después, las monjas clarisas conservan todavía dos extraordinarios recuerdos de su fundadora real.

Jaime I casó muy joven con Leonor, hija del rey Alfonso VIII de Castilla, y con ella tuvo un hijo, Alfonso. En 1235 el rey contrajo segundo matrimonio con una princesa centroeuropea, Violante o Yolanda de Hungría, con la que engendró a Pedro y Jaime, entre los que repartió sus territorios al morir. El infante Pedro, el futuro rey Pedro III, nació en Valencia en 1240.

Los dos principales estudios sobre Pedro III y Constanza, en los que encontramos numerosas noticias de sus relaciones con Huesca, son los de Ferrán Soldevila (1950-1962) y Stefano María Cingolani (2010). El primero de tales vínculos es la muerte de la madre de Pedro, la reina Violante, quien falleció en Huesca en 1251 tras hacer testamento en el santuario oscense de Santa María de Salas, que era en el siglo XIII un importante centro de peregrinación y tuvo un gran protagonismo en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio.

En 1260 murió Alfonso, el primogénito de Jaime I, y con ello su heredero pasaba a ser Pedro. Por entonces se habían iniciado los contactos con la corte siciliana para concertar el matrimonio de Pedro con Constanza, la hija del rey Manfredo. La boda se celebró en Montpellier, ciudad de nacimiento del rey Jaime I, el 13 de junio de 1262. Pedro estaba a punto de cumplir veintidós años y Constanza apenas tenía trece. Cinco días después, y también en Montpellier, el rey Jaime I donó Huesca a su hijo Pedro; es decir, le hizo entrega de las rentas que le correspondían en la ciudad, que ascendían a 20 000 sueldos *malgorenses*. Dicha cantidad debió de representar en adelante una parte importante de las disponibilidades económicas del infante, y fue seguramente una de las razones de las relaciones que Pedro y Constanza establecieron con Huesca



Alfarje mudéjar de los Azlor: cabezas femenina y masculina. (Fundación Ibercaja)

en los años siguientes.²¹ Otro motivo pudo ser, como hemos dicho, la existencia en la ciudad de un palacio real de construcción reciente, erigido en el interior de la antigua zuda o alcazaba islámica por Alfonso II, el primer monarca de la Corona de Aragón —que había nacido, al igual que su hijo Pedro II el Católico, en Huesca—.

Constanza de Sicilia, acompañada de su corte, hizo su primera entrada en Huesca el 11 de octubre de 1264, con unos quince años, y permaneció varios meses en la ciudad. En cuanto al infante Pedro, Ferrán Soldevila lo sitúa en Huesca el 23 o el 24 de octubre y durante las Navidades. En enero de 1265, como ocurriría en otras ocasiones, los acontecimientos políticos lo obligaron a partir. Estando lejos recibió, el 25 de enero, a los embajadores del rey de Armenia. Dos días más tarde, sin embargo, el infante volvía a Huesca, donde se le documenta hasta mediados de marzo. Sobre estas

²¹ Soldevila (1950-1962, vol. 1: 103 y 447).

estancias del joven Pedro, Soldevila escribe, significativamente, que Huesca fue entonces su capital (“durant aquest temps, Osca fou como la seva capital”). En esas fechas debió de ser concebido el primer hijo de Pedro y Constanza, el futuro rey Alfonso III, que nació a comienzos de noviembre.²²

El 9 de febrero de 1265, mientras los dos esposos se encontraban en Huesca, llegó el trovador provenzal Bonifacio de Castellana. Era también un refugiado, pues había sido uno de los cabecillas del alzamiento de 1262-1263 contra Carlos de Anjou, conde de Provenza desde 1246 (Carlos de Anjou fue, en 1266, quien dio muerte a Manfredo, el padre de Constanza, y sería a él a quien Pedro III tomaría Sicilia en 1282). El infante Pedro abandonó Huesca para comenzar, en abril de 1265, la campaña contra los musulmanes del Reino de Murcia, sublevados contra el dominio castellano. Según Cingolani, fue entonces cuando Constanza, embarazada de su primer hijo, fundó el convento de Santa Clara de Huesca (“poc abans de donar llum al primer fill, havia fundat i dotat a Osca un convent de clarisses”).²³

Constanza dio a luz a Alfonso en Valencia el 4 de noviembre de 1265.²⁴ Pocos meses después tuvo lugar el acontecimiento que marcó la vida de los infantes y condujo al Mediterráneo occidental a un conflicto de vastísimas proporciones. El 26 de febrero de 1266, en la batalla de Benevento, Carlos de Anjou mataba a Manfredo y conquistaba su reino. En abril, Pedro y Constanza abandonaban Valencia y ponían rumbo a Huesca. La estancia de la infanta en la ciudad se prolongó del 6 de mayo al 29 de octubre de 1266. Y tan llamativa resulta que Soldevila, sorprendido, se interroga sobre las razones de “semejante insistencia” en residir en Huesca: “no pot menys de cridar l’atenció aquesta predillecció de la jove parella por la petita ciutat d’Osca. El fet que, como hem indicat abans, pertanyi a l’infant Pere, per donació del seu pare, no és prou per explicar una semblant insistència”.²⁵

Pedro protagonizó nuevas idas y venidas a Huesca al hilo de los acontecimientos políticos (el 13 de octubre de 1266, por ejemplo, está documentada su llegada a la ciudad procedente de Tarragona). En 1267 tanto el rey Jaime I como Pedro estuvieron

²² Soldevila (1950-1962, vol. 1: 122-123, 154, 196-197, 199 y 449); en la página 196, seguramente por error, fecha la llegada de la infanta a Huesca en septiembre.

²³ Cingolani (2010: 469).

²⁴ Soldevila (1950-1962, vol. 1: 171).

²⁵ *Ibidem*, vol. 1, p. 218.



*Uno de los seis canes del alfarje. Presenta un jinete armado con espada y escudo.
(Fundación Ibercaja)*

alguna vez en la ciudad (ambos se hallaban en Huesca, juntos, del 7 al 9 de junio). El 10 de agosto de 1267, fiesta de San Lorenzo, Constanza dio a luz en Valencia a su segundo hijo, el futuro Jaime II de Aragón.²⁶ Y al año siguiente, al igual que sucedió tras su primer parto, emprendió camino a Huesca para pasar otra larga temporada en la ciudad. La infanta llegó a tierras oscenses el 12 de mayo de 1268. Más adelante su marido se acercó también: Pedro se hallaba en la ciudad el 4 de junio, y el 19 su nombre figura en un documento del convento de Santa Clara.

En agosto de 1268 Pedro y Constanza recibieron en Huesca una embajada de Conradino, nieto del emperador Federico II y primo hermano de Constanza. Conradino había entrado en Italia al frente de un ejército con el propósito de derrotar a Carlos de Anjou y recuperar el reino de sus antepasados. El 20 de agosto sus embajadores estaban en Huesca (tal y como escribe Soldevila, “haviem acudit a Osca, que era la residencia oficial, podríem dir, de Pere i Constança aquella temporada”). El 23, sin embargo, se libró la batalla de Tagliacozzo, en la que Conradino fue hecho prisionero. Poco después Carlos de Anjou lo hizo decapitar públicamente en Nápoles. Gracias a Ferrán Soldevila sabemos que los mensajeros, ignorantes de lo ocurrido en Italia, continuaron en Huesca hasta comienzos de septiembre. Solo quedaba ya Constanza con derecho a reclamar el Reino de Sicilia —aunque el desembarco en la isla de Pedro III se demoró aún catorce años—.

El 5 de septiembre de 1268 el infante Pedro volvió a marchar de Huesca. El 12 de octubre, no obstante, estaba de regreso, y el 17 de noviembre llegó a su vez Jaime I para reunirse con Pedro y Constanza.²⁷ A partir de entonces no tenemos noticias tan precisas de la presencia de los infantes en Huesca. Quizá ello signifique que ya no la frecuentaron con igual asiduidad. Cingolani afirma, sin embargo, aunque no proporciona más detalles, que en los primeros años de la década de los setenta la infanta Constanza y su corte continuaron haciendo largas estancias en Huesca.²⁸

El periodo mejor documentado, como acabamos de ver, es el comprendido entre 1264 y 1268. Durante esos años la infanta Constanza permaneció en Huesca durante

²⁶ Soldevila (1950-1962, vol. 1: 172 y 289). Tanto Zurita ([2003], libro VI, cap. XXII) como Cingolani (2010: 66) se muestran de acuerdo con él en que el infante Jaime vino al mundo el día de San Lorenzo de 1267. Hinojosa (2005: 144) afirma, sin embargo, que el nacimiento se produjo el 10 de abril.

²⁷ Soldevila (1950-1962, vol. 1: 223-224 y 290-291) y Ubieto (1967: 568).

²⁸ Cingolani (2010: 57): “a primers anys 1270, i la cort de la reina feia llargues estades a Osca”.

meses enteros. El séquito que la acompañaba, tal y como han estudiado Soldevila y Cingolani, se hallaba próximo al centenar de personas. Lo formaban nobles y caballeros, damas, capellán, escribano, servidores —entre los que había mujeres musulmanas— y personal de cocina. Un personaje especialmente conocido de la corte de Constanza es Bella d'Amichi, madre de Roger de Lauria y ama de cría de la propia infanta (Constanza y el famoso almirante fueron, por tanto, hermanos de leche). La documentación estudiada por Ferrán Soldevila en el Archivo de la Corona de Aragón ha desvelado multitud de aspectos llamativos sobre la vida cotidiana de la corte de Constanza, como la presencia de un papagayo o la compra en Huesca de truchas, zapatos dorados para Alfonso, el primer hijo de Pedro III y Constanza, y treinta y seis pares de zapatos para las damas de esta, así como noticias sobre las aficiones musicales de la infanta, quien, al parecer, tocaba el laúd.²⁹

En 1273 Jaime Sarroca, otro personaje muy vinculado a la casa real (era sobrino de Jaime I el Conquistador, o, como también se ha dicho, hijo ilegítimo suyo), se convirtió en obispo de Huesca. Sarroca, con quien el infante Pedro no tuvo relaciones especialmente buenas, fue un estrecho colaborador de Jaime I. Su llegada a Huesca significó el comienzo, ese mismo 1273, de la construcción de la catedral gótica, lo que conllevó la desaparición de la mezquita mayor de Wasqa, que había servido como catedral desde la conquista de la ciudad por los aragoneses en 1096. En esos años se documentan todavía algunas estancias del infante Pedro en Huesca: el 5 de agosto de 1274, el 10 de febrero de 1275 y el 29 y el 31 de marzo y el 15 de abril, fechas estas mucho más significativas, a la ida y a la vuelta de su entrevista con el rey de Inglaterra en Gascuña. El 13 de noviembre de 1275 Pedro entró una vez más en Huesca. En el verano de 1276, a la muerte de Jaime I, se convirtió, con treinta y seis años, en el nuevo monarca de Aragón. Su primera estancia en Huesca como soberano parece ser la del 26 y el 27 de febrero de 1279. Regresó, tal y como veremos, en el verano de 1280, cuando su segundo hijo, el futuro Jaime II, se encontraba en la ciudad al cuidado de Blasco Pérez de Azlor.³⁰

La infanta Constanza fundó el convento de Santa Clara de Huesca en 1265. Las monjas se instalaron en principio en una casa de la carrera de Salas —la actual calle

²⁹ Soldevila (1950-1962, vol. 1: 153, 157-169, 218-219, 221 y 478-482; la noticia sobre el laúd de la infanta, en p. 169) y Cingolani (2010: 65-66).

³⁰ Soldevila (1950-1962, vol. 1: 274, 370, 373-374 y 472, y vol. 2: 112-115, y 233 y ss.) y Cingolani (2011: 126).



Retrato de la reina Constanza de Sicilia, mujer de Pedro III de Aragón. Se conserva en el convento oscense de Santa Clara, del que fue fundadora. (Foto: Archivo Diocesano de Huesca)

de San Lorenzo—. El solar donde se construyó finalmente el convento, a las afueras de la ciudad —justo donde terminaba la calle mencionada—, se consiguió gracias de nuevo a los monarcas. El rey Pedro III donó en 1279 a las monjas, a cambio de las propiedades que ellas poseían en la ciudad, un campo “para edificar y construir allí las casas o el monasterio”. La propia Constanza, en 1281, tomó a las clarisas bajo su protección consignando para la obra del convento, “que Nos hicimos y hacemos construir y edificar”, 1000 sueldos anuales sobre las rentas del almudí de Huesca. El afecto de la reina por la que seguramente fue su primera fundación religiosa no cesó hasta su muerte. En su testamento, del año 1299, Constanza dejó sumas de dinero a los conventos de clarisas de Barcelona, Tarragona, Lérida, Tortosa, Castelló d’Empúries,



Imagen de la Virgen de Gracia Plena que se encuentra en el convento de Santa Clara de Huesca. Según la tradición del convento, la reina Constanza la trajo de Sicilia y la donó a las monjas. (Fotos: Museo Diocesano de Huesca)

Montblanc, Huesca, Zaragoza, Calatayud y Valencia, y de todos era precisamente el oscense el más dotado. La reina, en otra muestra de su devoción por la orden franciscana, a la que pertenecían las clarisas, se hizo enterrar en el convento franciscano de Barcelona, al igual que hizo su hijo, el rey Alfonso III. Tras la desamortización, ambos sepulcros reales fueron trasladados a la catedral barcelonesa.

Tampoco las monjas clarisas de Huesca han olvidado a su fundadora; al contrario, mantienen muy viva su memoria. En el convento se conserva un retrato de cuerpo entero, que parece obra de los siglos XVI a XVIII, de la reina Constanza. Y aún más importante: existe una pequeña y hermosísima imagen sedente de la Virgen, con el Niño en su regazo, conocida como *Nuestra Señora de Gracia Plena*, que, según la tradición de las monjas, Constanza trajo consigo de Sicilia. Es posible, por último, que las dependencias conventuales, cuya construcción impulsó tan directamente la reina Constanza, incluyeran, como en el palacio de los Azlor, un alfarje con decoración pictórica, en este caso no conservado. En 1569, al contratar al obrero de villa Martín Zabala para que retejase “la casa del monasterio de Santa Clara”, se puso un especial

énfasis en “el cuarto que está pintada la cubierta, que es encima de las cámaras que estaban las monjas”.³¹

LA FAMILIA AZLOR Y LOS REYES PEDRO III, CONSTANZA Y JAIME II

En un próximo trabajo presentaremos una historia renovada de los Azlor, el linaje oscense surgido en la Edad Media que se convirtió, a fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, en una de las grandes familias de la nobleza aragonesa y española al recibir los títulos de condes de Guara y duques de Villahermosa. En este artículo nos limitamos a mostrar, en forma sintética, las estrechas relaciones que los Azlor establecieron entre 1271 y 1326 con la monarquía aragonesa, porque ello es precisamente lo que explica la realización de una obra como el alfarje mudéjar del palacio de Villahermosa, con su combinación única de los escudos de los Azlor y los Tovía con el escudo real y el águila negra en campo de plata de Sicilia. Los vínculos del linaje oscense con los reyes de Aragón, tan singulares, se debieron fundamentalmente a Blasco Pérez de Azlor, en cuya época debió de pintarse el alfarje, y su hijo Artal de Azlor.

Su apellido nos indica que la familia procedía probablemente de Azlor, una localidad situada a 44 kilómetros de Huesca que cuenta en la actualidad con unos ciento cuarenta habitantes. En cualquier caso, una vez asentados en Huesca, un hecho que tuvo lugar, al parecer, en el siglo XII, los Azlor no mantuvieron ya contacto alguno con dicha población. Desde mediados del siglo XIII las informaciones sobre los Azlor de Huesca comienzan a ser abundantes y seguras. Y dichas noticias, en las que aparecen Pedro de Azlor y sus hijos, los relacionan sobre todo con la conquista del reino musulmán de Valencia por el rey Jaime I. En efecto, la familia debió de participar en el ejército real y vio recompensados sus servicios con varias donaciones de tierras y rentas.

Blasco Pérez de Azlor, uno de los hijos de Pedro de Azlor (*Pérez* significa en este caso, justamente, ‘hijo de Pedro’), puede ser considerado, desde varios puntos de vista, el verdadero fundador del linaje. Pedro III lo nombró preceptor de su segundo hijo, el futuro rey Jaime II, cuando este cumplió trece años. Otro testimonio fundamental del ascenso de los Azlor en esos momentos lo representa el que un hermano y

³¹ Cingolani (2010: 174 y 469-475), Fontana (1998: 51-54), Jaspert (2009: 195-210), Palacín (2007) y Ubieto (1967: 548, 567-568, 572-578, 584 y 627-630). El documento de 1569 sobre Santa Clara, cuyo conocimiento debo a la generosidad de M.^a Celia Fontana, en AHPHu, Sebastián Canales, prot. 10356, f. 441.

un hijo de Blasco Pérez de Azlor, llamados ambos Martín López de Azlor, fueran nombrados, en 1290 y 1300 respectivamente, obispos de Huesca —aunque el primero de tales nombramientos fue anulado posteriormente por el papa—.³²

Su mujer fue, probablemente, Sancha Tovía, que debía de tener, tal y como hemos comentado, un parentesco cercano con Jimeno de Tovía, el primer alcaide cristiano de Játiva. Sancha fue ama de cría de Jaime, el mismo infante del que Blasco Pérez de Azlor sería preceptor años después. Su primera mención, de noviembre de 1267, nos la presenta formando parte del séquito de Constanza y actuando ya seguramente como nodriza de Jaime, que había nacido solo tres meses antes. Constanza llegó a Huesca poco después y permaneció en la ciudad durante una larga temporada. Si por entonces Blasco Pérez de Azlor y Sancha Tovía no estaban aún casados, la estancia de Constanza y su corte en Huesca pudo, quizá, haber sido el momento en que se concertó su matrimonio, porque lo cierto —y ello resulta significativo— es que Blasco comienza a aparecer como un personaje cercano al entorno regio justo en los años siguientes.

El rey Pedro III, por ejemplo, lo envió en 1277 como embajador a Castilla, a la corte de Alfonso X el Sabio. Sin embargo, la noticia más importante, y con una relación directa además con la datación que proponemos para el alfarje, es el periodo de dos años y medio en que Blasco Pérez de Azlor actuó como preceptor del futuro rey Jaime II. La primera ocasión en que ello está documentado es en septiembre de 1280. Ocurrió en Huesca y, para hacerlo aún más relevante, en la propia casa de los Azlor —y quizás, por tanto, bajo su techumbre mudéjar, que posiblemente estuviera ya pintada—. El rey Pedro III residió en Huesca entre el 7 y el 16 de agosto y del 6 al 13 de septiembre de 1280 (se hallaba en la ciudad, pues, el 10 de agosto, fiesta de San Lorenzo, que se estaba convirtiendo en patrón de Huesca, tras surgir en el siglo XIII las primeras tradiciones sobre su origen oscense).³³ Una de las razones que pudieron llevar al monarca a Huesca sería que su hijo Jaime se encontraba también en ella, con Blasco Pérez de Azlor. El 13 de septiembre de 1280 se redactó un documento en latín,

³² Distintos autores, desde el padre Huesca a fines del siglo XVIII, se han mostrado unánimes en considerar tío y sobrino a estos dos obispos Azlor. La excepción la constituye Antonio Durán, que decía que eran una sola persona. Otra cuestión sin resolver, pendiente de más documentos y mejores estudios, es el parentesco que los unía a Blasco Pérez de Azlor y su hijo Artal (aquí los consideramos hermano e hijo de Blasco porque nos parece la hipótesis más verosímil, dadas, entre otras razones, las fechas de sus muertes). Véase al respecto Garcés (2014: 262) y Briosó (1991).

³³ Soldevila (1950-1962, vol. 2: 233 y ss.).



Uno de los canes de la techumbre, con una sirena de doble cola. (Fundación Ibercaja)

que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón, relacionado con el infante Jaime. El futuro rey de Aragón, que tenía trece años, declaraba que no aceptaba casarse con Constanza, hija del conde de Foix. El matrimonio entre ambos había sido acordado en 1278, y con él Pedro III trataba de conseguir la fidelidad del conde. La pugna entre la nobleza catalana y la Corona se reprodujo, sin embargo, en 1280. Los nobles se rindieron el 11 de julio, y el único que no lo hizo fue el conde de Foix. En tales circunstancias resulta explicable la renuncia de Jaime al matrimonio con su hija. Del documento nos interesa sobre todo su data. En ella se dice que se redactó “apud Oscam, in domo Blasquii Petri de Azlor, nutrici domini Iacobi”, es decir, en la casa de Blasco Pérez de Azlor, preceptor (*nutricius*) del infante Jaime (*Iacobus* en latín).³⁴

Blasco Pérez de Azlor aparece como preceptor del infante en otros dos documentos. Uno de ellos, existente en el Archivo Municipal de Almedívar, está fechado el 10 de noviembre de 1280, y en él Blasco es calificado, en aragonés, como “amo del noble infant don Jayme”. El último texto en que Azlor aparece como preceptor de Jaime está datado en febrero de 1283, cuando el infante tenía quince años y medio.³⁵ El oscense debió de tener, pues, a su cargo la formación del futuro rey de septiembre de 1280 a comienzos de 1283, cuando menos, un periodo especialmente importante: en el plano simbólico, el año 1281 vio surgir uno de los emblemas heráldicos que forman parte hoy del escudo de Aragón, la cruz de San Jorge y las cuatro cabezas de reyes moros, y 1282 significó, con la conquista de Sicilia, el comienzo de la expansión mediterránea de la Corona de Aragón.

Blasco Pérez de Azlor, que murió en 1286, fundó un panteón familiar en una de las iglesias de Huesca.³⁶ El hecho mismo y el templo en que lo hizo son especialmente relevantes. La creación del panteón nos habla, en primer lugar, del prestigio y la riqueza que los Azlor habían alcanzado. La capilla en la que Blasco decidió hacerse enterrar no se encontraba, curiosamente, en el cercano monasterio benedictino de San Pedro el Viejo, con el que la familia mantendría relaciones muy estrechas en los siglos siguientes, sino en el convento que los franciscanos habían fundado en la primera mitad del siglo XIII. Los motivos de semejante elección pudieron ser dos: por un lado,

³⁴ Cingolani (2010: 55, 121-122, 131-134 y 225, y 2011: 291-292 y 416-417).

³⁵ Aliod y Gabriel (1981: 83) (se puede acceder al documento original en el portal DARA) y Cingolani (2011: 582-583).

³⁶ Brioso (1991).

la extraordinaria cercanía, de apenas una cincuentena de metros, entre el convento franciscano y la casa de los Azlor; y por otro, la singular devoción que los soberanos aragoneses —y en especial la reina Constanza— profesaban por la orden franciscana. Constanza fundó en 1265 el convento de clarisas de Huesca, y tanto ella como su hijo, el rey Alfonso III, se hicieron enterrar en el convento franciscano de Barcelona. La elección de Blasco Pérez de Azlor del convento de San Francisco de Huesca como panteón familiar sería, por tanto, un aspecto más, y no el de menor importancia, de los vínculos que los Azlor anudaron en ese tiempo con la casa real y con la propia Constanza.

Con Artal, el hijo de Blasco, llegaron a su cima las relaciones de los Azlor con los reyes de la Corona de Aragón. Tres monarcas le otorgaron su confianza: Pedro III el Grande (1276-1285) y sus hijos Alfonso III el Liberal (1285-1291) y Jaime II el Justo (1291-1327). Pero fue sobre todo con Jaime II, cuyo preceptor —no lo olvidemos— había sido el padre de Artal de Azlor, con quien el papel de este en la corte alcanzó mayor relieve. Desde ese punto de vista, la muerte prematura de Alfonso III, sin haber cumplido los veintiséis años, soltero y sin hijos, constituyó seguramente para los Azlor una afortunada circunstancia. Si Alfonso hubiera vivido más tiempo y tenido descendencia, su hermano Jaime no habría llegado a reinar en la Corona de Aragón —y quizá, como ocurrió con el tercer hermano, Federico, ni siquiera habría regresado de Sicilia, donde se encontraba desde 1283—. Pero lo hizo: volvió pronto, y como rey. Y además su reinado, de treinta y seis años, fue mucho más largo que el de su padre (nueve) y el de su hermano (solo seis). Los Azlor de Huesca, que habían tenido a su cargo la formación del infante Jaime, no podían sino salir beneficiados. Y quien mayor partido sacó fue, precisamente, Artal de Azlor.

Artal y Jaime II eran, en primer lugar, de una misma generación. No sabemos cuándo nació Artal, pero sí que ambos murieron —como había sucedido ya, curiosamente, con Blasco Pérez de Azlor y Pedro III— con solo un año de diferencia: en 1326 el noble oscense y en 1327 el soberano. Es probable que Artal y Jaime compartieran crianza en los años en que Blasco Pérez de Azlor actuó como preceptor del infante, y hasta es posible que fueran hermanos de leche, al haber sido Sancha Tovía nodriza de Jaime. Todo ello debió de establecer entre ambos hombres unos lazos difíciles de romper. Artal de Azlor tuvo cargos en Huesca (zalmedina) y en la corte (portero mayor y consejero), combatió al lado del monarca en Murcia en 1296 y en Italia en 1298, y fue designado embajador en más de una ocasión. Jaime II le encomendó incluso el cuidado de sus hijas. El rey le concedió el señorío de Panzano, que perteneció a los Azlor en los siglos siguientes. Además, en su cuarenta cumpleaños, Jaime II entregó en



Lucha entre un perro y un toro. Alfarje mudéjar de los Azlor. Detalle. (Fundación Ibercaja)

Huesca, en compañía de Artal y de su hermano, el obispo Martín López de Azlor, una reliquia de san Lorenzo.

En 1293 Jaime II hizo a Artal de Azlor una donación destinada a perdurar a lo largo de los siglos: el 9 de septiembre el monarca le entregó Raro, Sotero, Fabana y Panzano para que Artal sirviera a cambio en las huestes reales con un caballo armado.³⁷ En ese tiempo los cuatro lugares eran villas pobladas; las tres primeras, sin embargo, quedaron yermas más adelante (de Fabana se conserva una ermita y en Raro o Arraro perduran, en un paraje espectacular, una ermita románica y un puntón rocoso sobre el que se levantaba una fortaleza). El dominio de los Azlor sobre estos lugares terminó por perpetuarse y los miembros del linaje adoptaron el título de señores de Panzano, la única localidad que mantuvo población. A los Azlor perteneció asimismo, en este entorno magnífico de la sierra de Guara, un santuario que alcanzó fama muy notable: el de San Cosme y San Damián.

Todavía mayor trascendencia alcanza lo ocurrido en 1307. Durante su reinado, Jaime II estuvo catorce veces en Huesca, pero la más larga y relevante de todas esas estancias fue la que se produjo ese año. Jaime II permaneció de continuo en Huesca tres meses,

³⁷ Sinués (1986: n.º 1370).

del 23 de mayo al 21 de agosto de 1307, y su visita estuvo rodeada de un excepcional simbolismo.³⁸ El monarca trajo consigo una reliquia de un dedo de san Lorenzo y la entregó a la iglesia oscense del mártir. El rey, acompañado por el obispo Martín López de Azlor, la donó al templo, al final de una procesión, el 10 de agosto, festividad de San Lorenzo. Jaime II cumplía ese día cuarenta años, pues nació el 10 de agosto de 1267. Dicha reliquia se conserva todavía, y cada día de San Lorenzo, durante las fiestas de Huesca, es venerada por los fieles. El rey ingresó además en la Cofradía de San Lorenzo junto con varios miembros de la corte, entre los que se encontraban el justicia de Aragón y el propio Artal de Azlor. También se hizo cofrade Blasco Pérez de Azlor, que probablemente era hijo de Artal —y al que el rey entregó la tenencia del castillo de Loarre en 1315—. Tan prolongada estancia del monarca en la ciudad y la solemne entrega de la reliquia tal vez indiquen que para entonces se hallaban concluidas las obras de la nueva iglesia de San Lorenzo, de estilo gótico, en cuya financiación se dice incluso que participó el soberano, y, por otro lado, que se había finalizado también la portada de la catedral, en la que figuran, además de san Lorenzo y san Vicente como patrones de Huesca, tres escudos por duplicado: el real, con las barras; el de la ciudad; y el de los Azlor, pues la portada se labró durante el episcopado de Martín López de Azlor (1300-1313), hermano de Artal.³⁹

Según Julio Brioso, Artal de Azlor “testó en Huesca el 3 de mayo de 1326, disponiendo fuera sepultado en la capilla de los Azlores en la iglesia de San Francisco, de los frailes menores de Huesca, lugar elegido por su padre, don Blasco, como panteón familiar”.⁴⁰

CONCLUSIONES

El alfarje de los Azlor ha sido considerado, desde su presentación en diciembre de 2004, la techumbre mudéjar de carácter civil más importante de Aragón y, por su

³⁸ Garcés (2008: 50-55 y 2014: 262-265).

³⁹ De la portada de la catedral, que durante bastante tiempo fue atribuida, sin demasiado fundamento, al maestro de obras Guillermo Inglés, se desconoce, por el momento, el autor. Como apuntaba recientemente (Garcés, 2014: 263), “una sugerente línea de investigación podría surgir de las relaciones que los Azlor mantenían en esos años con el rey Jaime II, relaciones que explican, precisamente, la presencia de las armas reales en la portada. El obispo Martín López de Azlor pudo recurrir quizás a algún escultor del entorno regio para que acometiera la gran empresa”.

⁴⁰ Brioso (1991).

repertorio decorativo, la segunda del mudéjar aragonés, solo por detrás de la techumbre de la catedral de Teruel. Y recordemos que el arte mudéjar de Aragón es, desde el año 2001, patrimonio de la humanidad. Todo ello da una medida ajustada de la relevancia de esta obra medieval oscense.

La techumbre se dató inicialmente en el siglo XIV. En este artículo hemos tratado de mostrar que las evidencias heráldicas y documentales apuntan a una fecha anterior: el periodo 1264-1285, y más concretamente hacia 1280. Ello la haría contemporánea de la techumbre turolense, que se sitúa en torno a 1285. Nuestra propuesta, de ser aceptada, incrementa, pues, la trascendencia de este alfarje, que pasaría de ser conceptualizado como heredero o epígono de la techumbre de Teruel a convertirse en un posible factor de influencia sobre ella, toda vez que, desde los trabajos de Joaquín Yarza, se admite la participación de un taller oscense en la decoración de la techumbre turolense.

En estas conclusiones resumiremos brevemente las razones que, a nuestro juicio, invitan a fechar el alfarje de los Azlor hacia 1280 y expondremos las implicaciones, tanto históricas como artísticas, que ello representa. La decoración heráldica de la techumbre la forman cuatro escudos pertenecientes a dos parejas de esposos. La primera, representada por el emblema real y el águila negra en campo blanco, es la formada por Pedro III de Aragón y Constanza de Sicilia. Los otros escudos, de los linajes de los Azlor y los Tovía, remiten al matrimonio formado por Blasco Pérez de Azlor y Sancha Tovía, que fueron, respectivamente, preceptor y ama de cría del rey Jaime II de Aragón. La identificación de los escudos nos proporciona la vía más directa y segura para fechar la obra, y, si añadimos las evidencias históricas que hemos presentado, todo ello conduce, de manera que creemos verosímil, a una datación temprana de la techumbre.

Justifiquémoslo. Las barras de Aragón y el águila negra de Sicilia, en alusión a los reyes Pedro III y Constanza, figuran todavía por separado en la techumbre. Dos de los hijos de dichos reyes, Jaime y Federico, unieron ambos emblemas, que identificaron desde entonces el Reino de Sicilia. Jaime, que fue rey de Aragón y Sicilia entre 1291 y 1295, compuso las barras y el águila en un escudo cuartelado. Su hermano Federico, rey de Sicilia desde 1295, las hizo representar también cuarteladas, pero en aspa o sotuer, con lo que dio forma definitiva al escudo. El hecho de que barras y águilas no aparezcan unidas en el alfarje supone, por tanto, que este ha de ser anterior a 1291. Por otro lado, el rey Pedro III y Blasco Pérez de Azlor, a quienes aluden los escudos de

la techumbre, murieron en 1285 y 1286 respectivamente. A partir de ello, cabe pensar que la techumbre fue realizada con anterioridad a 1285. Pero ¿cuánto? Los emblemas de Aragón y Sicilia del alfarje son, de nuevo, nuestra mejor respuesta. Entre 1264 y 1268 Pedro y Constanza tuvieron relaciones muy estrechas con Huesca —y ya entonces, seguramente, también con los Azlor, si recordamos que Sancha Tovía fue nodriza del infante Jaime—. El periodo más probable para la realización de la techumbre lo constituye, pues, el comprendido entre 1264, fecha de la primera entrada de Constanza en Huesca, y 1285, año en que falleció el rey Pedro III.

Un momento especialmente simbólico lo constituye 1280 —y por esa razón proponemos datar el alfarje en torno a esta fecha—. El 13 de septiembre se redactó, en la propia casa de Blasco Pérez de Azlor, un documento por el que el futuro rey Jaime II renunciaba a su matrimonio con la hija del conde de Foix, y Blasco Pérez de Azlor aparece citado en él como preceptor del infante. Además, el rey Pedro III se hallaba también en Huesca, y cabe pensar que estuvo presente en casa de los Azlor mientras se escribía la renuncia de su hijo. Resulta atractivo imaginar que ese día Pedro III de Aragón, su hijo Jaime y Blasco Pérez de Azlor se reunieron bajo el espléndido alfarje mudéjar que estudiamos.

La techumbre de los Azlor, además de una fantástica obra de arte, es muy notable por la variedad y el interés de las historias que cuenta, y especialmente de las que se refieren al linaje que lo hizo construir. Como muestra la convivencia en el alfarje de las armas reales y los emblemas de los Azlor, el ascenso social y político de estos se produjo sobre todo gracias a su cercanía a los monarcas. El testimonio más perdurable de esa privilegiada relación fue la donación de Jaime II a Artal de Azlor de las tierras situadas bajo la sierra de Guara en 1293, una donación que durante siglos hizo que los Azlor fueran conocidos como *señores de Panzano* —y que los vinculó con el santuario rupestre de San Cosme y San Damián—.

El alfarje y sus historias tienen también relación con Huesca. Al mismo tiempo que, hacia 1280, se labraba y decoraba la techumbre estaba en construcción el primer monumento de la ciudad: su catedral. Impulsaba las obras el obispo Jaime Sarroca (1273-1290), vinculado estrechamente, como los Azlor, con la casa real —en este caso, con Jaime I—, y durante el episcopado de Sarroca, como veremos enseguida, se realizó probablemente una techumbre de características similares a la de los Azlor, de la que sobreviven dos jaldetas. La catedral se dotó a comienzos del siglo XIV de la magnífica portada gótica que aún podemos admirar gracias a un obispo de la familia,

Martín López de Azlor (1300-1313) —y ello es lo que hace que, al igual que en el alfarje, en dicha portada figuren el escudo real y el de los Azlor—.

La techumbre y los Azlor tienen que ver asimismo, y no poco, con el momento en que san Lorenzo se convirtió en el patrón de Huesca. La Cofradía de San Lorenzo de Huesca nació, con el obispo Jaime Sarroca, en 1283, por los mismos años en que debió de pintarse el alfarje. El acontecimiento que, no obstante, simboliza la consagración de san Lorenzo como patrón de la ciudad fue la entrega que hizo Jaime II, en compañía del obispo Martín López de Azlor, de una reliquia del mártir el 10 de agosto de 1307, día de su cuarenta cumpleaños. El monarca, junto con otros miembros de su corte, entre los que estaba Artal de Azlor, ingresó a continuación en la cofradía del santo. Y, por fin, en la portada de la catedral, en cuyo dintel figuran las barras de Aragón y el escudo de los Azlor, ocuparon un lugar de preeminencia, al lado de los apóstoles y san Juan Bautista, las esculturas de san Lorenzo y san Vicente, entronizados ya como patrones de Huesca.

El alfarje de los Azlor, en una ciudad tan tierra adentro, es paradójicamente un símbolo muy poderoso de la expansión mediterránea de la Corona de Aragón, que fue uno de sus principales rasgos históricos. El acta de nacimiento de dicha expansión fue, en buena medida, la conquista de Sicilia en 1282 por Pedro III. Y en esta techumbre mudéjar, además del escudo del monarca aragonés, figura una y otra vez el águila negra en campo blanco, emblema del rey Manfredo de Sicilia y de su hija Constanza, en cuyo nombre acometió Pedro III la empresa siciliana.

La techumbre es, por último, contemporánea de la creación llevada a cabo por Pedro III de un nuevo e influyente escudo heráldico, el de la cruz y las cuatro cabezas, que aparecieron por primera vez en 1281, solo un año antes de la conquista de Sicilia. Precisamente por ello dicho símbolo no figura en el alfarje de los Azlor, que ya debía de estar pintado, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en las techumbres del palacio de la Aljafería. Curiosamente, por vías legendarias la enseña de la cruz —convertida en cruz de San Jorge— y las cabezas —a las que se identificó con las de cuatro reyes moros muertos en la batalla de Alcoraz— acabó vinculada tan fuertemente con la conquista de Huesca en 1096 por el rey Pedro I de Aragón que ese emblema, nacido en realidad dos siglos después, sigue siendo conocido como *cruz de Alcoraz*.

En este estudio no se han realizado análisis de carácter iconográfico o estilístico sobre el alfarje de los Azlor. Ello queda fuera de los propósitos del artículo, y también más allá de mis capacidades. Tal investigación queda reservada para los



Alfarje mudéjar de los Azlor. Detalle. (Foto: José Antonio Tolosa, www.aragonmudejar.com)

historiadores del arte. No quería finalizar, sin embargo, sin plantear algunas ideas sobre la relevancia artística del alfarje y su relación con otras techumbres medievales de Huesca, Aragón y la Corona de Aragón.

El alfarje de los Azlor es el ejemplo más antiguo conservado del extraordinario conjunto de techumbres medievales que atesora la ciudad de Huesca, cuya excepcionalidad trato, desde hace un tiempo, de resaltar. El momento inicial de la formación de dicho conjunto lo constituye una obra perdida: la cubierta de madera pintada, sostenida por dieciséis columnas de piedra, de la iglesia de Santa María de Salas, que fue construida en el siglo XIII y se convirtió en esa centuria en un gran centro de peregrinaciones, con una presencia fundamental (veintidós milagros de la Virgen de Salas) en las *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X el Sabio. La techumbre de madera y las columnas de piedra desaparecieron en el XVIII, al ser renovado el templo.

A la segunda etapa, hacia 1280, corresponden el alfarje de los Azlor y dos techumbres más. La primera, realizada durante el obispado de Jaime Sarroca, perteneció posiblemente a alguna estancia del palacio episcopal. De ella han sobrevivido únicamente dos jaldetas, gracias a que fueron reaprovechadas, dos siglos después, en el techo del salón del Tanto Monta, también en el palacio episcopal. Dichas jaldetas, que presentan características estilísticas muy próximas a las del alfarje de los Azlor, están decoradas con el emblema del obispo Sarroca (una torre de ajedrez dorada) y las barras rojas y amarillas del escudo real. La otra techumbre de este periodo es la de la iglesia de San Miguel, fundada en 1110 en presencia del rey Alfonso el Batallador al norte del casco urbano, junto a una de las puertas principales de la muralla, la de Sircata. Se trata de una sencilla

cubierta a dos aguas, sostenida por arcos diafragma de piedra. Su decoración no incluye motivos figurativos —aunque las jácenas, al parecer, estaban ornamentadas de nuevo con los colores rojos y amarillo del emblema real—. A cambio, contamos en esta cubierta con dos inscripciones pintadas, con la fecha 1322 de la era hispánica —equivalente a nuestro año 1284— y los nombres de Domingo de Novo, Egidio de Castellón y Pedro de Osieto, que fueron quizá sus constructores o sus decoradores.⁴¹

El tercer y último periodo, por lo que hace a estas techumbres oscenses, es el del siglo xv. A él corresponden el tejazor que protege la portada de la catedral, que proponemos fechar, tal y como abordaremos en estudios posteriores, en torno a 1425; las dos grandes techumbres del Ayuntamiento, obras realizadas entre 1451 y 1456 bajo la dirección del maestro mudéjar de Zaragoza Zalema Xemar; y el salón del Tanto Monta, en el palacio episcopal, cuyo espléndido techo se labró y pintó en 1478, durante el obispado de Antón de Espés. En artículos de próxima preparación trataré de poner de relieve la característica que une la techumbre del palacio de Villahermosa, de fines del siglo xiii, y la del Tanto Monta, de fines del xv: dos linajes nobiliarios, oscense uno (los Azlor) y altoaragonés el otro (los Espés), y su estrecha relación con los reyes de Aragón (Pedro III y Constanza y sus hijos Alfonso III y Jaime II en el caso de los Azlor, y Juan II y Fernando el Católico en el de los Espés).

Si de Huesca pasamos al conjunto de Aragón, la primera referencia ha de ser, nuevamente, la catedral turolense. Tal y como escribe Gonzalo Borrás, parece claro que “talleres oscenses” pintaron “en la techumbre de la catedral de Teruel hacia 1285”.⁴² Nuestra propuesta de datación, que sitúa el alfarje en ese momento, refuerza tal vinculación. Plantear una datación temprana para este alfarje oscense supone posiblemente introducir cuestiones nuevas en relación con otra obra muy notable del mudéjar altoaragonés, conocida de antiguo: la techumbre del coro alto de la ermita de Castro. Borrás señalaba, en este sentido, la “estrecha relación” existente entre el programa decorativo del alfarje de los Azlor y el de la techumbre de Castro. Este último fue estudiado en 1982 por María Isabel Álvaro, quien lo dató hacia 1400.⁴³ Si fechamos ahora la techumbre de los Azlor, tal y como nos parece razonable a partir de

⁴¹ Las jaldetas con el emblema del obispo Sarroca, en Carrassón (2011: 47) y Garcés (2104: 255-256). Sobre la iglesia de San Miguel véase Balaguer (1995) y Tolosa (2009-).

⁴² Borrás (2010: 53-54).

⁴³ Álvaro (1982) y Borrás (2010: 53-54; en p. 66 reitera la “evidente” relación formal de ambas techumbres).

su decoración heráldica y la documentación histórica, casi un siglo y cuarto antes, puede ser necesario replantear la fecha del techo de Castro, o bien la relación entre ambas obras.

La heráldica regia presente en el alfarje de los Azlor permite, por último, sostener que la techumbre oscense ha de ser anterior a obras del mudéjar aragonés en las que figuran emblemas reales posteriores —ya sean estos las armas del Reino de Sicilia, formadas por la combinación de las barras y el águila negra, que aquí figuran todavía por separado, o escudos surgidos en el siglo XIV o vinculados en esa centuria al Reino de Aragón, como la cruz de Íñigo Arista o la cruz y las cabezas de reyes moros—. La ausencia de estos emblemas en el alfarje de los Azlor y su presencia en dichas obras apunta, en efecto, a que el primero ha de ser más antiguo que estas. Techumbres o construcciones mudéjares con emblemas reales tardíos son, por ejemplo, la iglesia de la Virgen de Tobed —con las armas del Reino de Sicilia—, Santa María de Maluenda —con la cruz de Íñigo Arista—, la casa de los Luna en Daroca —con las armas del Reino de Sicilia y el escudo de Íñigo Arista— o el palacio mudéjar de la Aljafería —con la cruz y cuatro cabezas y el escudo de Íñigo Arista—. ⁴⁴

El empleo de las barras rojas y amarillas del emblema real como elemento decorativo en jácenas, jaldetas y aliceres del alfarje de los Azlor lo vincula, finalmente, con techumbres que utilizan asimismo las barras en esa forma en los distintos territorios de la Corona de Aragón (Aragón, Cataluña, Valencia y Baleares). En territorio aragonés un ejemplo similar, además de las jaldetas del obispo Sarroca y la cubierta de San Miguel en Huesca, es justamente la ermita de Castro; y también, en tierras turolenses, la ermita de la Virgen de la Fuente de Peñarroya de Tastavins. En Barcelona tenemos el caso, muy destacado, del palacio del marqués de Llió —actual Museo de Culturas del Mundo—, en una de cuyas techumbres figuraba, tal y como hemos visto, un jinete con las armas del Reino de Sicilia. Las barras se encuentran igualmente, como elemento ornamental y simbólico, en los techos de madera de la iglesia de la Virgen de la Asunción de Vallibona, en la provincia de Castellón, así como en diversos alfarjes de palacios e iglesias de Palma de Mallorca. ⁴⁵

⁴⁴ Véanse, para todos ellos, reproducciones fotográficas de los emblemas reales en Tolosa (2009-).

⁴⁵ Para Cataluña se puede consultar el número VI de los *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, publicado en 2013; se trata de un volumen monográfico dedicado a las techumbres pintadas de la Edad Media y la Edad Moderna. Sobre Palma de Mallorca véase, por ejemplo, González (2007).

En este artículo, en definitiva, se propone 1280 —o, como periodo más extenso, 1264-1285— como la fecha más probable para el alfarje de los Azlor, a partir de evidencias heráldicas y documentales —la vinculación de Pedro III y Constanza con Huesca y la de Blasco Pérez de Azlor y su hijo Artal con los monarcas aragoneses—. Tal datación hace de este alfarje una obra contemporánea de la techumbre de la catedral de Teruel, en cuya decoración participó un taller oscense, y relaciona directamente esta excepcional obra de arte con hechos fundamentales de la historia de Huesca —la construcción de la catedral gótica y el patronazgo ciudadano de san Lorenzo— y Aragón —el inicio, con la conquista de Sicilia, de la expansión mediterránea de la Corona aragonesa—.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de (1619), *Fundación, grandezas, excelencias y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte.
- ALCALÁ PRATS, Icíar, Ana María REVILLA HERNANDO y Beatriz RODRIGO GARZA (2005), *Guía del arte mudéjar en Aragón*, Zaragoza, Prames.
- ALIOD GASCÓN, José Luis, y Francisco de ASÍS GABRIEL PONCE (1981), *Nueva reseña de los documentos del archivo de Almudévar*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca.
- ÁLVARO ZAMORA, María Isabel (1982), “La techumbre de Castro (Huesca)”, en *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, Teruel, IET, pp. 227-240.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1917), “El obispo don Jaime Sarroca, consejero y gran privado del rey don Jaime el Conquistador”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 9/66, pp. 65-91, y 9/67, pp. 140-167.
- (1918), *Antiguas casas solariegas de la ciudad de Huesca*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Historia y de Genealogía Española.
- BALAGUER SÁNCHEZ, Federico (1951), “Los Lizana y los Azlor durante el reinado de Ramiro II de Aragón”, Huesca, *Argensola*, 8, pp. 357-366.
- (1995), “La fundación de la iglesia de San Miguel de Huesca”, en *Homenaje a don Antonio Durán Gudiol*, Huesca, IEA, pp. 53-61.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (2005), “Alfarje mudéjar del palacio de Guara-Villahermosa en Huesca, el más importante de la arquitectura civil en Aragón”, *La Magia de Viajar por Aragón*, 1, pp. 18-22.
- (2010), “La trascendencia artística del alfarje mudéjar de los Azlor de Huesca”, en *El palacio de Villahermosa: casa de los condes de Guara, Huesca*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 47-68.
- BRIOSO Y MAYRAL, Julio (1991), “Lo que Huesca debe a los Azlor”, *Diario del Alto Aragón*, 3 de noviembre.
- BROTO APARICIO, Santiago (2010), “Breve reseña de los Azlor, nobles de Aragón”, en *El palacio de Villahermosa: casa de los condes de Guara, Huesca*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 9-18.

- CARRASSÓN LÓPEZ DE LETONA, Ana (2011), “El estudio del alfarje Tanto Monta en Huesca saca a la luz su azarosa existencia y posibilitará su recuperación”, *Informes y Trabajos*, 6, pp. 43-61.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2004), “De mezquita a catedral: la seo de Huesca y sus alrededores entre los siglos XI y XV”, en Eduardo CARRERO SANTAMARÍA y Daniel RICO CAMPS (eds.), *Catedral y ciudad medieval en la península ibérica*, Murcia, Nausicaä, pp. 35-75.
- CINGOLANI, Stefano Maria (2010), *Pere el Gran: vida, actes i paraula*, Barcelona, Base.
- (2011), *Diplomatari de Pere el Gran I: cartes e pergamins (1258-1285)*, Barcelona, Fundació Noguera.
- CUELLO OLIVÁN, Eduardo (2010), “Las casas de los condes de Guara en la ciudad de Huesca”, en *El palacio de Villahermosa: casa de los condes de Guara, Huesca*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 19-45.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1985), *Historia de los obispos de Huesca-Jaca de 1252 a 1328*, Huesca, IEA.
- (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA.
- ESTAL GUTIÉRREZ, Juan Manuel del (2009), *Itinerario de Jaime II de Aragón (1291-1327)*, Zaragoza, IFC.
- FONTANA CALVO, M.^a Celia (1998), *Las clausuras de Huesca en el siglo XVII*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca.
- FRANCISCO OLMOS, José María de (2004), “La aparición de leyendas cristianas en las monedas de los reinos del Occidente medieval (siglos XII-XIII)”, *Documenta & Instrumenta*, 1, pp. 139-160.
- GARCÉS MANAU, Carlos (2008), “Huesca y su patrón san Lorenzo: historia de las tradiciones laurentinas oscenses (siglos XII a XV)”, Huesca, *Argensola*, 118, pp. 15-84.
- (2012), *El Ayuntamiento de Huesca: historia, arte y poder*, Huesca, IEA.
- (2014), “La mezquita-catedral (siglos XII-XIII) y la construcción de la catedral gótica de Huesca (1273-1313): una nueva historia”, Huesca, *Argensola*, 124, pp. 211-271.
- GARCÍA CIPRÉS, Gregorio (1908), “Casas nobles del Alto Aragón: los Azlores”, Madrid, *Academia Heráldica*, III (octubre), pp. 268-272.
- (1910), “Ricos hombres de Aragón: los Azlor”, *Linajes de Aragón*, 1/7, pp. 103-105; 1/8, pp. 115-117, y 1/9, pp. 129-135.
- GONZÁLEZ GOZALO, Elvira (2007), “Apuntes histórico-artísticos para el estudio de la techumbre mudéjar de Sant Gaietà número 5 de Palma. *In memoriam*”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 63, pp. 385-398.
- HINOJOSA MONTALVO, José (2005), *Jaime II y el esplendor de la Corona de Aragón*, San Sebastián, Nerea.
- JASPERT, Nikolas (2009), “El perfil trascendental de los reyes aragoneses, siglos XIII al XV: santidad, franciscanismo y profecías”, en José Ángel SESMA MUÑOZ (coord.), *La Corona de Aragón en el centro de su historia, 1208-1458: la monarquía aragonesa y los reinos de la Corona*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 185-220.
- LATASSA Y ORTÍN, Félix (1796), *Biblioteca antigua de los escritores aragoneses que florecieron desde la venida de Christo hasta el 1500*, t. 1, Zaragoza, Oficina de Medardo Heras.

- MARTÍNEZ FERRANDO, Jesús Ernesto (1948), *Jaime II de Aragón: su vida familiar*, 2 vols., Barcelona, Escuela de Estudios Medievales.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (2007), “Una cajita medieval con armerías en el monasterio de Fitero”, *Príncipe de Viana*, 241, pp. 665-672 (publicado originalmente en *Hidalguía*, xli, 1994, pp. 559-572).
- MONTANER FRUTOS, Alberto (1995), *El señal del rey de Aragón: historia y significado*, Zaragoza, IFC.
- NICOLÁS-MINUÉ SÁNCHEZ, Andrés J. (2006), “El *Nobiliario original*, linajes de Aragón de Juan del Corral”, Zaragoza, *Emblemata*, 12, pp. 71-141.
- PALACÍN ZUERAS, M.^a Cruz (2007), “Abadesas y hermanas del monasterio de Santa Clara de Huesca”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto.
- Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, vi (n.º dedicado a *Teginats pintats medievals i moderns: conservació, restauració, revaloració*), 2013.
- RAMÓN DE HUESCA (1796), *Teatro histórico de las iglesias del Reino de Aragón*, t. vi, Pamplona, Impr. de la Viuda de Longas e Hijo.
- RESTAURARTE (2010), “Memoria de restauración del alfarje del palacio de los condes de Guara”, en *El palacio de Villahermosa: casa de los condes de Guara, Huesca*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 69-82.
- RÍO MARTÍNEZ, Bizén d’o, y M.^a Luisa GRAU TELLO (2004), “El Alfarje mudéjar del palacio de Villahermosa en Huesca”, *Emblemata*, 10, pp. 463-485.
- SINUÉS RUIZ, Atanasio (1986), *El patrimonio real en Aragón durante la Edad Media: índice de los documentos consignados en el “Liber Patrimonii Regii Aragoniae” del Archivo de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Anubar.
- SOLDEVILA, Ferran (1950-1962), *Pere el Gran*, Barcelona, IEC (ed. facs., 2 vols., Barcelona, IEC, 1995).
- TOQUERO, Alejandro (2005), “El palacio de Villahermosa de Huesca, rescatado del olvido”, *Viajar por Aragón*, 47 (3 de febrero), pp. 56-62.
- TOLOSA URIETA, José Antonio (2009-), *www.aragonmudejar.com: un recorrido por el arte mudéjar aragonés*, en línea.
- (2013), *Guía del mudéjar en Aragón*, Zaragoza, Prames.
- UBIETO ARTETA, Agustín (1967), “Documentos para el estudio de la historia aragonesa de los siglos XIII y XIV: monasterio de Santa Clara, de Huesca”, *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 8, pp. 547-703.
- YARZA LUACES, Joaquín (1991), “Santa María de Mediavilla, Teruel: pintura de la techumbre mudéjar”, en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS (coord.), *Teruel Mudéjar: patrimonio de la humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 239-318.
- ZURITA, Jerónimo [2003], *Anales de Aragón*, Zaragoza, IFC, ed. electrónica.

LAS FUENTES COMO ESCULTURAS PÚBLICAS EN ARAGÓN¹

Manuel GARCÍA GUATAS*

RESUMEN.— Esta investigación se ha basado principalmente en un trabajo de campo llevado a cabo por Aragón para seleccionar aquellas fuentes que, además de cumplir su función natural, fueron enriquecidas con formas arquitectónico-escultóricas, inscripciones o figuras heráldicas. Se ha hecho un seguimiento de su evolución desde las más antiguas construidas en piedra en el siglo XVI, pasando por las realizadas en fundición en el XIX, hasta su conversión, desde la década de 1920, en monumentos conmemorativos dedicados a algún personaje y, finalmente, en artefactos ornamentales.

PALABRAS CLAVE.— Fundición. Fonz. Enrique Cock. Pierres Vedel. Victorio Macho. Fernando García Mercadal. Ramón Acín. Relieves escultóricos. Relieves epigráficos. Relieves heráldicos.

ABSTRACT.— This research is primarily based on a fieldwork carried out in Aragon to select springs which, in addition to fulfilling their basic function, were decorated with architectural-sculptural shapes and inscriptions or heraldic symbols. The study analyses each step of their evolution, from the most ancient, the stone-built springs of the 16th century, through those made in casting in the 19th century and up to the 1920s, when they became commemorative monuments dedicated to famous characters, until they were finally converted into ornamental artefacts.

* Profesor emérito de la Universidad de Zaragoza. gguatas@unizar.es

¹ Este estudio ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por la Diputación General de Aragón.

Pretende este estudio ser una síntesis histórica de las principales fuentes públicas construidas con formas artísticas, o sea, adornadas con escuetas molduras, inscripciones epigráficas, relieves con figuras y excepcionalmente esculturas, que pueden verse en poblaciones de Aragón, presentadas aquí desde cada una de las tres provincias. Por la extensión, acomodada a esta revista, y por el enfoque artístico que he elegido, tiene que ser obligadamente selectivo y breve. Hay que reconocer, por otra parte, que tampoco fueron muchas las fuentes que se esculpieron o se compraron en hierro fundido.

Es elocuente en primer lugar tener en cuenta la ubicación en relación con el urbanismo de cada lugar, para que vecinos y forasteros pudieran abastecerse con comodidad y abreviar a los animales de carga o labranza que conducían. Desde cada uno de esos sitios específicos, con estas fuentes también se quiso hacer ostentación de la prosperidad de pueblos y ciudades.

Hace ya muchas décadas que las fuentes antiguas dejaron de utilizarse en Aragón; las de las grandes ciudades, hace más de un siglo, cuando el agua corriente fue llegando a las casas y, con los años, a cada piso. Ahora, muchas de las que siguen manando ni siquiera vierten agua potable. Algunas desaparecieron o fueron trasladadas; otras, con interés artístico o cultural, han sido restauradas —con desigual acierto— y se han convertido definitivamente en obras ornamentales de espacios ajardinados que nunca han sido los suyos, por lo que han quedado despojadas de un sentido propio, pues de entrada no mantienen la relación espacial con el lugar específico para el que fueron realizadas.

Se construyeron por iniciativas municipales, al menos desde el siglo XVI, que fue el de la consolidación de las atribuciones de gobierno de los concejos, en los que es frecuente encontrar acuerdos que determinan el encargo y la realización de una fuente. Como se puede observar, fueron por tanto este y el siguiente siglo los de mayor actividad constructora de fuentes públicas, que representaron para los pueblos un abastecimiento cómodo y una garantía de salubridad de las aguas, pero también la liberación para algunos de la servidumbre de tener que pagar rentas por abastecerse a un monasterio, un priorato o un señorío, sus propietarios en siglos medievales. Tal vez fuera propiedad del monasterio de Casbas de Huesca la fuente de la que se servía el pueblo hasta que se construyó la nueva a finales del siglo XIX.

Son pocas, además, en Aragón las fuentes que se esculpieron con una intención artística o epigráfica añadida, pues siempre han respondido a una tipología muy práctica y sobria. En general, estaban exentas o adosadas a un muro o a la pared de un edificio, y,

en todos los pueblos, conectadas con el abrevadero y el lavadero. En bastantes lugares el agua sobrante ha seguido aprovechándose para el riego de huertos que han creado un agradable paisaje humanizado en su entorno. Esta circunstancia explicaría la ubicación de la fuente a las afueras de algunos pueblos, incluso a desmano.

Entre las obras imprescindibles para la toma y la conducción del agua hasta una fuente para preservar su salubridad se incluían los arcaduces —de madera, de cerámica (a veces vidriada por dentro) o de piedra, cubiertos—, que exigían una limpieza regular. El arca o *chafariz* es una pequeña edificación en piedra para el registro y la distribución del agua que en Castilla se conoce como *cambija* (por ejemplo, en el romanizado Sasamón, al oeste de Burgos, encontramos la fuente Cambija, en forma de torre de grandes sillares) y en Andalucía se llama *alcubilla*. En ambos casos derivan del *castellum aquae* romano. Se completan las fuentes con la taza, pila o pilón que recoge el agua.

Son frecuentes los topónimos relacionados con las fuentes en las tres provincias, como los de las localidades turolenses de Fuentes Calientes, Fuentes Claras, Fuentes de Jiloca, Fonfría o Aguatón, que citó Pascual Madoz por sus abundantes y delicadas aguas; las oscenses de Fonz, Fuendecampo, Benifons (aldea de la alta Ribagorza) o Fontellas (despoblado cerca de Ayerbe), o las zaragozanas de Fuencalderas, Fuentes de Ebro, Fuendejalón, Fuendetodos, etcétera, todas ellas testimonios de un bien comunal tan valioso como el agua, que las distinguía de otras poblaciones cercanas.

Es raro encontrar el nombre y el motivo de la fuente esculpidos en blasones de la heráldica aragonesa. Pero hay al menos uno, el del linaje de los Foncillas, infanzones originarios de Barbuñales y establecidos en otros pueblos del somontano oscense, como Bierge, donde en la fachada de la casa campea este escudo del siglo XVII. Se representó una fuente manando desde doble bandeja, flanqueada en la parte superior por las iniciales del propietario: *I* y *F*. Dos mitológicos grifos sostienen el escudo y una pareja de angelitos extienden debajo una filacteria en la que se lee “Armas de los Foncillas”.

Otro motivo heráldico de una fuente, con seis cabezas que vierten agua en una pileta, aparece tallado en el frontón de la puerta del actual ayuntamiento de Fonz (antiguamente palacio de verano de los obispos de Lérida). Está inspirado en el de la fuente de 1567.

Desde el mundo legendario clásico las fuentes han estado habitadas o protegidas por seres reales como los tritones (pequeñas salamandras anfibias que solo pueden vivir en aguas limpias) o mitológicos como las lamias, *xanas* en Asturias y Galicia y

dones d'aigua en el Pirineo catalán, o las náyades (hijas de Zeus), que eran las ninfas de las aguas dulces. En el mundo romano había gran devoción popular por las fuentes y, así, cada 13 de octubre se celebraban en Roma las *Fontanalia*, fiestas en las que se ofrendaban a las fuentes guirnaldas de flores, coronas vegetales, libaciones y sacrificios de animales.

Las ninfas dieron nombre a muchas fuentes, y algunas alcanzaron fama impecedera en la poesía clásica, como la célebre fuente Castalia, habitada por las musas en el monte Parnaso; la de Aganipe, al pie del Helicón, cuyas aguas proporcionaban inspiración, o la de la ninfa Aretusa, de misteriosas aguas, en Siracusa. Otro ejemplo son los delicados versos de la oda que compuso con emocionada prosopopeya el poeta Horacio en vísperas de las *Fontanalia* del año 23 a. C. para la humilde y cristalina fuente Bandusia de su villa de Sabina, en el Lacio.

Pero será en la literatura romántica donde las fuentes y los manantiales se conviertan, con las deidades que los habitan, en espacios propicios para historias premonitorias de malos presagios. En la leyenda aragonesa de Gustavo Adolfo Bécquer *El gnomo* (1863), el narrador advierte a las mozas del pueblo que van a buscar agua a la fuente al anochecer que los gnomos, seres infernales que viven en las entrañas del Moncayo, aúllan por sus alrededores en las noches de invierno. En este mismo paisaje del Moncayo ambientó el poeta otra leyenda de raíces clásicas, la de *Los ojos verdes*, cuya trágica acción discurre en la fuente de los Álamos, habitada por una hermosa mujer de rubios cabellos y verdes ojos que atrae a un joven cazador y, al besarlo, lo sepulta abrazado a ella en las aguas del lago que nace de la fuente. Víctor Balaguer publicará en 1893 un librito, *Al pie de la encina: historias, tradiciones y recuerdos*, en el que narra la trágica leyenda de una mujer de agua o *dona d'aigua* del Montseny cuyas canciones de amor seducen y enamoran al heredero de una rica casa, pero el matrimonio acabará en un rosario de desgracias después de que la joven esposa se arroje a la gorga negra.

Algunos topónimos mitológicos están relacionados con fuentes o con la proximidad de manantiales, como *Lamiana*, nombre de una aldea del término municipal de Tella-Sin. Pero también podemos encontrar este nombre fuera de Aragón. Hay al menos dos fuentes de la Lamia en la Bureba: una en el término de Solduengo, donde se hallaron restos arqueológicos romanos, y otra más al este, en el de Santa María de Ribarredonda, junto al de Vallarta. *Lamiako* dice el rótulo de la parada del metro de Bilbao en ese barrio homónimo de Lejona, junto a la ría. Las bellas y aciagas criaturas habitaban

también el curso del Bidasoa desde Navarra hasta Fuenterrabía, como ha recogido el folclore en cantares e historias. Un nombre de infrecuente evocación es el de *Fonchana* (fonéticamente, ‘fuente de Jano’), que dará nombre a una recóndita aldea ribagorzana situada junto al río Baliera.

La fuente como imagen de la fuerza vital de la naturaleza refuerza su simbolismo con algunas formas escultóricas, empezando por las cabezas de los animales que vierten el agua, y con figuras de fundición. Están inspirados en modelos naturales: cisnes, somormujos, tritones o delfines (que no es fácil distinguirlos), mascarones o cabezas humanas, o de león, carnero, toro o fauno, pavos reales o animales simbólicos como los grifos. A veces también se representaron en el cuerpo de la fuente las figuras literarias y pictóricas de Neptuno (en su acepción de divinidad de las aguas terrestres) o de las musas.

Gozan de mucho respeto popular, refrendado por leyendas milagrosas, romerías o procesiones, las fuentes que están bajo la advocación de santos o, con mayor dedicación, de la Virgen. En relación con estas fuentes asociadas a una ermita o un santuario hay lugares muy visitados, como la Misericordia, en Borja, con su antigua fuente de las Canales, entre otras; la Virgen de la Fuente, en Peñarroya de Tastavins, con dieciséis caños que manan desde la parte baja de la cabecera de la ermita nueva, protegidos por un pórtico de pequeñas bóvedas baídas que sostiene el camarín de la Virgen; la Fuensanta, en Villel (Teruel); la fuente del Padre Selleras (franciscano del siglo XVI), en Torre los Negros (Teruel); la de la Virgen de la Fuente, en Muel, o la de San Medardo, en Benabarre. Otra ermita con el nombre de *Fuensanta* se encuentra al pie de la Peña Montañesa, y, aunque pertenece al término de Laspuña, dependió del monasterio de San Victorián. En la sencilla fuente de tres caños que está situada junto a la ermita se leen, esculpidas en los sillares, estas poéticas invocaciones:

Adornavit M. Franciscvs Evgenivs Castañed. Año 1692. Barbastrensi natvs de Ceresa y Laspña rector obediente obedecí a la voz de Vitvrián pves él es Sto. también fvnte santa me dirán. Año 1692. Clara y hermosa nací por ser hija de obediencia, que el que así obedece a Dios así tiene la consciencia.

LAS PRIMERAS FUENTES

El siglo XVI fue el de la ingeniería hidráulica, de la preocupación por el abastecimiento de agua a los pueblos y su mantenimiento como obligaciones asumidas

por los concejos municipales. Fue la época en que las fuentes se adornaron con relieves de formas vegetales y sobre todo con escudos heráldicos esculpidos, principalmente los de los municipios. También pueden leerse inscripciones redactadas a modo de invocaciones bíblicas o sentencias y axiomas de la sabiduría común, y algunos autores dejaron constancia epigráfica con sus iniciales y los años de la terminación de sus obras.

Se conocen a través de la documentación exhumada por los investigadores en los archivos municipales los nombres y la procedencia de bastantes constructores o *fonteros*. Fueron unos expertos arquitectos hidráulicos en la construcción de molinos harineros, puentes incluso, y sobre todo en la conducción del agua desde los manantiales hasta las fuentes públicas.

Los canteros más activos fueron cántabros. Por ejemplo, Joan Alonso, que en 1568 construyó una fuente para el Concejo de Cutanda y al año siguiente otra para el de Collados (desaparecida), era natural de Argoños, lo mismo que su paisano Joan Castillo, del que se sabe que realizó un puente sobre el Cinca entre Barbastro y Fonz. Juan de la Peña, originario igualmente de la Transierra cántabra, trabajó en Villanueva de Jiloca, y Simón de Carre y Rodrigo del Camino, que hicieron en 1571 la fuente de Barbuñales, eran de Ajo, también en Cantabria. No sabemos la procedencia de otros, como Pedro de la Guardia, que fue contratado en 1543 por la ciudad de Daroca para el mantenimiento de la conducción del agua y la construcción de dos fuentes, o Juan Vélez, que hizo en ese mismo año una para Lechago y otras para pueblos más lejanos, como Berbegal y Peralta de Alcofea, de las que solo ha quedado el recuerdo que de esta última nos dejó el viajero Enrique Cock, quien la vio en 1585 y anotó: “Hay en él muy galana fuente frontero de la casa de la villa”. También aparecen algunos naturales del Reino de Aragón, como Joan de Palacio, “maestro piedrapiquero ymaginario” de Estadilla, al que el Concejo de Huesca le encargará en 1522 la fuente del Ángel y que trabajará también para otros pueblos del somontano oscense, o el *fontero* Antón de Bierge, quien en 1543 recibió el encargo de realizar la fuente de Junzano. Pero esta sumaria recensión no agota los nombres de otros ya publicados o que aún duermen en los legajos de los archivos.

Como veremos en algunos ejemplos, todavía se siguieron construyendo fuentes para abastecimiento en piedra, adornadas con inscripciones y formas ornamentales, hasta pleno siglo xx, como la trolense de Mosqueruela, de 1923; la de Cariñena, de 1948, del escultor-imaginero Francisco Bretón, o la de La Iglesuela del Cid, de 1952.

Aunque pueda parecer una obviedad, para la ubicación de las fuentes se eligieron siempre los lugares más ventajosos de paso y de encuentro, bien a la entrada y salida de las ciudades o en la plaza principal, o incluso alejados, en itinerarios antiguos, hace tiempo en desuso, o junto a caminos de romería. Pero los preferidos fueron los espacios públicos de mayor proximidad y uso, que se convirtieron en ámbitos de integración social y fomento de relaciones personales y en referencias artísticas del paisaje del pueblo.

Siguiendo una secuencia cronológica de las tipologías de las fuentes, podemos diferenciar en general tres épocas:

- *Fuentes talladas en piedra con inscripciones y adornos escultóricos.* En este sentido entiendo y aplico el adjetivo *artístico* al trabajo complementario de la obra de una fuente antigua. Como ya he anticipado, la mayoría de ellas son muy sobrias, pues cualquier adorno o inscripción suponía un gasto añadido. Estas fuentes, que llamo *escultóricas*, en sentido amplio, fueron la imagen del poderío de villas y ciudades que las encargaron para presidir de la manera más vistosa lugares estratégicos o de paso frecuentado. Los ejemplos más antiguos, o sea, de los siglos XVI y XVII, destacados ahora desde el punto de vista artístico en este texto, son los de las fuentes de Barbastro, Fonz, Daroca, Calatayud y Bañón. Por el contrario, las que se han conservado en las capitales de las tres provincias son muy posteriores, realizadas a partir de los siglos XVIII y XIX.
- *Fuentes de fundición.* Fueron una creación del siglo XIX y supusieron una próspera actividad complementaria para las industrias europeas, a las que la española se sumará también. Las fabricaron en series completas o en piezas sueltas, para componer las fuentes según el gusto y las posibilidades y hacer accesible su venta, generalmente mediante prospectos y catálogos. Su imagen más llamativa serán los surtidores y los juegos del agua que discurre desde las bandejas y los finos caños, cuyo rumor trasmite sosiego y aísla de los ruidos ambientales. Predominan las formas ornamentales muy naturalistas, y con ellas resurge una simbología de estirpe clásica en refinadas personificaciones, animales y plantas acoplados a las distintas partes de la fuente. No fueron muchas las fuentes de fundición que se erigieron en Aragón, y en todas ellas se combinó la función utilitaria con la ornamental. Las más escultóricas se importaron de Francia, como las de Antoine Durenne para Huesca.

Algunas salieron del taller de maquinaria y fundición Averly, fundado en Zaragoza en 1863 por el ingeniero lionés Antonio Averly Françon, pero estaban realizadas a partir de modelos franceses.

- *Monumentos-fuente de las décadas de 1920 y 1930*. Supusieron un cambio sustancial en el concepto de monumento público, dedicado hasta entonces a personajes históricos, militares o políticos, así como a batallas y otras efemérides patrióticas. A partir de entonces esas efigies serán sustituidas por las de ciudadanos que destacaron por sus descubrimientos científicos o sus creaciones literarias y representarán homenajes de reconocimiento a intelectuales y escritores, pero con nuevas simbologías. El aspecto formal y alegórico que caracteriza estos monumentos es la incorporación del agua en el diseño de todos ellos por parte de escultores y arquitectos, bien en forma de pequeñas albercas, o bien a modo de discretas fuentes rumorosas como símbolo de la vida y el pensamiento permanentemente renovados. Podemos observarlo, por ejemplo, en los monumentos-fuente dedicados a Santiago Ramón y Cajal en el parque del Retiro (1926) y a Concha Espina en los jardines de Pereda en Santander (1927), ambos de Victorio Macho, así como en el que este mismo escultor diseñará unos años después para el ingeniero José Torán en Teruel (1935) o en los efectuados para Joaquín Costa en Graus (1929) por Fernando García Mercadal y José Bueno, para el poeta Gaspar Núñez de Arce en los jardines de Campo Grande de Valladolid (1932) por Emiliano Barral, etcétera.

En otro apartado se podrían considerar las fuentes más contemporáneas, que se han concebido como obras ornamentales o creaciones escultóricas de autor, sin utilidad para el consumo ni preocupación, en principio, por la salubridad del agua que vierten, sino como un complemento decorativo o alegórico más.

HUESCA

De las cuatro fuentes antiguas de las que hay noticia y documentación fotográfica se conserva, trasladada al parque Miguel Servet, la del Ibón, muy sencilla, aunque con referencias en cantares populares. Es una construcción en piedra sillar, en arco rebajado, de un solo caño y con el nombre en mayúsculas grabado posteriormente.

Pero las fuentes más antiguas son modernas.



Fuente de las Musas de Huesca. Antoine Durenne, 1885. (Foto: Manuel García Guatas)

La de hierro de fundición llamada *de las Musas* o *de las Ninfas*, instalada en la plaza de Navarra, había sido realizada en 1885 en la fábrica de Antoine Durenne en Sommevoire a partir de un modelo diseñado por el escultor-decorador parisino Jean-Baptiste Klagmann. El pilón, en piedra de Bandaliés, fue concebido por el arquitecto municipal Federico Villasante. Tanto esta fuente como la llamada *de la Moreneta* fueron importadas de Francia por el contratista y concesionario de la conducción de las aguas a Huesca, el también francés Enrique Blondeau.

Esta fuente, la más armoniosa de las de esta clase en Aragón y la que cuenta con figuras de mayor calidad artística, pintadas en color amarillo dorado, fue diseñada por el escultor Klagmann. Siguió con algunas variantes el modelo de su fuente Ross, instalada en 1869 en los Princes Street Gardens de Edimburgo, aunque la de Huesca tiene una composición más simplificada. Presenta dos pisos. El superior tiene cuatro bandejas, y sobre cada una de ellas hay una figura femenina clásica sedente con túnica de



Detalle de las sirenas de la fuente de las Musas. (Foto: Manuel García Guatas)

variados pliegues. Debajo se encuentran ocho ninfas con cuerpo de sirena y largos cabellos, dispuestas sentadas en parejas, mirándose sonrientes y sosteniendo sobre el hombro un ánfora desde la que vierten el agua, rodeadas de numerosos mascarones. Pero, por los atributos de estas llamadas *cuatro musas*, podrían interpretarse más bien como alegorías de las artes, la ciencia y la industria: la geometría-astronomía (con una esfera armilar), la poesía (con una lira), las artes mecánicas (con un instrumento a modo de diminuta prensa de vino que sostiene la matrona junto al pecho con la mano derecha mientras apoya la izquierda sobre un martillo de largo mango) y la pintura (con un cálamo o pincel y una paleta en cada mano). Remata el conjunto una piña de herencia clásica romana.

La fuente conocida popularmente como *de la Moreneta* (sin otro motivo que el del primitivo color de la pintura del hierro que tuvo) fue instalada en 1886 en la plaza de la Catedral, frente al ayuntamiento. Había sido fundida también en la fábrica del industrial parisino Antoine Durenne, cuya firma figura en el pedestal de la estatua. Se trata de una figura de 168 centímetros de alto y representa una muchacha vestida con túnica que deja al descubierto una pierna en *contraposto*, tocada con un peinado de capricho inspirado en uno con el que se representaba a Venus en algunas esculturas romanas: dos pares de trenzas recogidas sobre la cabeza, una peineta redonda (a modo de espejo) entre ambas y una cola de tirabuzones sobre la nuca. La iconografía de esta muchacha (con una fisonomía más bien de la época imperio Napoleón III), que vierte el agua de un ánfora desde el costado izquierdo, correspondería a la representación genérica de la fuente en sí misma, tal como se la concebía, aunque desnuda, en la pintura francesa de mediados del siglo XIX. Un pilón octogonal de hierro, fundido en Averly, rodea la estatua.

De la misma fundición, época y circunstancias es la pareja de niños en hierro en su color que, como simpáticas deidades marinas, fue colocada sobre una reconstruida fuente adosada a la tapia de una calle en el cercano pueblo de LOPORZANO. La armonizada composición representa a un niño desnudo sentado y una niña recostada sobre una vasija que vierte agua, coronados él con una de juncos y ella con una de hojas acuáticas. Apoya el niño la mano derecha sobre un decorado remo mientras posa la izquierda sobre el hombro de la niña, que, sonriente, sostiene entre los cuerpos de ambos un pez por cuya boca salía el agua. En la parte inferior lleva fundida la inscripción “A. Durenne / Sommevoire”. Desde las cercanías del pueblo se llevó a cabo la conducción de agua a la ciudad de Huesca.



*Niño y niña como deidades acuáticas en la fuente de Loporzano. Antoine Durenne, c. 1885.
(Foto: Manuel García Guatas)*

La fuente de las Pajaritas del parque Miguel Servet es una obra diseñada en 1928 por Ramón Acín que consiste en dos pajaritas en chapa, inspiradas formalmente en las de papiroflexia, pero con un significado distinto, relacionado con las canciones infantiles de *La pájara pinta*, cuyos personajes de fantasía había convertido Rafael Alberti en 1925 en una obra teatral a la que cuatro años después Óscar Esplá pondría música para piano. Entre ambas figuras había una sencilla fuente a la que los niños podían acceder durante sus juegos en este espacio diseñado para ellos dentro del parque por este artista pedagogo, partidario de poner fuentes y estanques en los lugares públicos.

En BARBASTRO se conservan tres fuentes que abastecieron a los vecinos en la calle paralela al río Vero, a la que dieron nombre propio, y que configuraron la vista más pintoresca de la ciudad. “Son allí ansimismo dos fuentes que echan la agua de muchos caños, muy dignas para que de ellas se escriba, porque son todo el regalo de la ciudad”. Así las vio Cock, arquero del séquito real de Felipe II y cronista de su viaje en 1585. Luego se construyó una tercera, y todas estaban a distintos niveles por debajo de la calle, junto al cauce del río, cuyas avenidas solían inundarlas, como ocurrió en 1656, cuando la riada obligó a reconstruirlas.

La fuente del Azud se talló a comienzos del siglo XVI en el estilo llamado *gótico florido*. Tras el ensanche de la calle, en la década de 1970 fue desmontada, aunque aún conservaba la mayor parte de su decoración gótica flamígera y el escudo de la ciudad, como se puede ver en fotografías antiguas. Con la reconstrucción de la fuente, en 2008, unos pocos restos de estos relieves volvieron a montarse y la mayoría se rehicieron. Los motivos ornamentales, que llenaban totalmente el fondo, estaban organizados en dos registros: en el inferior, cinco arquillos conopiales muy decorados, y en el superior, el escudo de la ciudad, que se ha conservado en su integridad, con un rostro barbado rodeado de cinco escudetes con los palos de Aragón bajo un arco de medio punto adornado con bolas, y a ambos lados una decoración gótica de la llamada *de pergaminos plegados*, casi toda tallada de nuevo ahora. Había desaparecido (o no llegó a esculpirse) media figura del ángel que sostenía el escudo, pero se han preservado los relieves de sus dos finas manos a los lados de la parte superior. Se ha reconstruido todo el bloque del arco rebajado de la fuente, pero se han mantenido, a pesar del deterioro, las tres cabezas de león y un rostro a modo de mascarón, de los que salen los caños. La fuente del Vivero es la más moderna y está pegada a la del Azud, a un nivel bastante más bajo. Antiguamente estuvo dotada de cuatro grifos. Es una obra de cantería en gran arco de medio punto moldurado sobre pilastras, tal vez construida por canteros



*La fuente del Azud de Barbastro, de comienzos del siglo XVI.
(Postal, c. 1930. Colección de Alfredo Ezquerro)*

navarros establecidos en Barbastro en la década de 1860. Presenta la singularidad de la siguiente inscripción tallada en el entablamento en grandes letras capitales sobre piedra blanca: “Ayuntamiento Republicano Federal de 1872 a 1873”. Permaneció oculta durante muchas décadas y se descubrió en noviembre de 2005.

De la fuente de San Francisco se ha escrito que fue construida en 1553. Parece ser que fue un encargo del Ayuntamiento al maestro de obras de origen vasco Juan de Aracil y al escultor francés Jacques de Guertch. Fue esculpida en piedra blanca de Fonz en forma de arco de triunfo con tupida decoración renacentista de motivos vegetales *a candelieri*. En el centro, bajo el arco, tiene cuatro grifos que salen de cabezas de mascarones, con rasgos humanos los dos del centro y con orejas puntiagudas el de la izquierda, que debía de ser un fauno (deidad campestre que personificaba la fecundidad de la tierra), pero están bastante irreconocibles por la erosión. En el tímpano hay un relieve de dos jóvenes ángeles sentados, con los rostros de frente, sosteniendo el escudo de la ciudad rodeado por una corona floral; tras ellos, sendas aves con gran cola (aunque solo se ha conservado la de la derecha) que, a pesar de la tosquedad de su interpretación, parecen ser pavos reales, emblemas de la inmortalidad; en la parte superior, la cabeza de un ángel con las alas desplegadas protegiendo el escudo.

La fuente de FONZ, que se construyó a la entrada de la plaza Mayor por el extremo oriental, está realzada por tres escalones ante la pila que le dan un aire como de altar de iglesia. Consta de seis caños en forma de cabezas de hombres barbados con diferentes expresiones y tocados, y uno más en el lateral izquierdo, que fueron talladas de nuevo imitando las anteriores en la restauración llevada a cabo en 1988. Es de piedra sillar, con frontón triangular rematado con pináculos en forma de columnitas en los ángulos, y está flanqueada por dos finas columnas de fuste acanalado sobre altos plintos y capiteles compuestos en los que apoya un entablamento donde está grabada en letras capitales esta culta inscripción: “Fons sine fonte flvens, hvivs radiantis origo, aethereo nostram fonte repelle sitim” (‘Fuente que fluyes sin fuente, origen de este manantial, apaga nuestra sed con la fuente celestial’). El autor de esta leyenda tuvo que ser un eclesiástico que quiso comparar esta fuente para uso cotidiano del pueblo con la de la vida espiritual de los feligreses. Fonz pertenecía al señorío eclesiástico de la sede de Lérida y era residencia de verano de sus obispos.

En el frente del muro fue esculpido con la precisión de un orfebre un bello escudo de la villa con el motivo de la fuente con seis cabezas enmarcada en una diminuta composición arquitectónica, a modo de puerta de ciudad o de portapaz, por la imagen



Escudo de la villa esculpido en la fuente de Fonz, de 1567. (Foto: Manuel García Guatas)

del crucificado que la remata. A los lados, dos varones desnudos (descabezados) sostienen la corona vegetal que rodea el escudo; debajo, en una cartela, figura la fecha de 1567.

La fuente del Lavadero de ESTADILLA se encuentra en la partida de los huertos, bastante alejada del pueblo. Consta de doce caños en forma de cabezas de león dispuestos en tres grupos enmarcados por arcos de medio punto sobre pilastras con capiteles de rosetas. En el centro, y sobresaliendo en altura, está esculpido el escudo de la villa, con lambrequines de hojas abultadas. La fuente está fechada, según consta en una inscripción realizada en un sillar, en 1735.

En ALBALATE DE CINCA está la fuente llamada *de los Leones* por tener tres cabezas esculpidas, aunque están completamente rotas y solo se identifican parcialmente las melenas. Se halla muy a las afueras del pueblo, hacia el sur, entre las huertas, pero pudo tener dos emplazamientos anteriores y al trasladarla los sillares quedaron muy desgastados. Actualmente está exenta, aunque, según fotografías, estuvo encajada en

un muro de contención de banales en *opus spicatum* formado con cantos de río. Es de piedra sillar en arco de medio punto y tiene una cartela en la clave. Está flanqueada por dos columnas acanaladas sobre basas áticas, pero perdió los capiteles originales, que fueron rehechos con sumarias molduras geométricas, lo mismo que el entablamento. En el centro del muro se recolocó la inscripción “Fortvna in omnibvs dominatr. 1560. Artific Ivanes”, que puede traducirse como ‘La fortuna es dueña de todas las cosas. Artífice Juanes’. Bajo ella hay un escudo, muy desgastado (partido y medio cortado), con una corona nobiliaria con un león rampante, los cuatro palos de Aragón y las cadenas de Navarra. Parece bastante extraña la ubicación de esta fuente tan a las afueras del pueblo y casi oculta a la vista, cuando su calidad constructiva y los motivos heráldico y epigráfico serían más propios de un emplazamiento urbano. De entre los sucesivos señoríos a los que perteneció Albalate, el blasón podría estar relacionado con la casa de Híjar-Belchite.

La fuente de LOARRE se encuentra en un ángulo de la plaza del pueblo, pero no es visible directamente desde ella. Es de piedra sillar con un arco de medio punto rebajado, de tres caños y con pilón rectangular. Probablemente fue construida a finales del siglo XIX, pero en el frente del muro conserva empotrada una enrevesada inscripción epigráfica en abreviaturas que ha sido leída como la firma del constructor: “Monumentum confectum per Guillermi ingenium sub anno 1552” (Naval, 1999). La obra de cantería, sin embargo, parece mucho más reciente, y se afirma que su autor fue el maestro de obras o *fontero* Joaquín Aísa, que acoplaría esa inscripción de otra anterior. Se cierra el espacio con un muro a la izquierda que actúa de contención de la calleja en cuesta y de respaldo de un banco de piedra junto a la fuente.

Son numerosas las fuentes construidas con piedra de cantería que podemos encontrar en pueblos de los somontanos de Huesca y Barbastro. Señalaré algunas por sus parecidos constructivos y formales y porque aportan inscripciones con las fechas de realización o los nombres de sus autores, y a veces elementos formales como molduras o bocas de los caños esculpidas.

La de ABIEGO es una fuente de carácter monumental (junto con un largo abrevadero y un pequeño lavadero) a la que se accede desde la misma carretera por una reciente y ancha escalinata. Es una construcción en arco de medio punto que consta de tres caños con grandes mascarones humanos con fisonomías diferenciadas, labrados seguramente a comienzos del siglo XVII. Dos son masculinos: el del centro corresponde a una persona de edad, con barba, enormes cejas y la frente surcada de arrugas, con



Fuente de Abiego, del siglo XVII, restaurada en 1993. (Foto: Manuel García Guatas)

expresión irritada; el de la derecha, también con barba corta, pero de fisonomía más joven, está sobre un fondo como de rayos solares, a modo de llamas recortadas. El mascarón de la izquierda (el más erosionado) parece representar a una mujer que llevaría sobre la cabeza un paño sujeto en la frente con una diadema. ¿Podrían interpretarse como personificaciones del Sol, la Luna y, en el centro, Neptuno, la divinidad marina que hacía brotar el agua golpeando las rocas con el tridente?

La fuente se encuentra en la entrada principal de la población, al otro lado de la carretera, pero ahora formando parte de un recinto escalonado y ajardinado realizado en 1993 que conllevó una desmesurada intervención restauradora de cantería y la colocación en un hueco existente en el centro del muro de un escudo de la villa labrado con la corona y la bordura estrecha que incluye el lema “Fiel villa de Abiego”.

La de BARLUENGA se localiza bastante a las afueras del pueblo, junto a la carretera que comunica con Huesca. Es una obra de piedra de grandes sillares que tiene un

cubo o arca como depósito cubierto a cuatro vertientes por losas talladas y con una moldura corrida en la base del tejazoz. Los caños (inutilizados) manaban por la cara sur bajo un arco rebajado en el que hay una inscripción muy deteriorada: “IHS. Ivan de Fondria [...] me fecit año 1703”. Tuvo adosados un lavadero y un abrevadero que fueron desmontados en 1980 para construir la piscina.

En SIÉTAMO hay una fuente de grandes sillares de cantería con chafariz de planta rectangular y un pequeño copete labrado en el vértice de los cuatro paños del tejado de losas. La parte superior se decoró con una sencilla moldura en gola. Tiene seis caños bajo un arco rebajado que arranca en los laterales de dos molduras similares. En el frente se encastró una inscripción labrada recientemente con la redundante inscripción “Siétamo 7”. En el lateral hay un pequeño abrevadero seguido de un gran lavadero. La fuente parece ser del siglo XVII, de la misma época, por ejemplo, que las de Sesa y Sieso.

El mayor interés artístico de la fuente de CASBAS DE HUESCA es que forma parte del recinto externo del monasterio medieval de Nuestra Señora de la Gloria, que fue habitado por monjas del Císter. Se encuentra frente a la portada románica de la iglesia, pero en un nivel inferior. Es de piedra sillar, en arco rebajado, y en la clave se halla esculpida en un escudete la fecha de 1895. Tiene dos caños y se complementa con un abrevadero y un lavadero, ambos de idéntica piedra sillar.

La fuente de las Calzadas de BARBUÑALES está alejada del pueblo y en una cota más baja. Está formada por grandes sillares bien escuadrados y en arco de medio punto, y tiene cuatro caños y un largo abrevadero a la izquierda. Es una fuente sin más elementos artísticos que la buena obra de cantería, pero con muchas noticias históricas. Se sabe que en 1571 hubo un acuerdo del Concejo para encargar su construcción y la traída del agua desde un alejado manantial a los *fonteros* Simón de Carre y Rodrigo del Camino, procedentes de Ajo (Cantabria), expertos itinerantes en arquitectura del agua que habían trabajado en Cuenca y Zaragoza y que después de esta fuente de Barbuñales harían en Barbastro la del Muro (desaparecida).

En realidad, la de GRAUS no fue concebida como una fuente, pero su destino como homenaje a Joaquín Costa, el político que hizo de los embalses y los regadíos una de las metas constantes de su pensamiento como escritor y orador, y el tratamiento arquitectónico, que incluye un pequeño estanque en el que se sitúa la monumental estatua sedente en bronce, permiten considerarla desde este punto de vista como una fuente-monumento alegórica. Esta consideración está refrendada por la dedicatoria “A Joaquín Costa. 1846-1911. Escuela. Despensa. Política hidráulica”, realizada en letras

de metal dorado incrustadas en los frentes de los muros. Como es sabido, el monumento fue diseñado por el arquitecto Fernando García Mercadal y la efigie la realizó José Bueno, que representó a Costa vestido con toga al modo romano, con un infolio bajo el brazo izquierdo. En la parte posterior hay una inscripción, tallada bajo un relieve con la vista de Graus, que dice: “Por suscripción nacional”. El conjunto fue inaugurado con toda solemnidad política por el entonces jefe del Gobierno, el general Primo de Rivera, en septiembre de 1929.

TERUEL

La ingeniería del agua va asociada históricamente en esta ciudad al nombre de Quinto Pierres Vedel, autor de una obra hidráulica tan trascendental como el acueducto-viaducto de los Arcos (construido entre 1537 y 1558) y de fuentes como la primitiva de la plaza Mayor, llamada *de Santa María*, que era adosada y tenía dos columnas, entablamento y frontón triangular, y que fue desmontada en el siglo XIX. También realizó una de dos chorros con cabezas de leones para el Arrabal, de parecida composición, pero con pilastras en lugar de las columnas y un sumario relieve del toro y la estrella en el centro del tímpano, que se trasladó y se adosó a la casa del Deán, junto a la catedral. Pierres Vedel será asimismo el autor, en 1560, de la fuente del pueblo de CELADAS, de composición clásica con frontón triangular, y de su compleja traída de aguas, y, dos años más tarde, de la Mina de Daroca para el desvío de las aguas torrenciales del barranco.

El emblema histórico de la ciudad y símbolo de sus fiestas patronales es la fuente del Torico, en el centro de la plaza Mayor, anteriormente del Mercado, donde le precedieron otras. La actual es de 1858 y consiste en una columna sobre un alto plinto circular, con el fuste acanalado en sus dos tercios superiores, con capitel dórico y estrellas en el collarino y una peana con un pequeño toro de bronce. Tiene cuatro caños en forma de cabezas de toro, también de bronce, que vierten el agua en un pilón circular. Es una construcción conmemorativa de concepción neoclásica con una composición formal parecida a la de la fuente de la plaza Redona (1850) de Valencia, pero mucho más esbelta.

Frente al Ensanche se alza el monumento-fuente dedicado a José Torán, ingeniero y alcalde turolense, realizado en 1935 por Victorio Macho. Una de las principales obras de servicio público a la ciudad llevadas a cabo durante el mandato de Torán

fue precisamente el abastecimiento de agua. Preside la fuente su efigie de busto en bronce, de severo clasicismo y expresión idealizada, sobre un curioso y alto pedestal por cuyas estrías onduladas fluye el agua hasta una bandeja también esculpida con ondulaciones horizontales en su frente. Al lado hay una estatua en bronce de una aguada de tamaño natural con un cántaro al costado que mira con decisión hacia la efigie. El monumento fue costado por suscripción popular.

La desaparecida fuente con surtidores luminosos de la glorieta de Galán y Castillo consistía en cuatro estatuas de bronce sobre pequeños pedestales alrededor de un pilón circular. Fue un regalo de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja a la ciudad y se construyó entre 1966 y 1971, pero a finales de los noventa se desmontó para construir un aparcamiento subterráneo y recientemente las esculturas han sido trasladadas a la rotonda de la plaza de la Constitución, donde forman un grupo parecido al de la primitiva ubicación. Las efigies no tenían que ver con el agua, sino que eran alegorías de los títulos heráldicos de Teruel, representados por tres figuras femeninas y una masculina, de aire clásico grecorromano. Fueron realizadas por el escultor Octavio Vicent, catedrático de Modelado de la Academia de San Carlos de Valencia y autor de fuentes monumentales como la de la plaza del Patriarca, con cinco grandes esculturas, que está adosada a la fachada de la Universidad de Valencia.

En ALCAÑIZ, junto al río Guadalupe, está la fuente de los Setenta y Dos Caños. La que contemplamos ahora es una construcción de 1884 realizada por el maestro de obras municipales Benito Bardavío en la glorieta de Telmo Lacasa, que anteriormente se conocía *el Prado*. Este lugar de expansión de los alcañizanos fue convertido en un parque con una gran escalinata de acceso en las primeras décadas del siglo XX. La fuente consiste en un muro alargado de piedra de cantería con un pilar ornamental sobresaliente en el centro. Los caños están tallados en forma de cabezas de león y vierten el agua en un pilón rectangular por todos los lados.

La fuente de BAÑÓN, topónimo probablemente romano, se encuentra al sureste y en la parte baja, a la entrada del pueblo, junto a los pequeños huertos. Es una obra de grandes sillares de cantería en arco de medio punto moldurado con una pilastra acanalada a cada lado y capiteles pseudotoscánicos, un entablamento de finas molduras con restos de una cartela muy erosionada en la parte central y un frontón triangular con una hornacina avenerada que estuvo decorada a su vez por un diminuto frontón en relieve. Todo ello le imprime un aire de severo clasicismo y la distingue de otras fuentes de los pueblos del entorno. Dos caños modernos vertían el agua en un pilón tallado de una



*Fuente de los Setenta y Dos Caños de Alcañiz, reconstruida en 1884.
(Postal de la fototipia de Lucas Escolá, c. 1902)*

pieza. Adosado al costado izquierdo se halla el abrevadero, con planta en L e igualmente de piedra sillar, y a continuación el antiguo lavadero, de forma cuadrada, que fue colmatado. Por los parecidos formales con la fuente de Celadas, fechada en 1560 en la clave del arco, esta de Bañón debió de ser construida también por esos años.

Las fuentes de numerosos pueblos de la vega del Jiloca presentan formas constructivas semejantes en piedra sillar en las que predominan las soluciones abovedadas, como ocurre en la de LECHAGO, con pequeña bóveda de medio cañón rebajado y la inscripción con el nombre del *fontero* en tres líneas: “VE / 1543 / LEZ”.

En otras localidades de la provincia turolense encontramos soluciones sencillas parecidas y adaptaciones de las fuentes a edificios religiosos o civiles. Por ejemplo, la de CEDRILLAS, adosada a la ermita del Salvador, consta de tres caños que vierten en un pilón rectangular cobijados por una bóveda de medio cañón. Presenta esculpido en el frente del muro un escudo de la villa de gran tamaño dividido en cuatro cuarteles, y en una cartela sobre él se lee la fecha de 1569. Además se construyeron otras muchas

fuentes con esta austera tipología que perdurará hasta el siglo XVIII, como las de MOSQUERUELA, la de abajo (1797) y, más tardíamente, la de la plaza de San Pedro, frente a la torre-puerta del pueblo. Esta consiste en una bóveda de medio cañón con dos caños y un grifo y un gran escudo del pueblo en relieve de yeso pintado en el muro, bastante deteriorado por la humedad. Una hornacina en arco mixtilíneo sobresale encima de la bóveda, y en los arranques de esta se esculpió, en sendas piedras circulares, la fecha de 1923. Distinta es la fuente de BERGE, que se encuentra junto al camino que va al Guadalopillo. Es un chafariz de piedra sillar que como elemento más singular conserva la inscripción “Reinando Fernando VII. Año 1817”.

El ejemplo más curioso, y el único de fuente moderna tallada con piedra de canteras del lugar, es la llamada *fente nueva* de LA IGLESUELA DEL CID. Adosada a la pared, está montada en un pequeño espacio público cubierto con techumbre de madera, lugar de paso y de reunión, conocido como *el solanar*. Fue un encargo del Ayuntamiento en 1952 al albañil y aficionado a la talla Miguel Royo Mas, de Horta de San Juan, que se había instalado en el pueblo. Además de las rústicas formas de molduras arquitectónicas, predominantemente curvas, con las que compuso esta fuente, en su centro talló con un relieve rectangular bastante plano la silueta de la iglesia y la torre de La Iglesuela y añadió sus iniciales y el mencionado año de la realización. Los tres grifos de la fuente manan permanentemente y siguen abasteciendo un abrevadero escalonado situado en la calle inferior y el antiguo lavadero que está al otro lado.

De las varias fuentes que se distribuyeron por RUBIELOS DE MORA, destacaré por su singularidad una de hierro de fundición situada en el centro de la plaza del ayuntamiento. Es conocida como *de la Mora* o *de la Negrita* porque representa una pequeña figura femenina en actitud de caminar con una jarra sobre el hombro, el torso al descubierto y faldellín, de aspecto egipcio-oriental y tocada con un casco adornado con unas alas pegadas a los lados. Se colocó sobre un pequeño pilar con acanaladuras en el que se encajaron los grifos, que vierten en un pilón circular, y tiene esta inscripción fundida en una placa: “Costeada por Manuela Ygual Mata, Vda. de Dn. Antonio Ygual. Año 1897”. En realidad se trata de una pequeña escultura ornamental que debió de estar en el jardincillo que existe delante de la fachada de la casa de esa antigua familia. Fue restaurada en 2006 en el Museo de Teruel.

En la vecina localidad de MORA DE RUBIELOS hay dos fuentes, pero de épocas y concepciones artísticas bien distintas. La primera es de fundición y se instaló en la plazuela de la iglesia, junto a su fachada, probablemente a finales del siglo XIX. Fue



Fuente de finales del siglo XIX de Mora de Rubielos. (Postal, c. 1950)

utilitaria y ahora ha sido convertida en ornamental. Tiene dos bandejas desde las que cae el agua y cuatro aiosos delfines de hierro en la base del pedestal de piedra, como aparecen en las fuentes barrocas, de cuyas bocas salen los grifos con los que se llenaban cántaros y cubos. La rodea un banco circular de piedra con cuatro accesos y con una barandilla a modo de respaldo. La segunda es de piedra, está adosada a la fachada lateral del ayuntamiento y consta de dos grifos dispuestos en esquina que vierten agua en un pilón pentagonal, elevado dos escalones sobre la calle. Es de corte neoclásico, pues presenta la forma de una pirámide sobre un pedestal, con la fecha de 1915 en su base, y el escudo coronado de la villa, en hierro de fundición, adherido al frente de la pirámide.

ZARAGOZA

Hasta el siglo XVIII fue Zaragoza una ciudad sin fuentes. Los habitantes se suministraban directamente del Ebro, de la red de acequias que entraban en la ciudad, o la traían del Gállego (que era el agua más apreciada y cara), y, desde mediados del siglo XVI, de la acequia Imperial, luego convertida en canal Imperial, cuya llegada se conmemoró precisamente con una fuente.

El nombre que recibirá como testimonio irrefutable de aquella obra de ingeniería de la época de la Ilustración será el de *f fuente de los Incrédulos*. Está situada a la salida de Zaragoza, junto al puente sobre el canal Imperial, en el barrio de Casablanca, y consiste en un murete de planta rectangular de tres cuerpos, con los dos caños en el central y los laterales un poco retranqueados. Los frentes están tallados con decoración de *peltes* y hay tres remates en forma de jarrones. Fue mandada construir por el canónigo Ramón de Pignatelli en 1786. La completa esta inscripción latina en una lápida de bronce: “D. O. M. incredulorum convictioni et viatorum comodo. Anno MDCCLXXXVI” (‘Al Dios Óptimo Máximo. Para convencimiento de incrédulos y descanso de viajeros. En el año 1786’).

La fuente de Neptuno o de la Princesa estuvo durante más de ciento cincuenta años en el centro de la calle del Coso, junto a la plaza de España. Se colocó la primera piedra en 1833 para celebrar el juramento de la heredera del trono, la futura Isabel II, pero no estuvo en uso hasta 1845, fecha en que las aguas manaron por vez primera. La estatua había sido esculpida muchos años antes, hacia 1812, por Tomás Llovet, director de Escultura de la Academia de San Luis, por encargo de la dirección del canal

Imperial. Para ello se inspiró en el modelo de la fuente del paseo del Prado madrileño. La figura de Neptuno, dios de las aguas terrestres, se alza sobre un tritón o delfín con el brazo derecho extendido, del que cuelga el manto, mientras que con la mano izquierda empuña el tridente. Se encuentra sobre un pedestal cilíndrico tallado con mascarones leoninos que sostienen con sus fauces una guirnalda de flores, pedestal que tiene como base una moldura circular en forma de corona de laurel. Son las dos piezas más antiguas del conjunto y constituyen el motivo alegórico principal de la fuente, si bien estaban diseñadas para otra anterior. La que finalmente se construyó es en realidad un gran pedestal hecho con piedra de la cantera de Épila (bastante desproporcionado para esta estatua), en forma de pirámide truncada y con las esquinas esculpidas con grandes delfines que vierten el agua por sus bocas. En cada uno de los lados de la base hay tres flores metálicas por las que también mana el agua. La fuente permaneció desmontada desde 1902 hasta que fue trasladada al Parque Grande, a mediados de los cuarenta.

Cuatro inscripciones epigráficas primitivas en letras capitales, una en cada frente del pedestal, grabadas en piedra negra de pizarra, recortadas y enmarcadas en forma ovalada, nos transmiten como testimonio permanente la naturaleza y la historia de esta fuente:

1.^a (en el lado que daba hacia el paseo de la Independencia)

Para eternizar
el primer acto de fidelidad
a D.^a Isabel II
como Princesa de Asturias.
Zaragoza 1833.

2.^a (en la parte posterior, que miraba al arco Cineja)

La sangre derramada
por Religión y Patria en este sitio
de mártires sin cuento
la base riega este monumento.

3.^a (hacia el Coso Alto)

Se principió en 1833.
Llegó el agua en 24 de julio de 1845
gobernando como Reina
la que había sido jurada Princesa.

4.^a (hacia el Coso Bajo)

Ni a mejor Princesa
ni a pueblo más fiel
ni en suelo más ilustre
pudiera dedicarse esta memoria.

Una lápida más con inscripción epigráfica, realizada en mármol y colocada en la base del pedestal, explica su historia contemporánea:

Esta fuente de la Princesa se inauguró en lo que hoy es Plaza de España el 24 de julio de 1845. Fue desmontada el 18 de septiembre de 1902. A los 101 años vuelven a correr las aguas para mayor ornato de este parque. Zaragoza, 24 de julio de 1946.

La fuente del Pastor, equívocamente *del Buen Pastor* por la figura del joven que lleva al modo griego un corderillo sobre los hombros, en consonancia con el lugar del patio central del antiguo matadero, al que fue destinada, la esculpió Dionisio Lasuén en 1885. Consta de un gran pilón circular con un pedestal que termina en forma de corta columna con capitel de flores, según diseño de Ricardo Magdalena, autor del proyecto de ese edificio municipal. Cuatro cabezas de carnero de bronce vierten el agua sobre unas bandejas desde las que se derrama hasta el pilón. En 1978 toda la fuente fue trasladada al paseo de la Constitución, de donde tuvo que ser retirada debido a un desgraciado accidente que produjo la caída y la rotura de la estatua. Fue sustituida por una réplica hecha por el escultor Frank Norton que se colocó en 2006 en el lugar primitivo del antiguo matadero.

La fuente llamada *de la Samaritana*, fundida en Averly, se instaló en 1866 en la plaza de la Seo, pero en la década de 1960 se trasladó a la del Justicia. En realidad se trata de una figura (de unos 2 metros) de una muchacha de severa expresión vestida a la griega, con una ligera túnica que deja al descubierto el hombro izquierdo, y con el cabello dividido en dos crenchas y recogido con una cinta alrededor de la cabeza. Derrama con gesto delicado el agua de dos vasijas, una sobre el hombro y otra en el costado, en un pilón circular labrado en piedra, que sustituyó en el traslado al original de hierro.

Frente la antigua estación de ferrocarril de Utrillas se encuentra la fuente denominada *de las Garzas*. Pero más que de garzas se trataría de somormujos (de pico y cuello más cortos), aves estrechamente vinculadas a los humedales que construyen sus



*Fuente de la Moreneta de Huesca.
Antoine Durenne, 1886.
(Foto: Manuel García Guatas)*



*Fuente de la Samaritana de Zaragoza.
Averly, 1866.
(Foto: Manuel García Guatas)*

nidos flotantes entre la vegetación, representada por ese haz de hojas, a modo de tronco, que flanquean con sus cuerpos. Como remate, una figura femenina con túnica en actitud de caminar sostiene sobre su cabeza otro somormujo que vertía el agua por el pico. En otras fuentes de fundición también de modelo francés, como la llamada *de los Somormujos* de Valencia (1851) —más pequeña y con menos figuras, pero de composición parecida a la de esta de Zaragoza—, estas aves están presentes como elementos naturalistas y a la vez simbólicos. Aunque la fuente de Zaragoza, fundida en Averly, procede del siglo XIX, debió de colocarse durante las primeras décadas del XX, después de la inauguración, en 1904, del edificio de la estación de ferrocarril. Fue restaurada en 1981 coincidiendo con la remodelación de la plaza que se encuentra frente a la clausurada estación.

Haciendo honor al nombre del populoso barrio de Las Fuentes, en una pequeña glorieta de la avenida del Compromiso de Caspe se construyó la fuente de las Aguadoras. Es una obra de 1980 realizada por la escultora barcelonesa Luisa Granero. El

conjunto consiste en cuatro figuras femeninas en bronce, de tamaño mayor que el natural, de formas robustas y vestidos simplificados (como pervivencia formal del *noucentisme*), dispuestas alrededor de un gran pilón circular de piedra, tres de pie sosteniendo cántaros y una sentada apoyando los brazos en el pilón. En el centro hay un pilar de gruesos sillares en forma de cono truncado con cuatro cabezas de carnero de las que mana el agua.

En los últimos años han proliferado por diversos espacios de la ciudad otras fuentes ornamentales formalmente relacionadas con el agua y la jardinería, de las que voy a comentar algunas por la variedad de soluciones aportadas por sus autores. Por ejemplo, el escultor Ángel Orensanz realizó dos composiciones de concepción bien distinta que integran el agua. La primera, la conocida como *f fuente de las Mariposas*, la hizo en 1970 para el paseo de la Constitución. Consiste en una construcción vertical configurada por un vástago central y tres más delgados alrededor que rematan en dos planos de mariposas, representadas por unas grandes alas perforadas muy abstraídas, combinadas con formas vegetales. En 1984 construyó ante la fachada de la Confederación Hidrográfica del Ebro un monolito-fuente de 6 metros de altura a modo de un tronco de árbol en hormigón y hierro con vegetación natural de musgo y agua que resbala. En octubre de 1993 se inauguró frente al edificio de la antigua estación de ferrocarril del Norte una escultura del artista Carlos Ochoa realizada en fibra de vidrio de colores con un efecto de fantasía gaudiniana, el *Dragón emergente*, cuya cabeza surge de un pequeño estanque con el agua goteando por la cresta.

La Exposición Internacional de 2008, presidida por el pensamiento “El agua y el desarrollo sostenible”, trajo como efecto más visible la recuperación pública de las márgenes del Ebro, especialmente la izquierda, desde el recinto de la exposición hasta aguas abajo de Zaragoza, acompañada de imaginativas actuaciones escultóricas a lo largo de ambas orillas. En todas ellas el agua debía ser el tema de interpretación artística. De las veinte obras que se realizaron quiero señalar dos que fueron concebidas con la idea de manantial y fuente. Una, *Válvula con alberca*, de Miquel Navarro, es de hierro pintado de color rojizo oscuro, mide 7 metros de altura por 24 de longitud y está inspirada en los antiguos respiraderos para descongestionar el aire de las canalizaciones. Se ubicó al inicio de la avenida de Ranillas, junto a la explanada de la Chimenea. Más alejada, en esa misma orilla del río, en el barrio de Vadorrey, cuyos vecinos apadrinaron la obra, se colocó junto al puente de la Unión la escultura de Federico Guzmán *Manantial*, consistente en una botella en cemento acrílico de 6 metros de alto,

pintada en verde oscuro y con formas arrugadas como las de una cualquiera de plástico de desecho, que vierte el agua en un pequeño estanque o charco junto al que hay un tapón blanco de botella con la inscripción “Nunc semper fluit”.

Unos años después se instaló en el pequeño parque del barrio de San Pablo, en la orilla derecha del Ebro, junto al puente de la Almozara y cerca de la calle de los Aguadores, la escultura de Isabel Queralt *Aguadora*, realizada en bronce y de 2 metros de alto, que representa a una mujer con un cántaro sobre la cabeza, inspirada en la fotografía de una monegrina de los años treinta llevando el agua. Va colocada sobre un pedestal bajo en el que se lee una inscripción redactada expresamente por José Bada: “Para que el agua no falte a todo el que tenga sed ni se ahogue en la abundancia el que no sepa beber, soy agua y sed de justicia, humana soy y mujer: soy y madre, soy la sed que trae el agua y el agua que da más sed. 22/03/2011. La Aguadora”. Donada por el matrimonio Bada-Angás, su instalación fue promovida por la Asociación de Vecinos Juan de Lanuza Casco Viejo y el Ayuntamiento de Zaragoza.

En DAROCA, junto a la entrada de Valencia por la Puerta Baja, está la fuente de los Veinte Caños, construida entre 1638 y 1642. Consiste en un muro de piedra sillar con una veintena de caños que salen de las bocas de otros tantos rostros femeninos y alguno masculino con cabellos ensortijados, deteriorados bastantes por la erosión, y, colgando entre cada pareja de rostros, una alforja rebosante de frutas. El muro se diseñó articulado en diez paños por pilastras labradas con relieves vegetales, formados cada uno por un jarrón con frutos del que brota una rama, con capiteles de figuritas de niños desnudos genuflexos, a modo de tenantes, rodeados de hojas y, al menos dos, con racimos de uva. El entablamento fue labrado con roleos y formas vegetales y encima hay tres frontones partidos: en el central, con volutas, se encajó posteriormente un gran escudo de la ciudad, mientras que en los laterales, triangulares, se labraron en grueso relieve sendos rosetones de grandes hojas. Por la vistosa ubicación de esta fuente a la entrada de la ciudad, por el agua que mana permanentemente y por la tupida decoración de formas vegetales y frutos que la adornan, puede definirse como un emblema de la abundancia de Daroca y de la feracidad de su vega.

En CALATAYUD está la fuente conocida como *de los Once Caños*, que en principio los tuvo, aunque después de su traslado se compone de ocho cabezas de felinos en bronce. La primitiva se edificó junto al puente de Alcántara, pero fue desmontada en 1969 para ser trasladada y reconstruida ante la puerta de Terrer. Originalmente era de planta en ángulo recto y en la parte lateral tenía dos de los once caños, los que, según algunas



Detalle de la fuente de los Veinte Caños de Daroca. 1638-1642. (Foto: Manuel García Guatas)

leyendas, estaban destinados al verdugo y a personas infames. Es de un cuerpo, con dos pilares o machones en los extremos y una hornacina de forma rectangular en el centro, donde va encastrado un escudo de la ciudad en alabastro. Los sillares están muy desgastados. Conserva, recompuestos, el entablamento y el friso, en el que había una inscripción en letras capitales (parcialmente legibles aún) con una invitación de resonancias bíblicas que leyó el erudito bilbilitano López Landa: “Setientes, venite e bibite emite absque argento” (‘Sedientos, venid y bebed sin pagar’). En el frente se lee la fecha de 1598.

La fuente de BORJA es de fundición y se encuentra frente al ayuntamiento, en el mismo lugar donde fue inaugurada en julio de 1887. De tan popular acontecimiento publicará en ese mismo mes *La Ilustración Española y Americana* una crónica y un grabado. Había sido impulsor de la obra el entonces alcalde y médico del pueblo, dos años después de la mortífera epidemia de cólera de Zaragoza. Consta de un pilón

circular y el cuerpo de la fuente, con una gran bandeja, un esbelto brollador a modo de tronco de palmera con hojas del que brotaba alto un surtidor y, en la base, dos niños y dos sirenitas arrodillados con caracolas en las manos por donde salía el agua, lo mismo que por unos orificios situados en el centro de cada lado. La traída de las aguas desde el manantial de Rivas la realizó el arquitecto zaragozano Eusebio Lidón.

En TARAZONA no se han conservado fuentes originales en piedra —aunque se conocen por fotografías—, a excepción de la de la Magdalena, que fue tallada de nuevo en la década de 1950 a partir de la original, probablemente del siglo XVII. De planta circular, cuenta con una taza decorada con gallones y un cuerpo central en forma de balaustre. De las de fundición, la más antigua que ha permanecido en espacios públicos es la que representa a un niño desnudo sujetando con delicadeza por el cuello a un cisne que alza el pico hacia su rostro. Estuvo primero en la plaza de la Seo, pero luego se llevó al parque de San Francisco. Se montó sobre un pedestal añadido, también de fundición, que, según una fotografía, habría formado parte de la fuente (desaparecida) llamada *de la Jarra*, en la plaza de los Herradores. Es de composición arquitectónica, con cuatro mascarones cuyas bocas vierten el agua a un pilón. El tema escultórico, de origen barroco y difundido por la escultura en hierro del siglo XIX, es la personificación de la gracia y la belleza de la niñez, que en esta versión decorativa ha tenido frecuente acomodo en estanques y parterres de jardines de muchas ciudades españolas.

A la fuente principal de CARIÑENA la llaman *de la Mora*, pero no hay tal figura. Presenta cuatro cisnes en el pilón y, sobre la bandeja, la figura de una graciosa niña con túnica y corona de flores desde cuya cabeza cae el agua a modo de surtidor. Fue fundida en Averly y colocada en el centro de la pequeña plaza Mayor, ante el ayuntamiento, en 1882, con la nueva traída de agua. Durante la celebración del Día de la Vendimia, en el mes de septiembre, vierte vino en vez de agua, como es tradición desde la visita de Felipe II en 1585; pero en aquella memorable ocasión fueron dos las fuentes que se construyeron, una para el tinto y otra para el blanco, como anotó el curioso viajero holandés Cock.

BIBLIOGRAFÍA

- ADELL, José Antonio, y Celedonio GARCÍA (2004), *En busca del agua: cultura y tradición aragonesa*, Huesca, Pirineo.
- ARILLA NAVARRO, Silvia [2005], *Comarca del Cinca Medio: inventario del patrimonio histórico artístico*, [Zaragoza]: Comarca del Cinca Medio.

- BENEDICTO GIMENO, Emilio, y Tomás GUITARTE GIMENO (2001), “Las fuentes renacentistas de Cutanda y Collados”, *Xiloca*, 27 (2001), pp. 17-46.
- BLASCO IJAZO, José (1948), “El problema del agua en Zaragoza produjo muchas preocupaciones y enormes gastos” y “El día 24 de julio de 1845 se inauguró la fuente de la Princesa en la plaza de San Fernando, hoy de España”, en *¡Aquí... Zaragoza!*, vol. I, Zaragoza, Tall. Ed. El Noticiero, pp. 52-58 y 59-63.
- BLÁZQUEZ HERRERO, Carlos, y Severino PALLARUELO CAMPO (1999), *Maestros del agua*, 2 vols., Zaragoza, Gobierno de Aragón, vol. II, pp. 413-466.
- CARRETERO, Rebeca (e. p.), “La fotografía como testimonio del patrimonio artístico decimonónico desaparecido en la ciudad de Tarazona (Zaragoza)”, en *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía, 1839-1939: un siglo de fotografía (Zaragoza, 28 al 30 de octubre de 2015)*, Zaragoza, IFC.
- Catálogos de arte público de Huesca <<http://www.huesca.es/arte-publico>> y de Zaragoza <<http://www.zaragoza.es/ciudad/artepublico>>.
- GALINDO RUBIO, Antonio (2009), “Cariñena y sus mejores fuentes”, *El Periódico de Aragón*, 16 de marzo.
- GALLARDO, Bosco (2010), “Elogio de la fuente: notas para la no proliferación de la escultura monumental”, *Lars: Cultura y Ciudad*, 18, pp. 58-65.
- GARCÉS MANAU, Carlos (2011), “La fuente de las Musas y la Moreneta de Huesca, en Edimburgo y Málaga”, *Diario del Alto Aragón*, 7 de agosto.
- GARCÍA GUATAS, Manuel (dir.) (1992), *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, t. III: *Partido judicial de Boltaña*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Cultura.
- (2006), “Las fuentes, un orgullo para Barbastro”, *El Cruzado Aragonés*, 7 de enero.
- GIL SALINAS, Rafael, y Carmen PALACIOS ALBANDEA (2000), *El ornato urbano: la escultura pública en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- HIJES ALONSO, Francisco (1980), “La fuente de Neptuno y su autor”, *Heraldo de Aragón*, 1 de julio.
- Intervenciones artísticas: Exposición Internacional Zaragoza 2008*, [Zaragoza]: Sociedad Estatal Zaragoza 2008, 2008.
- JUARISTI, Victoriano (1944), *Las fuentes de España*, Madrid, Espasa-Calpe.
- LAPUENTE SAN PEDRO José Luis (2011), *Tarazona, de ayer a hoy*, Tarazona, CET.
- MADOZ, Pascual (1846-1850), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus provincias de ultramar*, Madrid, Establ. Lit. de P. Madoz y L. Sagasti.
- NAVAL MAS, Antonio (1994), “La fuente de Abiego”, *Diario del Alto Aragón*, 16 de enero.
- (1999), *Construcciones para la historia del Somontano en el Alto Aragón: estudio histórico-arqueológico*, Huesca, Cremallo; sobre las fuentes, pp. 72-92.
- y Joaquín NAVAL MAS (1980), *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, t. I y II: *Partido judicial de Huesca*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- NOVELLA MATEO, Ángel (1988), *La transformación urbana de Teruel a través de los tiempos*, Teruel, IET; sobre la traída de las aguas a la ciudad en el siglo XVI, pp. 87-99.

ORTEGA, Javier, y Alicia IBARES (1996), *Fuentes de Aragón: un recorrido por las aguas que brotan de manantiales y surtidores*, Zaragoza, Ibercaja.

RUBIO MARCOS, Elías (1994), *Arquitectura del agua: fuentes de la provincia de Burgos*, Burgos, Junta de Castilla y León.

TRALLERO ANORO, Salvador (2013-2015), *Zaragoza antigua*, 2 vols., Sariñena, Sariñena Editorial.

**SOCIABILIDAD, OCIO Y ENSEÑANZA EN LOS INICIOS DEL DEPORTE
Y LA ACTIVIDAD FÍSICA: NUEVOS ESPACIOS Y PRÁCTICAS
DURANTE EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIX EN LA CIUDAD DE HUESCA***

Jorge RAMÓN SALINAS**

RESUMEN.— El presente artículo estudia los inicios del deporte en Huesca, así como sus protagonistas y el contexto que propiciaría su desarrollo. Del mismo modo, se muestra cuáles fueron las condiciones que favorecieron su implantación y su difusión a través de diferentes actividades, a la vez que se describen los nuevos espacios y los marcos que se establecieron para su práctica en la ciudad.

PALABRAS CLAVE.— Huesca. Restauración. Prensa. Historia del deporte. Sociabilidad. Ocio.

ABSTRACT.— This article examines the beginning of the practice of sports in Huesca, as well as its main actors and the context that encouraged this development. It also looks at the conditions that favoured their implementation and dissemination through different activities, and, at the same time, describes the new spaces and structures that were established for the practice of sports in the city.

* Este artículo ha sido elaborado por el autor a partir de un capítulo de su tesis doctoral, que será publicada en 2017 dentro de la Colección de Estudios Altoaragoneses del IEA con el título *Ocio y cultura en Huesca durante la Restauración (1875-1902) a través de las publicaciones periódicas locales*. (N. de la R.).

** Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Profesor titular de enseñanza secundaria y bachillerato. j.ramonsalinas@gmail.com

El último cuarto del siglo XIX supuso para España un momento de cambios significativos a nivel socioeconómico, político e ideológico. La nueva sociedad burguesa se afianzaba dentro del sistema turnista de la Restauración, que iniciaba progresivamente un lento pero constante camino hacia la modernidad, en un proceso flemático y no exento de controversias.

La relativa estabilidad política, no sin altibajos, producida durante los reinados constitucionales de Alfonso XII (1876-1909) y la regencia de María Cristina (1885-1903), propiciaría el asentamiento del liberalismo económico y abriría el camino hacia el desarrollo. En este sentido fueron determinantes la mejora de las comunicaciones y la progresiva extensión del ferrocarril, que fue vertebrando los principales núcleos poblacionales del país. Todos estos cambios estructurales cambiarían la fisonomía de las ciudades y de los principales núcleos urbanos. La burguesía se convertía en la nueva élite pujante y adoptaba los espacios urbanos como su espacio natural. Este desarrollo burgués estimularía nuevos modelos de sociabilidad formal e informal. En este contexto surgirían nuevas formas de ocio, demandadas precisamente por la clase burguesa dominante, que se irían extendiendo a medida que avanzase el siglo a un espectro social cada vez más amplio. En este sentido, se produjo el nacimiento de novedosas prácticas pseudodeportivas en las que la actividad física iba a convertirse, desde los hábitos y los ejercicios identitarios de determinadas élites, en unas actividades cada vez más abiertas y generalizadas. En el último cuarto del siglo XIX se iniciaban diferentes prácticas que, en estado embrionario, constituirían la génesis del deporte y derivarían en una actividad de tipo social y empresarial. En el caso de Huesca, veremos como estas primeras praxis deportivas se manifestaron del mismo modo que en las principales ciudades españolas dentro de un proceso que se extendería por toda la nación.

LOS ORÍGENES DEL DEPORTE EN HUESCA:¹ FACTORES PARA SU DESARROLLO

Son muchos los investigadores que afirman que los inicios del deporte decimonónico se encuentran en la asimilación de las actividades físicas y las prácticas *pseudodeportivas* británicas. Este proceso se desarrollaría también en España, como en el

¹ Para una aproximación similar a la que aquí se realiza, véase el planteamiento expuesto para el caso de la ciudad de Logroño por Fernández Díez (2004).

resto de Europa, en una evolución que se extendería desde las localidades costeras hacia el interior.² La imitación de las actividades lúdico-deportivas realizadas por las élites aristocráticas sería otro motor importante en la difusión entre la incipiente burguesía, que, en su creciente ansia por ser asimilada a las clases y los estamentos superiores, haría suyos muchos de los deportes individuales de aquellas, tales como la equitación, la caza, la esgrima, el tiro, etcétera, algunos de ellos con un claro precedente en el ámbito de la cultura castrense. A la hora de practicar las nuevas actividades deportivas, en su mayoría de inspiración inglesa, subyacía un afán por subrayar la diferencia social; no en vano poseer un rifle de tiro, un velocípedo o un caballo supondría todo un símbolo de poder. La práctica del *sport* como un rasgo propio de los poderosos arraigaría con fuerza entre la nueva sociedad burguesa.

En el caso oscense debemos añadir al determinante influjo anglosajón la influencia francesa, más aún en una ciudad como la capital oscense, donde los derroteros económicos y políticos de la primera Restauración (1875-1902) favorecieron una importante conexión con la República vecina.³ El caso más relevante se establecería, como veremos, con la llegada de los primeros prototipos de velocípedos de la Exposición Universal de París de 1868 —traídos a Huesca por el erudito grausino Joaquín Costa—, que convirtió a los oscenses en los decanos de este deporte en España.⁴

Al margen de este proceso de importación francobritánico, cuyo influjo quedaría igualmente patente durante la segunda mitad del siglo XIX en el sector del ferrocarril, se produciría otro cambio determinante en el ámbito intelectual que favorecería la implantación y la difusión de la actividad física del deporte. Nos referimos a las nuevas preocupaciones *higiénicas* relacionadas con la salud y el desarrollo físico del individuo, y en general de toda la sociedad, como muestra del avance y la modernidad de los pueblos. En este sentido, hablaríamos del *higienismo* como

² Fernández Díez (2004: 222).

³ El deseado proyecto de conexión ferroviaria con Francia a través del Pirineo central (aprobado en 1881 e inaugurado en 1882 por el rey Alfonso XII) y la proximidad con el afamado balneario de Panticosa hicieron de Huesca una población abiertamente francófila, más aún cuando su principal protagonista político durante casi treinta años, Manuel Camo Nogués (1841-1891), cacique local del sistema turnista de la Restauración (jefe del Partido Demócrata, luego adscrito al republicanismo posibilista de Emilio Castelar), tuvo siempre como referencia política y social los modelos franceses del momento.

⁴ Ramón (2014a: 260).

corriente pseudocientífica, sincrética y polifacética que, a la vez que contempla en su programa toda una serie de iniciativas saludables para el conjunto de los individuos, como el aseo personal, la limpieza en el vestido, el cuidado en la conservación e ingesta de alimentos, prevención de enfermedades, etc.⁵

Este nuevo ideario respecto a la praxis deportiva se difundiría a través de diferentes medios, entre los que debemos subrayar la prensa y el pujante mercado editorial, en el que progresivamente comenzarían a aparecer publicaciones especializadas a la vez que en los diarios locales se prodigaban artículos y anuncios acerca de prácticas deportivas.⁶

La burguesía comenzaba a preocuparse por su calidad de vida, para lo cual era importante el cuidado de la salud. De este modo se perseguía la mejora generalizada de las condiciones de vida, así como de la productividad. Los progresivos avances en la medicina, el control y la curación de enfermedades y la investigación farmacológica estarían presentes en la sociedad europea como rasgo definitorio del mundo moderno. Su concreción en Huesca se plasmaría en la importancia dada al saneamiento urbano, la conducción de aguas, la urbanización y el embellecimiento de plazas y parques, la limpieza, la apertura y la alineación de calles, etcétera. Así se abría un proceso de demanda continuada por parte de la burguesía de mejorar su espacio natural: la ciudad. Estos requerimientos serían publicados con frecuencia en la prensa local.

En la misma línea médico-higiénica se encontraría el desarrollo de las nuevas teorías hidroterapéuticas como activo económico en la ciudad a través del comercio de aguas medicinales y el tránsito hacia los balnearios cercanos, especialmente el de Panticosa.⁷

Por otra parte, las nuevas formas de pensamiento, desde el ámbito de la pedagogía hasta el de la filosofía (regeneracionismo, krausismo, entre otros), aceptarían de forma unánime las bondades de la actividad física sobre el individuo, teorías que se unieron a los preceptos tradicionalmente básicos de la *gimnasia* como disciplina necesaria en

⁵ Fernández Díez (2004: 223).

⁶ En este sentido, debemos reseñar que la prensa local conservada se convierte en una fuente esencial para el conocimiento de las primeras prácticas deportivas en Huesca y que su estudio ha constituido el principal testimonio para la elaboración de este artículo.

⁷ Sirvan de ejemplo algunos de los escritos del catedrático de Historia Natural del Instituto Provincial Serafín Casas (1883), comentados por Juan Carlos Ara en “*Guía de Serafín Casas y Abad (1829-1903)*” (Ara, 1999: 97-104).

la preparación militar. Esta se realizaba en aras de una optimización del Ejército, tanto para los profesionales como para la sociedad en general, que tendría su presencia a través del servicio militar obligatorio y sus *sangrantes* levas.

Todas las razones expuestas propiciarían también, a grandes rasgos, la inclusión de la praxis deportiva y la actividad física en los planes de estudio de primera y segunda enseñanza. Por ende, sería necesario plantearse una formación de profesores de dicha disciplina. Esta no apareció integrada en el ámbito educativo hasta 1879, año en que se planteaba su obligatoriedad, favorecida por la difusión del concepto de *Gimnasia de Sala* introducido en los planes de estudio de las escuelas normales en 1882, que supuso su implantación con la recomendación de realizar actividades al aire libre.⁸ La actividad física no se manifestaría en la legislación anterior ni en la Ley de Instrucción Pública de Claudio Moyano en 1857 ni en la Ley de Instrucción Primaria de 2 de junio de 1868. Entre 1883 y 1892 se puso en funcionamiento en Madrid la Escuela Central de Profesores y Profesoras de Gimnástica y se estableció una titulación que permitiría la aparición de especialistas. Sería entre 1893 y 1895 cuando se extendiesen el concepto y las cátedras de *Gimnasia Higiénica* en los institutos provinciales de segunda enseñanza.⁹ La demanda de titulados propiciaba la inserción de médicos en estas plazas, hasta tal punto que en 1899 se permitiría la impartición de dicha asignatura a los licenciados en Medicina o en Ciencias.¹⁰

Todos estos vaivenes legislativos se manifestaron en los centros de enseñanza de la ciudad de Huesca, donde precisamente en las dos últimas décadas del siglo XIX aparecieron de los primeros especialistas.

Una vez abordada la coyuntura que explicaría la nueva difusión de la actividad física y el deporte durante el último cuarto del siglo XIX, describiremos su primera fase de desarrollo en la ciudad, a la vez que trataremos de forma monográfica sus principales prácticas, espacios y protagonistas. Dedicaremos la última parte de este artículo a precisar brevemente cuáles fueron los inicios de la enseñanza de la educación física en los centros educativos oscenses.

⁸ Granja y Sainz (1992).

⁹ López Fernández (2003).

¹⁰ *Ibidem*, p. 53.

SOCIABILIDAD EN TORNO A LA ACTIVIDAD FÍSICA Y EL DEPORTE

El paseo y los bailes de sociedad

Tal y como hemos anticipado, las clases medias oscenses —funcionarios, militares y una pujante burguesía de comerciantes y artesanos— reivindicaban la ciudad como su espacio natural, y los principales itinerarios urbanos se recorrían caminando como una forma de sociabilidad informal¹¹ que coincidía, casi siempre, con los principales ejes de actividad socioeconómica. Estos paseos se realizaban con frecuencia en las horas posteriores a la comida y hasta media tarde. Los oscenses se habituaron a esta práctica, que perduraría hasta bien entrado en siglo xx. El paseo de la Estación, que comenzó a definirse con la llegada del ferrocarril, en 1864, constituía un recorrido idóneo y se convirtió en una alternativa al paseo de la Alameda. Este camino cubierto de álamos que discurría paralelo a las riveras del río Isuela, en la parte norte de la ciudad, perdería progresivamente su importancia social a la vez que era invadido por nuevas obras.¹² La popularización del paseo iría unida a la difusión de otra actividad físico-lúdica, en este caso relacionada con la importancia del asociacionismo, que se produciría durante el último cuarto del siglo xix.¹³ Nos referimos a los bailes de sociedad.

La proliferación de sociedades de recreo y ocio fue un fenómeno extendido por toda España, y la capital oscense se encontró inmersa en esta deriva, que llevó a crear numerosas asociaciones con diversos idearios y propósitos.¹⁴ Las sociedades de recreo, en toda su variedad —casinos, ateneos, círculos, etcétera—, algunas de las cuales, como veremos, tuvieron como actividad esencial la praxis deportiva, persiguieron diferentes objetivos, y entre ellas destacaron las destinadas principalmente a la organización de bailes. Este perfil definió gran parte de las iniciativas societarias de la ciudad de Huesca durante la primera Restauración. Los bailes se realizaban en fechas importantes del calendario y de forma continuada a instancias de las citadas asociaciones, y ocuparon

¹¹ Este espectro social superaba el 30% de la población de la capital oscense, que durante el último cuarto del siglo xix oscilaba en torno a los doce mil habitantes. Frías y Trisán (1983: 41-42).

¹² Sabio (2003: 116).

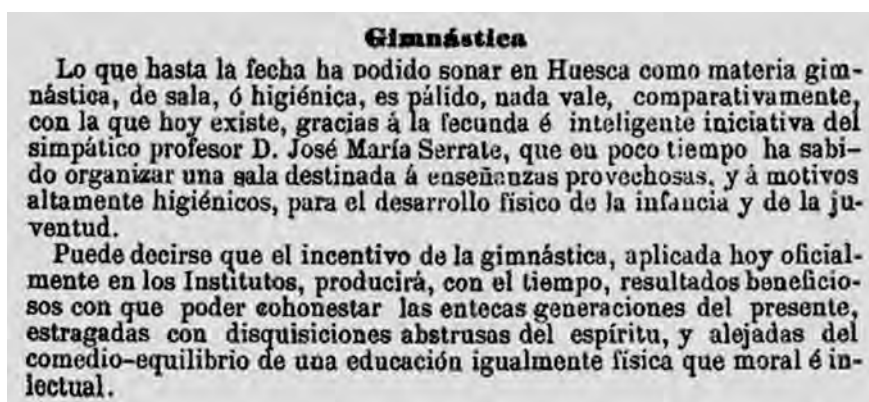
¹³ Dinámica favorecida por la materialización de la libertad de asociación en la Ley de Asociaciones (30 de junio de 1887), que fomentaría su aumento exponencial. Los estatutos de las nuevas sociedades debían ser aprobados por el gobernador civil antes del comienzo de sus actividades. Esta ley se promulgó para regular todo tipo de asociaciones, ya fueran de tipo religioso, político, científico, artístico, benéfico o de recreo. De esta forma la Administración mantenía el control frente a cualquier peligro contra el sistema que pudieran generar. Pelayo (2007).

¹⁴ Para un estudio detallado del asociacionismo oscense entre 1875 y 1902, véase Ramón (2014a: 174-301).

los diferentes espacios de ocio urbanos: la plaza de toros, los locales de las sociedades de ocio, los cafés y los teatros Principal y Oriental, así como los frontones.

La Sala de Gimnasia Higiénica del Casino Sertoriano (1893)

Otra actividad fundamental realizada en torno a las sociedades de ocio respecto a la actividad física fue la puesta en marcha de uno de los primeros espacios especializados de la ciudad. En 1893 se producía la instalación del primer un gimnasio, conocido como la *Sala Higiénica del Sertoriano*. El Casino Sertoriano fue el decano del asociacionismo oscense durante la Restauración, si bien es cierto que existieron en la ciudad precedentes destacados en el ámbito cultural, como el Ateneo Oscense o el Liceo.¹⁵ El Sertoriano tuvo su sede en el Coso Alto, junto a la plaza donde estaba ubicado el teatro Principal, bautizada como *plaza de la Constitución*. A este emplazamiento llegaba en 1869, tras varios años de existencia.¹⁶ El Casino Sertoriano estuvo compuesto por socios de la escasa aristocracia local y la burguesía más conservadora de la ciudad. Sus tasas serían elevadas, por lo que se convertiría en una de las sociedades más exclusivas.



El Diario de Huesca, 5 de octubre de 1893.

¹⁵ Sociedades estudiadas por Juan Carlos Ara en “Jóvenes, oscenses y liberales: el Liceo Artístico y Literario de Huesca (1840-1845)” y “El principal liceista oscense de 1840, Bartolomé Martínez Herrero (1816-1874)” (Ara, 1999: 13-52 y 53-64), así como en Costa (1998).

¹⁶ Brioso (1995).

La sala de gimnasia, abierta al público en mayo de 1893, se ubicaba en la planta baja del número 28 del Coso Alto, en el bajo del Casino Sertoriano. El establecimiento se abría de 7:00 a 8:00 y de 12:00 a 13:00, con una entrada de 2,50 pesetas, de 16:00 a 17:00 (hora destinada a los niños), y de 17:00 a 18:00, con una entrada de 3 pesetas. La sala, que estaba dirigida por José María Serrate Álvarez,¹⁷ disponía de algunos aparatos de gimnasia. No se mantendría durante mucho tiempo ya que, presumiblemente por razones profesionales, en el mes de noviembre el mismo Serrate ponía a la venta algunos de los citados aparatos mediante un anuncio en *El Diario de Huesca*.¹⁸ El Club Velocipedista Oscense compraría dichos enseres y continuaría ofertando estas actividades a sus asociados en un nuevo emplazamiento.

La iniciativa empresarial de Serrate, maestro superior formado en la Escuela Normal de Maestros de Huesca, mostraría el temprano interés por la actividad física en la capital oscense. El mismo Serrate escribía en la sección “Variedades” de *El Diario de Huesca* algunos artículos en los que se defendían los aspectos positivos de la actividad física por entonces denominada *gimnástica* o *gimnasia*.¹⁹

Podemos concluir que, si bien la asistencia al gimnasio se convertía en una muestra más de poder económico solo al alcance de las élites burguesas, se trataba de un elemento más que ponía de manifiesto la progresiva aceptación del deporte y la actividad física por parte de la sociedad española finisecular. La importancia de la praxis deportiva y las bondades del ejercicio físico serían asumidas por las diversas tendencias políticas, lo que favorecería la presencia de diversos perfiles ideológicos en paseos urbanos, bailes, sociedades deportivas, etcétera, y su progresiva inclusión en los planes estudio de los principales centros educativos. Como vamos a ver a continuación, Serrate realizaría cursos de gimnasia en colegios de la ciudad, como el centro llamado *La Educación*, dirigido por Mariano Bara.

¹⁷ Formado en la Escuela Normal de Maestros de Huesca, obtuvo su título de maestro elemental y de primera enseñanza en 1893. *El Diario de Huesca*, 28 de marzo de 1893. Desempeñó su tarea docente en pueblos de la provincia de Zaragoza y Huesca para establecerse finalmente en 1899 en la localidad de Binaced (Huesca), donde permanecería varios años. En 1920, tras renunciar a su plaza de maestro en Pedrola (Zaragoza), se trasladaría a Madrid, donde trabajaría como profesor de Francés en un centro privado. De forma ocasional fue colaborador de *El Diario de Huesca*, donde publicaría algunos interesantes artículos de índole divulgativa sobre la gimnasia y otras actividades de ocio como “El juego del ajedrez”, *El Diario de Huesca*, 11 de enero de 1893. En 1893 también colaboraría con el periódico *La Campana de Huesca*, dirigido por Gregorio Gota Hernández. Véase Ara (1995).

¹⁸ *El Diario de Huesca*, 15 de mayo de 1893.

¹⁹ Texto que por su elocuencia reproducimos al final del presente artículo.

Gimnasia higiénica

Desde esta fecha queda abierto en el colegio «La Educación», dirigido por don Mariano Bars Sanz, un curso de Gimnasia higiénica, á cargo de D. José María Serrate.

Horas de clase: Todos los días de 5 á 7 de la tarde.

Honorarios: Los alumnos del Colegio, así de 1.ª como de 2.ª enseñanza, satisfarán mensualmente *tres* pesetas; y los que no concurren á ninguna otra de las varias enseñanzas dadas en el Establecimiento *cinco*.

Lo mismo el Director del Colegio que el Profesor de la asignatura tendrán gran satisfacción en que las familias de los alumnos presencien los ejercicios con alguna frecuencia. (268)

El Diario de Huesca, 18 de noviembre de 1892.

Sociedades de ocio y velocipedismo

La popularización de los deportes colectivos se produciría de forma gradual desde comienzos del siglo XX. Mientras tanto, y como precedentes de estos, se mantendrían otros de tipo individual y de corte aristocratizante como la equitación o las competiciones de tiro. Una de estas prácticas, que arraigaría sobremanera en Huesca y en otras ciudades de la provincia, como Barbastro, fue el velocipedismo. La difusión de este deporte se extendería con celeridad a un abanico social cada vez más amplio, aunque en un primer momento fue una práctica exclusiva de aquellos que pudiesen adquirir este artilugio en constante evolución.²⁰ Del mismo modo, pronto aparecían las primeras sociedades cuyo proyecto esencial era el de fomentar la práctica del velocipedismo. El caso oscense fue en este campo especialmente significativo, puesto que, como ya hemos comentado, la provincia de Huesca fue una de las pioneras en la práctica *amateur* de este deporte. A continuación hablaremos de las principales sociedades dedicadas a esta actividad y de sus protagonistas.

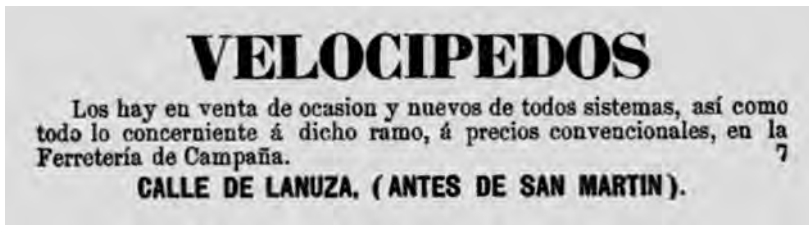
En el último tercio del siglo XIX surgió en Huesca el llamado *sport velocipedista*. Aparecía en la ciudad con prontitud gracias al erudito grausino Joaquín Costa, que envió a sus amigos oscenses Larruga, Beltrán, Lasierra y Larrosa un papel de fumar con un dibujo del prototipo de velocípedo que los hermanos Michaux presentaron en la Exposición Universal de París de 1867. Recordemos que Costa remitía los primeros

²⁰ Sobre el origen del velocipedismo en Huesca véase Adell y García (1996).

bocetos desde la citada muestra,²¹ donde estuvo becado por la Diputación Provincial. El herrero local Mariano Catalán llevaría a cabo en 1867 el primer prototipo basado en los dibujos de Costa, que se convertía en el primer biclo español. Poco después, este pionero realizaría, junto con Gregorio Barrio,²² la primera travesía velocipédica efectuada en España, que tuvo lugar en marzo de 1868 con un itinerario entre Huesca y Zaragoza.²³

Desde entonces la ciudad veía como estos vehículos poblaban poco a poco sus calles. Recordemos que el año anterior aparecían referencias a la regulación de su circulación en *El Diario de Huesca* en 1888.²⁴

Refrendando lo expuesto, la sección de anuncios de *El Diario de Huesca* recogía puntualmente la publicidad de negocios que vendían todo tipo de velocípedos y complementos, entre los que destacaba el establecimiento en la ciudad del intrépido deportista, luego pionero de la aviación oscense, Gregorio Campaña:



El Diario de Huesca, 4 de noviembre de 1889.

En octubre de 1886, durante las fiestas del Pilar de Zaragoza, se disputaron por primera vez en Aragón unas espectaculares carreras de velocípedos (biciclos, bicicle-tas, triciclos, tricicletas y tándems), ante el numeroso público que se congregó en el paseo de Santa Engracia de la capital aragonesa.

En agosto de 1888 se organizaron en Huesca pruebas similares durante las fiestas patronales de San Lorenzo. Las presenciaron una gran cantidad de espectadores que de antemano habían ocupado las tribunas levantadas entre los árboles y en puntos elevados.

²¹ Ciges (1930), citado por Mateos (2007: 109).

²² Gregorio Barrio Crespo fue un significado posibilista que durante la Restauración ocuparía diversos cargos en la secretaría del Ayuntamiento. Fue yerno del comerciante Domingo del Cacho, uno de los más importantes *correligionarios* de Manuel Camo.

²³ Véase Giner (2015), Maluenda (2016) y Río (1990).

²⁴ Adell y García (1996). Véase también *El Diario de Huesca*, 28 de septiembre de 1888.



El Diario de Huesca, 6 de abril de 1891.

Ganaron los primeros premios Gregorio Campaña, de Huesca; los corredores Arnillos y Bellostas, ambos de Barbastro, y los zaragozanos Artier y Baraza. Otros premios fueron obtenidos por Bescós, Soterías, Ostalé, Miravete, Navarro, Ramos y Azcarazo. Al final todos participaron en un animado *carrousel* o carrera de cintas donde se apreció que los velocipedistas del club de Zaragoza tenían más práctica. Los grandes vencedores de estas carreras fueron Baraza y Gregorio Campaña, a quienes se obsequió con una serenata.

El Círculo Velocipedista Oscense (1889)

Las carreras de velocípedos que tuvieron lugar en 1888 en Huesca despertaron una gran afición entre los jóvenes. Montar en esos artilugios se consideraría una diversión y, a la vez, un ejercicio *higiénico*.²⁵ Esta afición se materializaba en 1889 con la aparición de la primera sociedad para el ocio y el deporte en Huesca: el Círculo

²⁵ Adell y García (1996).

Velocipedista Oscense o Club Velocipedista Oscense. El mismo día en que aparecía la noticia de la creación de la sociedad, el 5 de octubre de 1899, se publicaba la nota de prensa referida a las gestas de los velocipedistas oscenses Gregorio Campaña y Mariano García.²⁶ Previamente *El Diario de Huesca* se había hecho eco de una iniciativa similar con otros protagonistas:²⁷ el abogado Mauricio Berned Selma²⁸ como presidente, José Bergua como tesorero y José María Lasaosa como secretario. Es de suponer que hubo diferentes proyectos y pequeñas sociedades que finalmente se aglutinaron en el Círculo o Club Velocipedista Oscense.

A finales de septiembre de 1889²⁹ se celebraba una reunión de velocipedistas y aficionados en el teatro Principal de la capital oscense. Los congregados, unos cincuenta, trataron la conveniencia de crear una sola y numerosa sociedad, y para ello nombraron una junta directiva constituida por Juan Antonio Palá como presidente, Gregorio Campaña como vicepresidente, José María Susiac³⁰ y Miguel Ángel Espluga como vocales, Ramón Duch como tesorero y Luis Esteban como secretario. Además se creó una comisión compuesta por Rafael Acebillo, Arturo Franco, Vicente Galbe y Juan José Guillén con objeto de reformar y redactar los estatutos que debían regir la naciente sociedad. Finalmente se procedió a renovar la organización de la junta gestora, que quedó formada por Gregorio Campaña como presidente, Rafael Acebillo como vicepresidente, Juan José Guillén³¹ como contador y José María Álvarez como secretario.³²

²⁶ *El Diario de Huesca*, 5 de octubre de 1889.

²⁷ *El Diario de Huesca*, febrero de 1889.

²⁸ Abogado oscense vinculado a los posibilistas de Manuel Camo y colaborador en *El Diario de Huesca*. Fue además tío carnal del poeta y periodista Joaquín Adán Berned.

²⁹ *El Diario de Huesca*, 5 de octubre de 1889.

³⁰ Médico de la Compañía de los Ferrocarriles del Norte y uno de los pioneros del ciclismo oscense (notas biográficas tomadas de la revista de Barcelona *El Ciclista*, donde se insertaba un retrato suyo). *El Diario de Huesca*, 29 de abril de 1895.

³¹ Encontramos un importante artículo sobre el velódromo y el origen del velocipedismo oscense en el diario *Nueva España* del 10 agosto de 1978, en el que el investigador Luis Gracia Vicién cita a Juan José Guillén como presidente de la sociedad. Véase Gracia (1978).

³² Otros clubes o sociedades surgirían para fomentar este nuevo *sport* en Aragón: la Sociedad de Velocipedistas de Zaragoza, el Club Velocipedista Oscense —constituido el 21 de octubre de 1889—, el Cicle Club Barbastrense —fundado por Manuel Ricol en diciembre de 1893, tras la disolución del Club de Velocipedistas de Barbastro en abril del mismo año—, Huesca Ciclista, la Sociedad Velocipedista de Huesca —que surgió en 1899—, el Club Velocipédico Turoloense —sociedad constituida en agosto de 1896 y presidida por Federico Puig, cónsul de la Unión Velocipédica Española— y el Club Velocipedista de Ejea de los Caballeros. Adell y García (1996).

Durante la década de 1890 la *fiebre velocipédica* continuaría imparable en la ciudad. Esta afición incrementaba día a día sus adeptos. Sus beneficios para la salud, así como su componente competitivo y lúdico, cristalizaron en nuevas sociedades en torno a las que se realizaban diversas actividades, como encuentros, salidas colectivas y carreras, que además proporcionaban facilidades para la praxis del ciclismo (normas de circulación, permisos, etcétera). Todo ello derivó finalmente en la construcción de un espacio especializado para la realización de competiciones. Las citadas actividades formarían parte indisoluble de los programas culturales y festivos de la ciudad, especialmente en las fiestas patronales de San Lorenzo.

El Círculo o Club Velocipedista Oscense siguió en funcionamiento en 1894 y ofertó a sus asociados actividades como clases de gimnasia, dirigidas de forma complementaria al velocipedismo.³³ La sociedad adquiriría para tales fines los ya citados enseres y aparatos del primer gimnasio oscense, establecido en los bajos del Casino Sertoriano bajo la dirección del maestro José María Serrate Álvarez. Para concurrir a las ellas se hacía necesario ser socio o familiar directo de uno de los socios.

El local social de los velocipedistas estaba situado en la calle Zaragoza³⁴ y, como era habitual, también albergaba allí sus actos de sociedad, entre los que estaban los bailes.³⁵ Ese año el director de la sociedad fue José María Susiac. Otros miembros destacados, de diversa condición social e ideología, fueron los señores Escó, Ramón, Beltrán, Otal y Montestruc, que participaron en la organización de los diferentes bailes de la sociedad.

Durante el año 1895 continuaron los actos de esta sociedad de ocio, dedicados fundamentalmente a la organización de carreras y encuentros con corredores foráneos.³⁶ La pasión que despertaban los velocípedos y su praxis deportiva queda reflejada en los numerosos artículos divulgativos que salpicaban en esos años las páginas

³³ *El Diario de Huesca*, 27 de enero de 1894.

³⁴ Se reunieron probablemente en el café de Mengotti, sito en el número 2 de esta céntrica calle. Al año siguiente, en 1895, se convertiría en el café de Fuyola.

³⁵ Como los realizados los días 2, 4 y 6 de febrero de 1894, que se prolongaron hasta las cuatro de la madrugada y fueron amenizados por la orquesta de púa de Juan Martín y sus compañeros de la Rondalla Oscense. El ambigú estaba regentado por Alfredo Mengotti. *El Diario de Huesca*, 3 de febrero de 1894.

³⁶ Sirvan como ejemplo el recibimiento a los velocipedistas bilbaínos que estaban de paso por la ciudad o el encuentro con deportistas de Barbastro, donde la afición a esta disciplina deportiva era muy importante.

de *El Diario de Huesca*.³⁷ Los bailes siguieron siendo habituales en las dependencias del club, especialmente en Carnaval. Precisamente en el mes de febrero de 1895 la sociedad homenajeaba y convertía en socios de honor a Pedro Laín Sorrosal³⁸ y a Mariano Pelayo,³⁹ dos destacados colaboradores, aunque en esas fechas ya no eran ciclistas activos. La renovación de la junta gestora en 1897 nos permite, una vez más, conocer mejor a algunos de los miembros más implicados en la gestión y el desarrollo de la asociación:⁴⁰ Antonio Baraybar, presidente; Ángel Portolés, vicepresidente; Manuel Montestruc Albert, tesorero; Pascual Tabuena, contador; Paulino Riva y Dámaso Iguácel, vocales; y Mauricio Berned, secretario.

La sociedad Huesca Ciclista y la nueva asociación Ciclismo Oscense (1897)

El velocípedo y sus derivados se convirtieron poco a poco en los protagonistas de un deporte tan difundido que provocaba la creación de nuevas asociaciones. Huesca Ciclista,⁴¹ dirigida por Mariano Pelayo Ena, fue una de las dos sociedades velocipédicas que existían en Huesca con anterioridad a la creación del velódromo, en 1897.

El primer acto de este nuevo grupo de aficionados consistió en una salida a Barbastro para rendir pleitesía a todo un símbolo del velocipedismo español, el barbastrense, ya citado, Manuel Ricol.⁴² El mismo Ricol llegaba a Huesca con su hija,

³⁷ Véanse algunos editoriales insertos en *El Diario de Huesca* durante 1895, como “Mujer y velocipedismo” o “Higiene y velocipedismo”.

³⁸ Médico oscense pionero de la educación física en la ciudad como profesor de *Gimnástica* en el Instituto Provincial. Republicano y seguidor de las tesis de Zorrilla, dirigió en 1880 el periódico local *El Movimiento*. Arco (1952: 207).

³⁹ Mariano Pelayo Ena (1861-1923) fue un empresario, político y comerciante local adscrito al posibilismo camista. Fue concejal de Ayuntamiento en 1893 y en 1987, ya dentro de las filas liberales de Sagasta. A lo largo de su vida profesional diversos ocupó cargos, como los de vocal de la Junta Local de Instrucción Pública (1909), presidente de la Cámara de Comercio y consejero del Banco de Aragón en Huesca.

⁴⁰ *El Diario de Huesca*, 28 de diciembre de 1896.

⁴¹ La reunión de constitución de la sociedad se realizaba en los salones del velódromo en junio de 1897. *La Voz de la Provincia*, 19 de junio de 1897.

⁴² *El Diario de Huesca*, 24 de mayo de 1895. En la prensa encontramos muchas noticias sobre pioneros e inventores que construyeron y probaron con diverso éxito varios prototipos de bicicletas. A pesar de que el oscense Mariano Catalán fue el primer constructor y el protagonista de la primera travesía, Ricol fue considerado iniciador del ciclismo en España. Fue reconocido como deportista por asociaciones, clubes y órganos de prensa de la época, y su trayectoria, sus hazañas y sus récords, así como su labor divulgativa, fueron ampliamente difundidos. Este relojero de profesión,

también velocipedista y de tan solo trece años de edad, para participar en una excursión a Cillas y a otros lugares, visita que fue fotografiada por Oltra.⁴³

Luego hubo un ligero refrigerio servido a uso campestre [...] y el cambio natural de impresiones [...] entre personas distinguidas que prefieren este honesto solaz a la vida de *círculos de recreo*, aburridísima de suyo y no siempre útil para la salud. [...] cuando vimos volar con aquella gallardía y agilidad a la señorita Ricol, manejando con absoluta seguridad y dominio la bicicleta, insensiblemente se nos vino a la memoria la siguiente consideración: ¿cuándo tendremos el gusto de contemplar en tales condiciones a una señorita oscense?⁴⁴

La nueva sociedad Ciclismo Oscense renovarí su junta gestora en 1897 con el siguiente resultado:⁴⁵ Juan José Guillén, presidente; Francisco Sábado,⁴⁶ vicepresidente;

Tanto la ciudad como los dos clubs existentes sueñan con "su velódromo", por lo que se organiza la Sociedad "Ciclismo Oscense", que agrupa en un sólo club a los Antonio Baraybar, Mariano Pelayo, Pedro Lain, Angel Portolés, Serafín Pardo, Santos Acín, Adrián Boned, Manuel Montestruc, Paulino Riva, Lorenzo Fuyola, Dámaso Iguácel, Marcelino Urieta, Manuel Lafuente, Antonio Lafuente, Pascual Tabuenca, Ramón Clavero, Vicente Betrán, Román Echevarría, Ramón Pérez, José Fernández, Enrique Oliet, Blas Oliet, José Puzo, Joaquín Lafarga, Mauricoi Berned, Manuel Chaure, Silverio Vidosa y Francisco Ariño, procedente del "Huesca Ciclista", y por parte del veterano "Club Velocipedista Oscense" los Juan José Guillén, Francisco Sábado, Elías Bescós, Julián Allué, Mariano Campaña, Gregorio Campaña, José Duch, Ramón Duch, Ramón Mayor, como los más significados, que hicieron posible:

Nueva España, 10 de agosto de 1898.

oriundo de Barbastro, recibió varios homenajes en todo el país, pues, "entre los años 1895 y 1900, no hubo sociedad ciclista que se fundara que no hiciera mención en sus estatutos al popular decano". Gracia (1987) y Lagardera (1988).

⁴³ Seguramente se trataba de Fidel Oltra Gómez, padre y mentor en la fotografía de José Oltra, célebre cineasta y fotógrafo oscense (1916-1981). *El Diario de Huesca*, 24 de mayo de 1895. Por otra parte, Adolfo de Motta sería el fotógrafo oficial del velódromo oscense. Gracia (1978). Sobre los inicios y los primeros profesionales de la fotografía en Huesca véase Ramón (2014b).

⁴⁴ *El Diario de Huesca*, 27 de mayo de 1895.

⁴⁵ *El Diario de Huesca*, 28 de diciembre de 1896.

⁴⁶ Este comerciante y empresario oscense fue el creador del frontón Jai Alai, al que nos referiremos posteriormente.

Julián Allué, tesorero; Elías Bescós, contador; Emilio Beltrán y Mariano Campaña, vocales; y Juan Martín, secretario. Esta sociedad iba a aglutinar a las dos asociaciones existentes, unidas en torno a la empresa de la construcción y la gestión del nuevo velódromo,⁴⁷ y en ella aparecerían nombres ya conocidos, así como otros nuevos protagonistas de la sociedad oscense pertenecientes a las clases medias y burguesas locales.

El velódromo de la Alameda (1897)

Desde 1893 aparecían en prensa las primeras referencias sobre la idea de crear un velódromo en la ciudad de Huesca.⁴⁸ Como tal entendemos un circuito pseudoelíptico, cerrado con gradas, con un piso terroso o de hormigón que presenta cierta inclinación del centro a los extremos, recinto ideal para carreras de ciclos a gran velocidad. Las suscripciones para recoger fondos se canalizaron a través del Club Velocipedista. Se creó la figura del socio protector, al igual que se procedía en otras asociaciones, como los orfeones.⁴⁹ El velódromo se construía finalmente en una de las zonas del extrarradio de la ciudad, concretamente en el paseo de la Alameda, un recorrido cubierto de álamos que flanqueaba el curso del río Isuela. El espacio se inauguraba en medio de gran expectación en las fiestas patronales de San Lorenzo de 1897.⁵⁰ Las obras fueron iniciativa de los hermanos Campaña y los señores Duch, Guillén y Mayor.

En este edificio se contemplaban todos los elementos modernos que exigía este *sport*, concretamente una pista de hormigón (cemento de Pórtland) de 250 metros en la parte interior con curvas de un desnivel del 50%:

En el sitio destinado á entrada principal, se ha dado principio a la cimentación de las obras de fábrica de un bonito edificio, cuya planta baja será destinada á depósito de bicicletas de alquiler y gabinete de lectura; en el piso superior, destinado á ambigú, se construirá un espacioso salón, que dará acceso á una hermosa terraza desde donde podrán presenciarse las carreras. En el otro extremo de la pista se construirán varios palcos para el público, destinando la parte baja á cuartos

⁴⁷ Gracia (1978).

⁴⁸ El estudio de la obra se encargaba al arquitecto municipal Elías Vallespín, para lo cual se consultaron construcciones similares realizadas en otros lugares dentro y fuera de España. *La Crónica*, 8 julio de 1893.

⁴⁹ Zavala y Ramón (2014).

⁵⁰ *El Diario de Huesca*, 11 de agosto de 1897.

para los corredores. Los espacios laterales comprendidos entre las dos curvas se dedicarán también á cómodas localidades para el público. Dentro de la pista de carreras, habrá otra destinada exclusivamente á prácticas y aprendizaje.

Tales son, descritos á grandes rasgos, los propósitos que animan á la sociedad constructora del velódromo, digna por todos conceptos de aplauso por sus dispendios y por sus iniciativas en favor de una diversión que hoy se halla en su apogeo y que en nuestra ciudad especialmente cuenta con numerosos y entusiastas partidarios. Estos están, pues, de enhorabuena, y también el público de Huesca que podrá contar en lo sucesivo con un sitio más de recreo, aquí donde, por desgracia, tanto escasean las diversiones y los motivos de distracción y de esparcimiento de todo género.

El Diario de Huesca, 18 de febrero de 1897.

Pero es en el extenso artículo del historiador del deporte oscense Luis Gracia Vicién donde se recoge una descripción detallada del velódromo, que posiblemente procedía de algún plano o proyecto al que tuvo acceso en 1978. Gracia remarca el hecho de que Gregorio Campaña Usón fue, al parecer, el principal impulsor del espacio, del que realizó los planos y dirigió la construcción.⁵¹

Una vez terminado, ocupaba una superficie de 156 metros de longitud por 65 metros de latitud. Perfectamente tapiado, una portada con verja al centro y a los costados daba acceso a una pequeña plazoleta en la que se alzaba una casa, de dos pisos, la cual se apoyaba en el viraje de llegada.

Los bajos se habilitaron para salón de máquinas; el primer piso con varios compartimentos: despacho de la Dirección, comedor reservado y comedor general del restaurant y cocina, y el segundo piso estaba destinado para la dependencia.

Ambos pisos tenían acceso por dos escaleras de piedra, exteriores, que arrancaban de ambos costados; ocupando esta casa una extensión de 13,50 por 8,50 m. Además se instaló en la parte más alta un sitio acondicionado para palomas mensajeras, con el fin de que este servicio pudiera utilizarse en las excursiones oficiales del velódromo.

La pista era de “portland”, con 6,50 m de anchura y recta de 69,50 m, con dos “hermosos” virajes perfectamente calculados en la proporción del citado 50 por ciento de desnivel, habiendo una superficie, con pista interior, de 200 m, entre ambas rectas de 35,48 m; todo lo cual daba por resultado 250 m de pista o recorrido, el sueño de los “cicleros”.

⁵¹ Gracia (1978). En este artículo se incluyen numerosos datos que aquí, dado el objeto del presente estudio, debemos obviar.

El desagüe se verificaba por la vertiente ligeramente pronunciada hacia el centro.

En el viraje de salida, y adosadas al muro de contención, se construyeron 15 cabinas para el servicio de los corredores, cabinas de 3,50 m cuadrados.

Había taller de máquinas y otros accesorios, relacionados con el ciclismo y el "futurismo" de la época. Tenía una capacidad de 5000 espectadores. Tribuna y galerías cubiertas en la parte posterior de la casa, palcos de sombra en el viraje de llegada, galería a derecha e izquierda de la casa y en el viraje opuesto, y en la recta de llegada, dos filas de sillas, palcos y gradas.

Las sociedades ciclistas de Huesca, unidas desde 1897 en la asociación Ciclismo Oscense, iban a utilizar indistintamente este espacio, convertido desde su creación en uno de los más populares de la ciudad. Su existencia hacía aumentar aún más la

Notas ciclistas

Hemos recibido el programa de carreras, que insertamos á continuación.

La primera de las anunciadas será la de INAUGURACIÓN OFICIAL del magnífico Velodromo de la Alameda, y tanto ésta como la siguiente, llenan bastante las aspiraciones de la sociedad CICLISMO OSCENSE, organizadora de ellas, y las de los aficionados todos de la localidad.

PROGRAMA

de las carreras de velocípedos que con motivo de las ferias y fiestas é inauguración del Velodromo de Huesca ha organizado la sociedad Ciclismo oscense.—Estas tendrán lugar los días 11 y 15 de Agosto de 1897 en el Velodromo de la Alameda.

PRIMERAS CARRERAS

Día 11 á las cinco de la tarde

- 1.^a Despejo por todos los ciclistas, 2 vueltas.
- 2.^a Preparatoria para corredores que no hayan obtenido premios en carreras anteriores. (2.000 metros). Dos premios: objetos de arte.
- 3.^a Nacional. (4.000 metros). Tres premios: 1.^o 200 pesetas, 2.^o 100, 3.^o 50.
- 4.^a Regional. (3.000 metros) Tres premios: 1.^o 80 pesetas, 2.^o 40, 3.^o 20.
- 5.^a Máquinas múltiples. (5.000 metros). Dos premios: 1.^o 100 pesetas, 2.^o 50.
- 6.^a Local. Reservada para los socios de la «Ciclismo Oscense». (2.000 metros). Tres premios: objetos de arte.
- 7.^a Cintas. Concediéndose un premio al que mayor número alcance.

SEGUNDAS CARRERAS

Día 15 á la misma hora

- 1.^a Despejo por todos los ciclistas, 2 vueltas.
- 2.^a Regional. (3.000 metros). Tres premios: 1.^o 50 pesetas, 2.^o 30, 3.^o 20.
- 3.^a Nacional. (5.000 metros). Tres premios: 1.^o 150 pesetas, 2.^o 75, 3.^o 40.
- 4.^a Provincial. (2.000 metros). Dos premios: objetos de arte.
- 5.^a Handicap nacional. (3.000 metros). Dos premios: 1.^o 80 pesetas, 2.^o 40.
- 6.^a Consolación. (2.000 metros). Dos premios: 1.^o 50 pesetas, 2.^o 25.
- 7.^a Cintas. Concediéndose un premio al corredor que mayor número alcance.

OBSERVACIONES

- 1.^a Las decisiones del jurado y handicaps son inapelables.

afición a este deporte, que se desarrollaba dentro de un proceso común en toda España. Huesca destacaba prontamente en este campo por el número de sociedades y la implicación de sus socios, así como por la construcción, como hemos visto, de un espacio especializado para esta disciplina deportiva.

Cerramos nuestro recorrido por el velocipedismo decimonónico oscense con la noticia de la creación de una nueva asociación en 1899. Esta nueva sociedad ciclista inauguraba su actividad en los locales del velódromo en el mes de agosto⁵² con la denominación de *Sociedad Velocipedista de Huesca*, posiblemente, con base en lo expuesto, como refundación de la unión de sociedades previa conocida como *Ciclismo Oscense* y creada en 1897. La junta gestora quedó constituida por los miembros del antiguo Club Velocipedista Oscense de 1889: Gregorio Campaña, Rafael Acebillo, Juan José Guillén y José María Álvarez.

Carreras de velocípedos

La sociedad constructora del magnífico velódromo de la Alameda ha terminado brillantemente su cometido, habiendo dispuesto la inauguración de aquél con la celebración de carreras organizadas por la Sociedad «Ciclismo Oscense» para los días 14 y 15 del presente mes.

Las sesiones de carreras se ajustarán al siguiente programa:

Día 11. — 1.^a Despejo por todos los ciclistas, dos vueltas; 2.^a Preparatoria para corredores que no hayan obtenido premios en carreras anteriores, (2.000 metros), dos premios, objetos de arte; 3.^a Nacional, (4.000 metros), tres premios, 1.^o 200 pesetas, 2.^o 100, 3.^o 50; 4.^a Regional, (3.000 metros), tres premios, 1.^o 80 pesetas, 2.^o 40, 3.^o 20; 5.^a Máquinas múltiples, (5.000 metros), dos premios, 1.^o 100 pesetas, 2.^o 50; 6.^a Local, reservada para los socios de la «Ciclismo Oscense», (2.000 metros), tres premios, objetos de arte; 7.^a Cintas, concediéndose un premio al que mayor número alcance.

Día 15. — 1.^a Despejo por todos los ciclistas, dos vueltas; 2.^a Regional, (3.000 metros), tres premios, 1.^o 50 pesetas, 2.^o 30, 3.^o 20; 3.^a Nacional, (5.000 metros), tres premios, 1.^o 150 pesetas, 2.^o 75, 3.^o 40; 4.^a Provincial, (2.000 metros), dos premios, objetos de arte; 5.^a Handicap nacional, (3.000 metros), dos premios, 1.^o 80 pesetas, 2.^o 40; 6.^a Consolación, (2.000 metros), dos premios, 1.^o 50 pesetas, 2.^o 25; 7.^a Cintas, concediéndose un premio al corredor que mayor número alcance.

Para las carreras que se celebrarán el día 14 se han inscrito los siguientes corredores:

Emilio Marti, de Madrid; Antonio Ferreira, de Lisboa; Alvaro Bata-
nero, de Madrid; Thomas, de Madrid; Ricardo Peris, de Valencia; Mas-
só, de Barcelona; Fischer, de id.; Pintre, de Zaragoza; Fabián, Puede
ser, Manzanera, Oliet, Bescós, Serafin Pardo, Tomás Cisner y Antonio
Lafuente, de Huesca; Ramón Felip y Alejandro Serra, de Lérida.

El Diario de Huesca, 9 de agosto de 1897.

⁵² El Diario de Huesca, 14 de agosto de 1899 y 16 de agosto de 1899.

Para finalizar este apartado debe destacarse la importancia de las primeras carreras realizadas en el nuevo velódromo, así como la expectación que crearon. Su rápida inclusión dentro de los programas de espectáculos de carreras, exhibiciones y pruebas de diferente tipo muestra que Huesca fue una de las ciudades que antes abrazaron como una de sus principales actividades deportivas el ciclismo, que adquirió además gran importancia como espectáculo popular. La práctica de este deporte calaría hasta tal punto en la sociedad oscense que hoy en día mantiene una considerable presencia. De alguna forma, las carreras se han institucionalizado desde entonces. En la actualidad esta institucionalización está materializada en el Gran Premio de San Lorenzo de Ciclismo, que se desarrolla en un circuito urbano.

El velódromo seguiría en funcionamiento y la afición por el velocipedismo se mantendría, aunque se vería ampliamente sobrepasada con la irrupción de los nuevos juegos de equipo, especialmente con la llegada a la ciudad del fútbol, que tuvo lugar a comienzos del siglo XX por influjo británico.⁵³ Tras un efímero intento en 1902, se crearía el primer club de *football* en 1910,⁵⁴ fecha a partir de la cual este deporte alcanzaría progresivamente cotas de popularidad extraordinarias (no en vano en 1923 el mismo velódromo se convertiría en campo de fútbol).⁵⁵

EL DEPORTE COMO INCIPIENTE ACTIVIDAD EMPRESARIAL

Otra de las razones que podrían considerarse como causantes del rápido desarrollo de determinadas prácticas deportivas durante el último cuarto del siglo XIX sería el potencial comercial que en ellas vieron algunos comerciantes y empresarios. Sirva de ejemplo la pujanza de los negocios de venta, alquiler y reparación de velocípedos y bicicletas, su progresiva evolución mecánico-técnica y el abaratamiento de sus componentes.

En este sentido debemos destacar la reutilización del coso taurino de San Juan como espacio de ocio multidisciplinar durante el último cuarto de siglo XIX, con una

⁵³ Asimismo tenemos noticias de la práctica del tenis en Huesca a comienzos en la primera década del siglo XX. Barreiro (2009).

⁵⁴ En un artículo publicado por Enrique Biarge Anoro en el diario *Nueva España* el 4 de octubre de 1978 se afirma que este deporte llegaría a través de la experiencia de José Gallostra y Coello y Rafael Bescós como estudiantes en el colegio de Eton (Berkshire, Inglaterra). Sobre los inicios del fútbol en Huesca véase Mur *et alii* (2010).

⁵⁵ *El Diario de Huesca*, 9 de mayo de 1923.



El Diario de Huesca, 26 de noviembre de 1890.

numerosa concurrencia de diversos estratos sociales. El *redondel* se utilizó para espectáculos circenses, carreras de velocípedos y pruebas atléticas de corredores o andarines. Detrás de muchas de estas prácticas que despertarían el interés de los empresarios estarían los lucrativos negocios de las apuestas y el alquiler de los nuevos espacios deportivos para otras funciones (pistas de baile, improvisados circuitos de carreras, peleas de gallos, etcétera). Estos alicientes animarían a algunos emprendedores a iniciar la mercantilización de algunos deportes, proceso que se materializaría definitivamente en el siglo XX con la irrupción de los populares juegos de equipo.

El ejemplo más significativo sería el de la creación de los frontones. Sin embargo, antes de dedicarnos a ellos, y por seguir un criterio cronológico, debemos detenernos en las célebres carreras de andarines realizadas en la década de los ochenta del siglo XIX en el circo taurino.

La reinención y la mercantilización de los deportes y los juegos tradicionales

Las carreras de andarines: Mariano Bielsa, Chistavín, y otros

Los juegos tradicionales y la figura de los andarines como precursores del atletismo y de diversas prácticas deportivas en Huesca han sido estudiadas por los

historiadores José Antonio Adell y Celedonio García,⁵⁶ cuya cita continuada resulta ineludible en este apartado. A la pionera práctica del ciclismo en la ciudad, de la que ya hemos tenido ocasión de hablar, debemos añadir la aparición de una nueva moda pseudodeportiva: la de las carreras en el circo taurino. Estas competiciones realizadas en las plazas de toros fueron muy populares en la década de los ochenta del siglo XIX en España y en Latinoamérica.

La razón por la que se utilizaron estos recintos fue la inexistencia de otros espacios adecuados para tales actividades. Los primeros lugares especializados para la práctica deportiva, los frontones y el velódromo, aparecerían en la ciudad en la década de los noventa. Por su parte, las pruebas atléticas que tradicionalmente se realizaban en recorridos urbanos comenzaron a llevarse a cabo en la plaza de toros.

La mercantilización de estos encuentros partía de una nueva concepción del ejercicio físico y su praxis como actividad de ocio. Muchas disciplinas aparecieron primeramente vinculadas a juegos tradicionales, como es el caso del juego de pelota, y a carreras de diversa naturaleza. Incidimos en que el negocio de las apuestas contribuiría a su difusión y a su popularidad.

Las competiciones más frecuentes fueron las consistentes en realizar un reto entre dos contrincantes que se desafiaban a una carrera con un número de vueltas determinado. También se competía con caballos y otros animales. Durante la década de los ochenta se programaron algunos de los más importantes *duelos* entre andarines, que alcanzaron una gran popularidad. Entre ellos el más famoso fue el andarín aragonés Mariano Bielsa, *Chistavín*,⁵⁷ que venció en varios encuentros al internacionalmente conocido Achilles Bargossi.⁵⁸ Bielsa, natural de Berbegal, protagonizó algunas de las gestas deportivas más importantes de la época en España, destacando sus apariciones en la Plaza de Toros de Huesca.

⁵⁶ Adell y García (1997 y 2009). Véase también <http://garcia-adell.blogspot.com.es>.

⁵⁷ Consideramos aquí *andarín* a una “persona andadora que especialmente lo es por oficio”. Esta concepción supuso un punto de inflexión en el deporte tal y como hoy en día lo conocemos, ya que en el siglo XIX la práctica deportiva era algo excepcional y las habilidades físicas se desarrollaban en ciertos oficios. Chistavín fue probablemente el primer hombre que hizo del deporte un espectáculo en España. Adell y García (1997).

⁵⁸ El italiano Achilles Bargossi se hacía llamar *el primer andarín del mundo y el imbatido*, y fue apodado por la prensa *el hombre locomotora*. Mariano Bielsa lo retó y venció completando ochenta y una vueltas a la plaza, un total de 14 kilómetros y 600 metros, en cuarenta y tres minutos. Estas gestas y la trayectoria de Mariano Bielsa han sido estudiadas y puestas en valor de forma monográfica por Adell y García (*ibidem*).

En el año 1882 llegaban noticias de Zaragoza sobre el andarín Bargossi, que actuaba en las fiestas del Pilar. Mariano Bielsa saltaba a la fama tras batir a Bargossi en el coso taurino en octubre de 1882.⁵⁹ Sus gestas deportivas lo llevarían ante la presencia del rey Alfonso XII, quien lo recibió en Madrid antes de que compitiera de nuevo con Bargossi en el mes de noviembre de 1882.⁶⁰ Finalmente, en esa ocasión Bielsa se retiraba de la carrera por encontrarse indispuesto.

En otras ocasiones lo encontramos pugnando con otros corredores voluntarios e incluso con caballos. Muchos de estos retos deportivos se resolvieron a favor del oscense, que llegaría a convertirse en un héroe nacional y en uno de los pioneros del deporte altoaragonés.⁶¹

Las noticias que ayer adelantábamos á nuestros lectores sobre la carrer del andarín Bielsa, llegan hoy confirmadas por la prensa madrileña.

Tres aspirantes á los premios que ofrecia el programa fueron presentándose sucesivamente en la arena, Juan Morcillo, natural de Tarancón, que dió 25 vueltas á la pista y se retiró; Eusebio Sanz, de Guadalajara, que se declaró vencido despues de dar 21, y por fin, Luis Hernandez, de Madrid, que dió una solamente con gran velocidad.

Bielsa, entre tanto, no alteró su marcha—que era de unos 260 metros por minuto—hasta dar las 450 vueltas anunciadas.

La carrera concluyó á las cuatro y cincuenta minutos. En una hora y cuarenta y seis minutos habia corrido el infatigable mancebo 27.600 metros sin dar la más pequeña muestra de cansancio, sin refrescarse interior ni exteriormente, sin interrumpir un segundo la marcha, sin sudar y sin que se apartase de sus labios la sonrisita que le caracteriza.

Durante la carrera, le animaban los aplausos del público. Algunos entusiastas daban *vivas*. Otros le echaron cigarros, dulces y dinero. Muchos pidieron tocáse la música la Jota aragonesa. Junto á los espectadores que animaban al andarín, algunas espectadoras agitaban con entusiasmo sus pañuelos....

El Diario de Huesca, 8 de noviembre de 1882.

⁵⁹ *El Diario de Huesca*, 24 y 25 de octubre de 1882.

⁶⁰ *El Diario de Huesca*, 9 de noviembre de 1882.

⁶¹ *El Diario de Huesca*, 25 y 31 de octubre de 1882.



Mariano Bielsa y Latre, Chistavín. Retrato de Félix Badillo publicado en La Ilustración Española y Americana el 8 de noviembre de 1882.

El diario *El Globo* de Madrid publicaba esos días un retrato y una biografía de Mariano Bielsa, *Chistavín el Andarín*.⁶² Las noticias sobre Bielsa y sus gestas aparecían puntualmente en *El Diario de Huesca* a lo largo de su trayectoria profesional por diversos puntos de la geografía española.⁶³

⁶² El retrato del andarín Mariano Bielsa se publicó en la primera página del diario *El Globo* el 30 de octubre de 1882. Véase Adell y García (2009).

⁶³ Sirvan de ejemplo las carreras de Mariano Bielsa en Palma de Mallorca y Oloron, realizadas ambas en 1885. *El Diario de Huesca*, 16 de diciembre de 1885 y 15 de julio de 1885. También se publicaban las andanzas de otros andarines famosos, como el citado Bargossi, de quien se introducía una nota necrológica en *El Diario de Huesca* el 16 de abril de 1886.

Durante ese periodo fueron varias las carreras que se realizaron en el coso taurino de Huesca, la mayoría de ellas protagonizadas por Bielsa, que tuvo varios oponentes:

- Pablo el Andarín (19 de marzo de 1883). Venció Bielsa.⁶⁴
- Marcelino Sanjuán, de Vista Bella (8 de junio de 1884, 16:30 horas). La carrera fue de doscientas vueltas y la apuesta era de 3000 reales.⁶⁵
- José Giménez, de Alcalá de Gurrea (1885). Perdió Bielsa por una caída imprevista.⁶⁶

Los lances se produjeron en horario de tarde y con entradas de 50 céntimos.

Al margen de las competiciones en las que participó Bielsa, la afición a estas prácticas deportivas favoreció la proliferación de este tipo de encuentros. Así, encontramos el caso de la carrera de andarines locales que tuvo lugar entre José Fau y Ramón Grasa en 1886, con una modesta apuesta económica, que constituyó uno de los últimos casos de este tipo de retos atléticos.⁶⁷

Otros ilustres andarines, aparte del célebre Chistavín, fueron José Giménez, Antonio Balaguer y Antonio Láinez.⁶⁸ Tal y como apuntan los citados investigadores Adell y García, quienes han puesto en valor la figura de Mariano Bielsa, las carreras de andarines sobrevivieron poco más de trece años desde que fueron introducidas por Bargossi y Chistavín. A partir de 1885 son escasas las citas en prensa sobre carreras de este tipo.⁶⁹ No obstante, los lances atléticos de los andarines contribuyeron a la creación de una creciente afición por los deportes de competición y la práctica de la actividad física, lo mismo que la citada comercialización de los eventos deportivos, que comenzaron a plantearse con un objetivo empresarial.

⁶⁴ *El Diario de Huesca*, 19 de marzo de 1883, de cuya sección de “Variedades” recogemos un extenso escrito referente al hecho y a sus protagonistas.

⁶⁵ *El Diario de Huesca*, 9 de junio de 1884.

⁶⁶ *El Diario de Huesca*, 26 de marzo de 1885.

⁶⁷ Reto programado para el 24 de marzo de 1886 y fijado en cien vueltas, con un premio de 125 pesetas. *El Diario de Huesca*, 20 de marzo de 1886.

⁶⁸ Adell y García (1997: 104).

⁶⁹ *Ibidem*, p. 103.

Además de estas pruebas atléticas, sin regulación alguna y concebidas como ejercicio de resistencia física, debemos reseñar la existencia de otras disciplinas sobre las que no nos es posible extendernos aquí, y que estarían protagonizadas por todo el repertorio de ejercicios físicos integrados en las compañías circenses. Estas presentaban espectáculos eclécticos en los que se daban cita el funambulismo, las acrobacias y las pruebas de fuerza y equilibrio, actividades en las que podían intervenir máquinas y animales. El circo llegaba a la plaza de toros oscense a través de la red ferroviaria que progresivamente conectaría la mayoría de las capitales y los núcleos urbanos relevantes del panorama nacional.⁷⁰

Pelotas y pelotaris: la reconversión de un antiguo juego

El frontón o juego de pelota no fue una actividad lúdica exclusiva del último cuarto del siglo XIX como podían ser los velocípedos. Esta práctica estaba muy arraigada con anterioridad, aunque su difusión y su desarrollo se produjeron en la España finisecular con la construcción de frontones en diferentes poblaciones donde se buscaba un divertimento popular, así como la praxis de la actividad física. El juego se extendería por Europa y América y daría lugar a diferentes modalidades. La inversión en este y otros ámbitos referentes a los espectáculos deportivos fue llevada a cabo en Huesca por el empresario Francisco Sábado y Cortés. Este comerciante habría llegado a la ciudad con su familia en 1875.⁷¹ Sus anuncios en la prensa local lo retratan como un gran amante de la zarzuela y los toros. Fue promotor de diversas iniciativas empresariales al margen de su célebre comercio, *El Globo*, donde se vendía ropa, calzado y diversos enseres de trabajo. Son especialmente interesantes sus anuncios con alusiones musicales.⁷²

Los nuevos espectáculos constituyeron un sector en alza, especialmente el velocipedismo y el juego de pelota. Ambas prácticas estaban en pleno auge, movían multitudes y eran ante todo populares.

⁷⁰ Para una reconstrucción detallada de la programación cultural y de ocio en la plaza de toros de Huesca, al margen de la tauromaquia, entre 1875 y 1902, véase Ramón (2014a: 661-778).

⁷¹ Dato aportado por el periodista Gregorio Gota, quien afirma además que Sábado habría militado en las filas realistas durante la tercera guerra carlista. Gota (1997: 96 y ss.).

⁷² Ramón (2014a: 794-800).

En 1891 aparecía un nuevo espacio de ocio con un trasfondo estrictamente deportivo: el patio del convento de la Merced (desamortizado y convertido en un colegio que dirigió Marcelino López Ornat),⁷³ adaptado para los juegos de pelota. Las citas sobre esta actividad iban a abundar en las páginas de *El Diario de Huesca*:

Segun se nos participa, el próximo domingo, de cuatro á cinco de la tarde, tendrá lugar en el espacioso corral del ex-convento de la Merced, un partido de pelota que jugarán Francisco Solanas y Pascual Patrás, aragoneses, contra Agustin Echave y José Echeveisté, vizcainos, siendo la apuesta de cuatrocientas á quinientas pesetas.

El Diario de Huesca, 4 de junio de 1891.

Así se publicitaba este popular juego en *El Diario de Huesca* a través del artículo titulado “Pelotas y pelotaris” en los meses previos a la inauguración del frontón del Jai Alai de Huesca, en 1891:

PELOTAS Y PELOTARIS

Se ha supuesto por muchos que el ejercicio del juego de pelota es casi privativo de la gran familia vascongada, y no hay semejante cosa. Aunque á primera vista así aparezca, porque solo en aquellas regiones existen hombres exclusivamente dedicados á ello, constituyendo verdaderos jugadores de oficio, si fijamos un poco la atención se verá que semejante costumbre es general en España, y que ha sido importada en las provincias vascas. Sin más que recordar que á los jugadores los llaman *pelotaris*, palabra derivada de *pelota*, que es puramente castellana, se tendrá una idea clara de que el vascuence ha formado su vocablo especial, acomodándolo á su dialecto, pero importado de Castilla, donde antes ha existido el juego de pelota. Y es natural pensar que allí donde no existía tal costumbre, al importarse, se emplease la misma palabra. No es la raza *eúskara*, no es la *euskalerrria*, la que gusta de estos esparcimientos solamente, sino que son bastante comunes, y se hallan muy generalizadas en el resto de la nación.

En Castilla, aunque hoy en sus pueblos es más comun el juego de la *rayuela*, se rinde culto también á la pelota. En ambas Castillas se observan por igual análogas costumbres, tanto en los pueblos, como en poblaciones de alguna importancia.

Aunque en Extremadura y Andalucía alta existen con poca diferencia costumbres análogas á Castilla, sin embargo no se observan en su gente moza aficiones tan arraigadas ni propósitos tan decididos; pero en los días de fiesta suelen jugarse por las tardes algunas partidas de pelota, alternando con carreras hípicas que es la diversion favorita de aquellos países.

En Cataluña, Valencia y Murcia apenas existe esta costumbre. Hay, sin embargo trinquetes en las grandes poblaciones que suelen estar muy animados durante las

⁷³ Un ilustre del magisterio oscense estudiado en Ara (1999: 159-174).

malas tardes del invierno, cuando las clases agrícolas no pueden con libertad dedicarse al cultivo de campos y huertas. Los frontones al aire libre escasean algo.

En Aragon, que nosotros sepamos, jamás han existido jugadores de pelota dedicados á dicha ocupacion por oficio, como medio de hacer por la vida; aquí se ha jugado á la pelota por aficion solamente en todos los pueblos grandes y chicos, alternando con los de la *barra, palos y barron*; costumbres que indican bien y marcan á la perfeccion la tendencia natural y la probada fortaleza de la vigorosa raza que puebla la region media del gran valle del Ebro y de sus principales afluentes. Comarcas hay como la Litera, la Monegrina, Cinco-Villas, Campo Romanos, tierras de Alfamen, de Hajar, de Pina y de Zaragoza que todavía existen trinquetes y frontones que han servido para ir perpetuando la tradicion, y para mostrar las aptitudes y aficiones de sus habitantes. Pero en honor á la verdad, hemos de confesar que tales costumbres se hallan hoy decadentes, quizá por causas complejas que no deberemos aquí manifestar detalladamente, porque para ello necesitaríamos un gran espacio en las columnas del periódico. ¿Será porque la gran mayoría de la juventud opta por lo que algunos han dado en la manía de llamar *lo positivo*? ¿Será porque gusta más de frecuentar establecimientos públicos donde se expenden con facilidad y en abundancia líquidos no siempre beneficiosos para la salud? ¿Será porque acepta con más placer una partidilla de naipes que la pelota y la barra? No nos atrevemos á afirmarlo, pero abrigamos vehementes sospechas de que así debe ser. No lo afirmamos en redondo, pero es una cosa muy parecida á la realidad pura lo que vamos relatando, aunque no sea más que en la mera fórmula que envuelven las preguntas.

¿No es así? Más, sin embargo, hoy parece que renace entre nosotros la aficion del juego de pelota; hoy vemos lo que no habíamos tenido ocasion de observar hace muchos años, cosa que nos place porque entendemos honradamente que es el verdadero medio que nuestra sociedad puede escogitar para cohonestar su estado actual con aquel *mens sana, in corpore sano* de la antigüedad.

Consignamos estas observaciones sin más pretension que el deseo que nos guía de que aquí arraigue pronto y con todas sus consecuencias el higiénico ejercicio del juego de pelota.

Los partidos jugados en los espaciosos y cómodos corrales de la Merced entre dos renombrados vecinos de la villa de Robres, y otros dos jóvenes vascongados, excelentes *pelotaris*, soldados pertenecientes á la guarnicion de infantería de esta plaza, han llevado gran concurrencia y han sido objeto de general y simpática expectacion. En el primer partido jugado hace dos ó tres semanas, salieron vencedores los de Robres; en el de ayer que tomaron parte otros contrincantes vascongados, salieron éstos los vencedores, obteniendo regular ventaja.

El espectáculo, aunque presenciado por gentes de todas las clases sociales, revisió caracteres de popular. Se llevó á cabo sin que la menor diferencia viniera á turbar el orden más perfecto, á pesar del entusiasmo reinante entre los fervorosos partidarios de uno y otro bando, cosa que consignamos con mucho gusto, porque se prueba una vez más la sensatez, cordura y excelente condicion de los hijos de esta ciudad y su comarca, que no son de los que suelen apasionarse ni interesarse de modo excesivo su amor propio en cosas naturales.

La partida era á cien tantos; los que perdieron llegaron solamente á 73, y creemos que en otras ocasiones los hemos visto mucho más acertados que ayer. Bien, muy bien, en general, jugaron todos los *pelotaris*; agilidad, destreza, aviesa intencion, *boleas* fuertes y rasas, *sobaquillos* áirosos y pelotazos fuertes hubo por ambas partes; la mayor diferencia consistiría quizá en la manera de realizar los *sagues* los que usaban pelota gruesa, y tambien el gran número de *faltas* hechas en las rayas de los costados por los de la pelota chica. Sin esto creemos que la partida hubiese tomado aspecto vario, y en algunos supremos instantes indeciso.

El inmenso gentío que allí acudió debería quedar complacidísimo del acto; nosotros salimos muy bien impresionados del espectáculo, por lo que enviamos á todos los campeones por igual nuestras felicitaciones. Sin ellos darse cuenta han venido á resucitar en Huesca hoy, y mañana en todo el país, una costumbre nobilísima é higiénica que es una de las mejores garantías para ir formando en adelante una juventud sana, fuerte, vigorosa, dada á las más correctas costumbres, siempre que tome como diversion y honrado pasatiempo el juego de pelota, que los abusos son tan malos en esto como en todo.

Comentarios variados se hicieron acerca de unos y otros *pelotaris*, de la calidad especial de juego que á cada uno de ellos distingue, y hasta de las condiciones del local donde se llevó á cabo la apuesta. Pero nosotros somos imparciales consignando que todos ellos nos parecen buenos campeones, dignos los unos de los otros, y formados de la mejor madera que la clase produce. El largo peloteo de algunos tantos así nos lo dió á conocer perfectamente.

Muchos al salir preguntaban, ¿se repetirá pronto el espectáculo?

Nada sabemos; solo si diremos que este es el deseo mostrado por muchas gentes que al parecer le han tomado gusto y afición, sobre todo si sigue siendo como ayer gratuita la entrada.

Por último, consignamos un voto de gracias á nuestro amigo D. Mariano Alber por sus exquisitas deferencias, y por su excelente tacto, así como también á las atenciones de que fuimos objeto por parte de D. Francisco Sábado.

El Diario de Huesca, 13 de abril de 1891.

El frontón del Jai Alai (1891)⁷⁴

En 1891 había crecido tanto la afición al juego de pelota en la ciudad que poco después de iniciarse la costumbre de realizar partidos de aficionados y *pelotaris* profesionales en los corrales del convento de la Merced era imposible encontrar un sitio cómodo para ver los partidos.⁷⁵ En un primer momento se practicaba en lugares improvisados como el citado patio. En el negocio de las apuestas estribaba parte del interés y la popularidad de esta actividad, como ocurría con otras de carácter deportivo y competitivo.

Este creciente entusiasmo fue observado por el citado empresario Francisco Sábado, quien se decidía a construir un frontón en la calle Padre Huesca, a escasos metros de los corrales del mencionado convento. Se trata de la única instalación especializada para la práctica deportiva del siglo XIX que se conserva hoy en día en la ciudad. Tal y como ocurriera en otros edificios similares construidos en España —sirva

⁷⁴ En estos momentos el historiador Ramón Lasaosa Susín prepara un trabajo monográfico sobre el Jai Alai que verá la luz en breve. En él se hace un recorrido por la historia de este recinto, el único conservado de los espacios de ocio decimonónicos.

⁷⁵ *El Diario de Huesca*, 8 de junio de 1891.

de ejemplo el imponente Beti Jai de Madrid (1893)—,⁷⁶ sería financiado por comerciantes urbanos con afán de inversión, entusiastas del sector del ocio y el espectáculo.

El 23 de julio de 1891 se comenzaba a construir una cancha o meseta de frontón de 33 metros de largo por 13 de ancho en un solar propiedad de Marcelino Nogués situado en el número 65 de la calle Padre Huesca. Se inauguraba en agosto del mismo año. Numerosas notas de prensa corroboran que una nueva visión del juego y del deporte se estaba asentando en el ideario colectivo de la sociedad oscense:

La afición al higiénico juego de pelota prospera mucho en todas partes. Debe celebrarse, porque, por muchos conceptos, es una buena diversión popular que fortalece físicamente a quienes la cultivan y corrige costumbres de otro género poco o nada convenientes.⁷⁷

Los deportes y su explotación empresarial ofrecían cuantiosos beneficios y pocos gastos. La creación de los frontones permitió, además de la competición de pelota, el negocio de las apuestas, así como la práctica de otras actividades que iban desde las populares luchas de gallos hasta la práctica velocipédica o los bailes de sociedad.

No nos detendremos a exponer la relación de encuentros de pelota, pero debemos comentar que fueron abundantes durante la década de los noventa y que la tarifa más generalizada y popular oscilaba en torno a los 50 céntimos, precio acostumbrado para la mayoría de los eventos culturales, como los programados en el teatro Principal y en la plaza de toros.⁷⁸ Según se recoge en la prensa, el precio de las sillas era de 1,5 pesetas; los asientos de preferencia de la fila 1 costaban 1 peseta; los de de la fila 2, 75 céntimos; y la entrada general con asiento, 50 céntimos.

Tal y como comentábamos, el baile y la música se daban cita en este espacio regentado por Sábado. En el año 1892, con ocasión de las festividades de San Juan y San Pedro,

⁷⁶ El frontón madrileño Beti Jai, creado por iniciativa del empresario José Arana Elorza, ha sido declarado recientemente bien de interés cultural. El edificio, en la actualidad pendiente de restauración, fue encargado al arquitecto cántabro Joaquín de Rucoba y Octavio de Toledo. Se comenzó a construir en 1893 y fue frontón hasta la llegada al Gobierno de Miguel Primo de Rivera (1925-1930), que suprimió los juegos y las apuestas. También fue utilizado para concursos hípicas. Véase <https://historia-urbana-madrid.blogspot.com.es/2011/01/homenaje-al-fronton-beti-jai.html>.

⁷⁷ *El Diario de Huesca*, 22 de julio de 1891.

⁷⁸ *El Diario de Huesca*, 21 de octubre de 1892.

se programaba uno de los primeros bailes celebrados en el frontón del Jai Alai —inaugurado, como vimos, en el mes de agosto del año anterior—, que tuvo lugar el 21 de junio desde las 22:00 hasta las 3:00.⁷⁹ En 1896 volvemos a encontrar un nuevo anuncio de baile-verbena en el Jai Alai. La música en esta ocasión corría a cargo de Eusebio Coronas y la Banda Oscense.⁸⁰

TIENDA DE JER GAS Y CALZADO
DE
FRANCISCO SÁBADO
Huesca--Coso bajo, número 23--Huesca

Gran surtido en calzado de toda clase. Rebaja de un diez por ciento en toda clase de calzado de invierno, y trajes para niños. Abundante surtido en todo lo perteneciente á alpargatería.

JAI-ALAI

Grandes juegos de pelota. En el mismo local hay juego de rana y billar, así como también paseo ó Velódromo para bicíelos y bicicletas, y también se alquilan.

Calle del Padre Huesca, núm. 65

NOTA. Se enseña á andar en bicicleta por cinco pesetas. (90-4-5)

El Diario de Huesca, 23 de febrero de 1894.

El Globo
TIENDA DE JER GAS, ROPAS HECHAS Y CALZADO
de Francisco Sábado
COSO BAJO, NÚMERO 23, HUESCA

Gran surtido en calzado, tanto de señora, como para caballero y niños, propios para la temporada de verano. Trajes para niño de vestir; los hay de dril á cinco pesetas. Participo á los agricultores como que tengo una buena partida de horcas, á precios nunca conocidos; así como también sogas, talegas, palas, y demás enseres pertenecientes al agricultor.

Tengo tres bicicletas y un bicíelo de venta. En el Club Velocipedista están de maniñesto. (319-4-5)

JAI-ALAI

Grandes partidos de pelota para los días de San Juan y San Pedro

El Diario de Huesca, 22 de junio de 1894.

⁷⁹ El Diario de Huesca, 21 de junio de 1892.

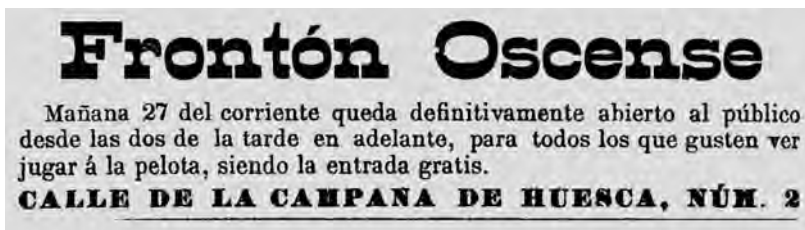
⁸⁰ El Diario de Huesca, 27 de junio de 1896. Véase también Ramón (2011).

Al margen de los partidos de pelota y los bailes, el Jai Alai se utilizaba como improvisado velódromo donde además se podía recibir clases de velocípedo y alquilar este tipo de vehículos para aprender su manejo. Posteriormente se iría ampliando el uso de este espacio, que se convirtió en un lugar de referencia para el ocio de la sociedad oscense y siguió siéndolo de forma intermitente hasta nuestros días.

El antiguo frontón es el más antiguo espacio deportivo creado para tal fin en la ciudad y merece conservarse. Milagrosamente, ha sobrevivido a la especulación urbanística manteniendo parte de su fisonomía y su carácter polivalente inicial. A pesar de haber perdido su utilidad en el ámbito del deporte, ha continuado su actividad recreativa hasta nuestros días como espacio cultural y como sala de baile y de conciertos a través de la gestión de la Peña Alegría Laurentina.

El Frontón Oscense (1892)

Ante el rápido aumento del número de aficionados al juego de pelota, se construyó un frontón en la calle de la Campana de Huesca, en el barrio de San Martín, que se inauguraba el 27 de noviembre de 1892, a instancias de Pablo Pueyo Becha (1845-1914).⁸¹ Este comerciante, empresario y farmacéutico titular de Biscarrués (Huesca) dirigía varios establecimientos en la ciudad en la década de los ochenta del siglo XIX: una pequeña fábrica de baldosas y ladrillos en la calle de la Campana de Huesca, 2 y 4; otra de yeso en el mismo barrio, concretamente en la calle Ballesteros, en la que utilizaba moderna maquinaria de vapor para la producción;⁸² y su negocio más importante, una droguería-farmacia situada a finales de la década de los ochenta en calle



El Diario de Huesca, 26 de noviembre de 1892.

⁸¹ Fue miembro del influyente Círculo Oscense, la sociedad de recreo de Manuel Camo, en cuya junta gestora participó como bibliotecario en 1892. *El Diario de Huesca*, 28 de diciembre de 1891.

⁸² *El Diario de Huesca*, 1 de diciembre de 1883.

Ramiro el Monje, 2, esquina con el Coso Bajo, y posteriormente establecida, ya en los años noventa, en el Coso Alto, 21. Fueron los antiguos locales de su fábrica de materiales de construcción los que transformaría en el Frontón Oscense en 1892.

Desde ese momento el espacio se centraba, al igual que el Jai Alai, en la práctica deportiva y en la programación de actividades como los bailes. Así lo atestigua su publicidad en *El Diario de Huesca*:

Espectáculos

FRONTON OSCENSE.—La Sociedad titulada «La Terpsicore» dará su primer baile en el día de mañana, Domingo, de 8 á 12 de la noche, pudiendo recoger el que desee hacerse socio la suscripción en el mismo local.
El ambigü está á cargo de persona inteligente.

—TEATRO DE HUESCA.—Compañía cómico-dramática, dirigida por el primer actor D. Manuel Corregel.—Función para hoy sábado 10 de Junio de 1893.—Debut de la Compañía.—Programa: 1.º Sinfonía.—2.º Estreno de la gran comedia en tres actos y en prosa, original de D. Enrique Gaspar, nominada: **Lola**.—3.º Estreno de la preciosa comedia en un acto y en verso, original de D. Felipe Pérez y González, titulada: **¡Doña Inés del alma mía!**—A LAS NUEVE EN PUNTO.
—Entrada general y á localidades 50 céntimos.

—Funcion para mañana domingo.—1.º Sinfonía.—2.º Estreno del sublime drama en tres actos y en verso, original del Excmo. Sr. D. José Echegaray, titulado: **Vida alegre y muerte triste**.—3.º El juguete cómico en un acto y en prosa, original de D. Aurelio Alcón, nominado: **Las dos joyas de la casa**.—A las nueve en punto.

El Diario de Huesca, 10 de junio de 1893.

La sociedad de recreo La Terpsicore era la encargada de organizar los bailes de los días 11 y 18 de junio de 1893,⁸³ celebrados en el frontón. La música corría a cargo de la Rondalla Oscense, con una base tímbrica centrada en el pulso y púas, dirigida por Juan Martín. Lorenzo Fuyola, gerente del café Suizo de Mengotti, se encargaba del servicio hostelero de bebidas. Las verbenas se repetirían en las noches de San Juan y San Pedro, fiestas de habitual celebración en la ciudad.⁸⁴ A esta iniciativa se unía la sociedad La Aurora,⁸⁵ que acordaba la realización de conciertos-bailes nocturnos en el Frontón Oscense. En el año 1895 continuaron los bailes, como el realizado el 27 de junio con horario de 22:00 a 2:00.

⁸³ *El Diario de Huesca*, 10, 12 y 17 de junio de 1893.

⁸⁴ A finales del mes junio.

⁸⁵ Los días 4 y 9 de julio de 1893, con horario de 21:00 a 1:00, y una entrada general de 2 reales.

En 1893 se programaron como novedad en la ciudad peleas de gallos, que creaban gran expectación y generaban la actividad de las apuestas (los gallos eran seguidos como auténticos *personajes*). Esta actividad comenzaba a realizarse en el Frontón Oscense el 4 de julio de ese año:⁸⁶

—FRONTÓN OSCENSE.—De SEIS á OCHO de la tarde del día 9 del corriente mes pelearán en el circo establecido en este Frontón los gallos siguientes:
 1.º Roldán con Arabe.—2.º Culebra con el Tuerto.—3.º Federal con Bastardo.—Antes de empezar la lucha se admitirán gallos para pelear con los indicados, y se dará diez pesetas si alguno de los presentados los venciese. En el caso de presentarse más de seis competidores se sortearán y lucharán aquellos á quienes correspondan los seis primeros números.
 Los gallos citados, oriundos de Alcira, estarán expuestos al público desde las nueve de la mañana hasta las cuatro de la tarde. El espectáculo será amenizado por una banda de música.—Precio de las Localidades: Asientos de preferencia, para señoras ó caballeros, 75 céntimos.—Tendido ó entrada general, 50 id.
 —En el mismo día la Sociedad «LA AURORA» ha dispuesto un baile desde las NUEVE de la noche hasta la UNA de la madrugada del día siguiente.
Entrada general 50 céntimos.

El Diario de Huesca, 8 de julio de 1893.

No obstante, estos espectáculos fueron muy pronto denostados, probablemente por su brutalidad y por el ambiente nocivo de las apuestas, que arruinaban a algunos incautos. Enseguida se alzaron voces en contra de estas actividades de especulación y juego descontrolado realizadas en los frontones:

En la plaza de toros, reflexionemos un poco, habrá lucha porfiada, pero, en el fondo, quizá resulte uno de los espectáculos más morales, donde no se laxan las costumbres.

En los Jai-Alai se cruza el dinero, se derrocha. Y, en tal sentido, es esencialísimo un menosprecio. Tales *Jais* resultan funestos al bolsillo, porque se disfraza el hábito del juego.

Los hipódromos tienen en sí, defectos de tanta monta que muchas veces han sido objeto de censura. También se juega desesperadamente.

Los reñideros de gallos, causan penosa impresión en los temperamentos tranquilos y sosegados, porque ve uno *tirar* materialmente el dinero por quimeras baladías, por distingos de amor propio. Las *Jacas giras*, y las *pinonas* son la pesadilla, y se llevan ríos de dinero.

La vida de ciertos centros de *recreo*, suele tener muy poco de recreativa; sale muy cara, y algunas veces hasta innoble en el discurso del año.

⁸⁶ Se realizaron muchas más los días siguientes. Véase *El Diario de Huesca*, 8, 9 y 10 de julio de 1893.

Donde menos se piensa salta una *diversión*; y hasta los balnearios tienen *duchas preparadas*, que sientan como el rejalgar.

¿Donde irás, buen pueblo, que en menos minutos recibas más impresiones somáticas, duraderas, por un dinero módico?

A nadie conocemos que se haya arruinado por su afición a las corridas de toros.

En cambio, conocemos y sabemos de muchos que tienen roto el espinazo por lo otro.⁸⁷

En 1894 dejaron de anunciarse en la prensa las peleas de gallos, lo que probablemente no implicaba que ya no se realizasen, pero tal vez sí que hubiera descendido su popularidad y que se considerase una práctica poco decorosa.

La actividad realizada en el Frontón Oscense desaparece de la prensa local después de 1893. No obstante, el espacio se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX, por lo que pudieron seguir realizándose bailes y otras actividades sin precisar.

DEPORTE Y ACTIVIDAD FÍSICA EN EL ÁMBITO EDUCATIVO

A finales del siglo XIX se vivía un creciente interés por la actividad física y sus beneficios. Esta situación vino refrendada por la progresiva inclusión de la gimnasia en los planes de estudios de las escuelas y los institutos. La presencia de esta nueva disciplina en el instituto de Huesca se remonta a 1893,⁸⁸ cuando el director general de Instrucción Pública, Eduardo Vicenti y Regera, pretendía incluir oficialmente la *gimnástica* en los planes de estudio de segunda enseñanza, manteniendo la Ley de 9 de marzo de 1883. Consecuentemente, Pedro Laín Sorrosal⁸⁹ —médico oscense, abuelo del médico y filósofo Pedro Laín Entralgo— se convertía en el nuevo profesor de Gimnasia del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Huesca.

Las nuevas corrientes pedagógicas, como la Institución Libre de Enseñanza, cuyas ideas fueron muy tempranamente conocidas en Huesca, valoraron de manera positiva esta disciplina. Dicho organismo tendría muy pronto numerosos adeptos y

⁸⁷ *El Diario de Huesca*, 5 de junio de 1894.

⁸⁸ *El Diario de Huesca*, 13 de abril de 1893 y 14 de agosto de 1893.

⁸⁹ Además de consumado velocipedista, fue redactor junto con Pedro Urieta del diario republicano zorrillista *El Movimiento: diario democrático y de intereses materiales del Alto-Aragón y órgano del Partido Democrático-Progresista de Huesca* (1882), dirigido por Antonio Torres-Solanot y León Arizón. Arco (1952: 207).

socios protectores,⁹⁰ entre ellos el supracitado Pedro Laín,⁹¹ que destacaría el papel de la actividad física en su proyecto formativo. Del mismo modo, otros centros educativos de diversas tendencias ideológicas aceptaron su praxis en la medida de sus posibilidades.

La Escuela Normal de Maestros de Huesca incluiría esta materia, de la que algunos de sus titulados, como José María Serrate Álvarez, fueron destacados defensores. Sobre este tema y los beneficios de la *gimnasia* destacamos un artículo, obra del propio Serrate, extraído de *El Diario de Huesca*:

GIMNASIA

Mens sana in corpore sano

La afición, ó como comúnmente se dice, «el amor al arte», decidemos á escribir, no sin vacilaciones, este desaliñado articulejo, exponiendo algunas consideraciones relativas á este arte bello.

Por gimnasia ó gimnástica entendemos, el arte que tiene por objeto sanear, fortalecer, embellecer á la persona, mediante un conjunto ó sistema ordenado y metódico de ejercicios físicos moderados y graduales. Su lema es «salud, fuerza, belleza.» La salud se consigue (en determinados casos y por prescripción facultativa), con la gimnasia *médica*. El hombre sano, se hace fuerte y vigoroso, recurriendo á la gimnasia *higiénica*, que también embellece el cuerpo de la mujer, y corrige los defectos del contrahecho. Por último, la gimnasia *artística* comprende esos arriesgados trabajos que con tanta audacia se ejecutan en los circos.

La antigüedad de la gimnasia data ó se remonta á los tiempos de los emperadores romanos. Distinguiéronse en efecto los griegos y romanos de la Edad Antigua por las fiestas y juegos gimnásticos que formaban á los atletas y gladiadores de musculatura hercúlea, y cuyas luchas cuerpo á cuerpo constituían una de las diversiones favoritas de aquellos tiempos.

En nuestros días, la importancia y utilidad de la gimnasia se echan de ver si fijamos la atención en nuestra marasmática y decrepita sociedad.

El vigor y la inalterable salud de que disfrutan, por lo general, el agricultor, el obrero, los deben á esa especie de gimnasia *natural*, digámoslo así, que constituyen su profesión; y no goza estos privilegios, por lo común, el hombre de letras, el político y todo el que lleva una vida sedentaria porque en él no existe el necesario equilibrio entre los dos elementos componentes de la criatura, la espiritualidad y la animalidad.

La educación que hoy se dá á nuestros jóvenes deja bastante que desear en este punto. La anemia, clorosis, escrófula, raquitismo, demacración y casi todas las afecciones que reconocen como origen la pobreza ó vicios de la sangre, tienen hospitalaria vivienda en sus débiles constituciones. Prueba de

⁹⁰ Teruel (1999).

⁹¹ Situación favorecida por la conexión que existía entre Huesca y el joven Joaquín Costa, así como por la difusión otorgada por el signo político progresivamente predominante en la ciudad. Ara (1995: 31).

esto son los anuncios de específicos que ocupan gran parte de la cuarta plana de los periódicos, y á los que se recurre como remedio ya que no se pensó en el preservativo por excelencia, en la gimnasia ó en el ejercicio al aire libre.

Los casinos, los cafés, el cúmulo de asignaturas de que se recarga á los adolescentes del día por acabar largas carreras á temprana edad, no les dejan tiempo para dedicar una hora diaria á la gimnasia, que compensará en parte los malos efectos de este género de vida. La regularización de las funciones todas del organismo, y como consecuencia, el bienestar, la alegría, la satisfacción, son el resultado inmediato del arte que nos ocupa, implicando un carácter tímido y apocado ó impetuoso y violento, los que heredaron de sus padres una complexión endeble ó defectuosa y no la modificaron con su auxilio. Todas las ventajas que proporciona la gimnasia, han sido comprendidas por los gobiernos extranjeros dispensándole la poderosa protección oficial; y por las naciones, pues el gimnasio es una importante dependencia de casi todos los establecimientos docentes.

Las sociedades gimnásticas de Francia en las sesiones públicas que periódicamente celebran, presentan tipos notables por su robustez y fuerza muscular, cualidades que infunden confianza y serenidad en los peligros.

Por nuestra parte, no perdemos la esperanza de que en día no lejano, los encargados de nuestro ramo de Instrucción pública echarán de ver el lamentable abandono en que hoy se halla la Gimnasia higiénica, y establecerán el debido paralelo entre la educación física y la intelectual.

José María Serrate.

El Diario de Huesca, 25 de noviembre de 1915.

La gimnasia también se incluiría puntualmente en la oferta de los centros educativos privados de aquellos años, como ocurrió en los colegios La Educación —dirigido por el maestro Mariano Bara Sanz— o El Ángel de las Escuelas —a cargo del doctor y profesor del instituto Félix Puzo Marcellán—. ⁹² En ellos se subrayaban las propiedades del ejercicio físico y en sus programas escolares de primera y segunda enseñanza se publicitaban los paseos y los juegos realizados en patios amplios, ya entonces entendidos como espacios imprescindibles en las instalaciones para el esparcimiento del alumnado.

CONCLUSIONES

Las primeras prácticas deportivas y relacionadas con la actividad física llegarían a Huesca al tiempo que se difundían en el resto de las poblaciones españolas, favorecidas

⁹² El Diario de Huesca, 7 de agosto de 1893.

por el auge de la prensa y de las comunicaciones ferroviarias. La nueva sociedad burguesa sería la encargada de difundir y extender dichas prácticas como formas de ocio. En este sentido, debe destacarse el papel de la hemerografía como fuente histórica para la reconstrucción de dichas actividades, tanto a través de las revistas especializadas locales⁹³ y nacionales como de la prensa generalista, que alberga entre sus páginas gran cantidad de información.

El deporte oscense y su asociacionismo no tuvieron en cuenta las profundas diferencias ideológicas de sus miembros. Así, entre los ciclistas oscenses encontramos republicanos, fusionistas, conservadores y ultramontanos. Este hecho pudo darse también en sociedades cinegéticas, ecuestres y de tiro de competición, tradicionalmente reservadas a las élites. La progresiva democratización de la praxis deportiva tendría lugar con la llegada de los deportes de equipo.

Las nuevas concepciones higienistas sobre el deporte y la actividad física se irían difundiendo entre la sociedad oscense, que integraría estas prácticas de forma paulatina en sus actividades de ocio y crearía los primeros espacios especializados, donde el deporte se convertiría en espectáculo y en iniciativa empresarial. Al mismo tiempo, la *gimnasia* o *gimnástica* trascendería su función castrense y se incluiría tímidamente en los diversos niveles educativos, con lo que se iniciaría un lento pero continuo proceso hacia su normalización.

A pesar de que Huesca sería la ciudad española pionera en la fabricación de velocípedos, no se aprovecharía la oportunidad de invertir esfuerzos en el sector y desarrollar en la ciudad una industria de producción de estas populares máquinas. El velódromo constituyó un gran esfuerzo de los velocipedistas oscenses y colaboraría en la divulgación del ciclismo, aunque, por desgracia, no se conserva ningún rastro de su construcción. La misma suerte han corrido la mayoría de los espacios de ocio especializados decimonónicos, tales como el teatro Viejo u Oriental de la plaza de Santo Domingo, el teatro Principal o la plaza de toros de San Juan. Tan solo pervive en nuestros días el frontón Jai Alai, que debe ser preservado como único testigo del nacimiento de las primeras prácticas deportivas modernas oscenses.

⁹³ Tales como *El Pedal* (1896) o la *Revista Venatoria* (1879).

HEMEROGRAFÍA

El Diario de Huesca, diversos ejemplares correspondientes al periodo 1882-1896.

La Crónica de Huesca: periódico independiente de avisos, noticias e intereses morales y materiales, 8 de julio de 1893.

La Voz de la Provincia, diversos ejemplares correspondientes a 1897.

BIBLIOGRAFÍA

ADELL CASTÁN, José Antonio, y Celedonio GARCÍA RODRÍGUEZ (1996), “Eclósión del velocipedismo”, *Diario del Alto Aragón* (“Cuadernos altoaragoneses”), 14 de abril.

— (1997), *Chistavín, el Andarín de Berbegal*, Huesca, Pirineo.

— (2009), “Mariano Bielsa ‘Chistavín’ de Berbegal, un héroe del deporte español”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto (también en <http://garcia-adell.blogspot.com.es/2009/08/mariano-bielsa-chistavín-de-berbegal-un.html> [última consulta: 2014]).

ARA TORRALBA, Juan Carlos (1995), “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*, 7, pp. 9-55.

— (1999), *A escala: letras oscenses (siglos XIX y XX)*, Zaragoza, Edizions de l’Astral.

— (2001), “El ser diarista. El cuaderno poder de *El Diario de Huesca* (1875-1936)”, *El Diario de Huesca*, 125 años después, Huesca, IEA, pp. 11-28.

ARCO Y GARAY, Ricardo del (1952), “La prensa periódica en la provincia de Huesca”, *Argensola*, 11, pp. 197-236.

BARREIRO BORDONABA, Javier (2009), “Wenceslao Retana: Huesca (1907) vista por su gobernador”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto.

BRIOSO MAIRAL, Julio (1995), “Vetustos casinos”, 4 *Esquinas*, 94, pp. 28-29.

CASAS ABAD, Serafín (1883), *Huesca: su topografía médica o Reseña demográfico-sanitaria seguida de un resumen histórico-descriptivo de sus principales monumentos artísticos*, Huesca, s. n., 1883.

CIGES APARICIO, Manuel (1930), *Joaquín Costa, el gran fracasado*, Madrid, Espasa-Calpe.

COSTA MARTÍNEZ, Joaquín (1998), *Discurso pronunciado en el acto solemne de la inauguración del Ateneo Oscense por [...]*, ed., pról. y notas de Juan Carlos Ara Torralba, Huesca. Cámara Agraria Provincial del Alto Aragón (reprod. de la ed. de Huesca, Imp. de Antonino Arizón y Compañía, c. 1866).

FERNÁNDEZ DíEZ, Andoni (2004), “Los orígenes del *sport* en Logroño: notas para una historia del deporte en La Rioja”, *Berceo*, 146, pp. 221-236.

FRÍAS CORREDOR, Carmen, y Miriam TRISÁN CASALS (1983), “Caracterización socioprofesional del electorado oscense a través de los censos electorales (1890-1910)”, *Argensola*, 95, pp. 35-52.

- GRACIA VICIÉN, Luis (1987), “Unas notas sobre el desaparecido velódromo de la Alameda”, *Nueva España*, 10 de agosto de 1978.
- (1987), “Manuel Ricol, un *sportman* barbastrense del siglo pasado”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto.
- GINER, Ángel (2015), “Mariano Catalán: primera bicicleta española y primer ‘randoneur’”, *El pedal aragonés*, enero <<https://elpedalaragones.wordpress.com/2015/02/10/mariano-catalan-primera-bicicleta-espanola-y-primer-randoneur/>>.
- GOTA HERNÁNDEZ, Gregorio (1997), *Notas oscenses (primera serie)*, ed., introd. y notas de Juan Carlos Ara Torralba, Huesca, La Val de Onsera.
- GRANJA PASCUAL, Javier, y Rosa M.^a SAINZ VARONA (1992), “Evolución histórica de la Educación Física en España y en el País Vasco”, *Cuadernos de Sección: Educación*, 5, pp. 49-67.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Iván (2003), “Evolución histórica de la formación inicial del profesorado de Educación Física”, *Fuentes*, 4, pp. 207-228.
- LAGARDERA, Francisco (1988), “El barbastrense Manuel Ricol, decano de los ciclistas españoles”, *Amigos del Ciclismo*, 2 de enero.
- MALUENDA, Alfredo (2016), “El oscense que introdujo la bicicleta y el cicloturismo en España”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de abril.
- MATEOS Y DE CABO, Óscar Ignacio (2007), *Estudios sobre Joaquín Costa: derecho, política y humanismo en el marco de la Restauración alfonsina*, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos.
- MUR, José María, *et alii* (2010), “Los orígenes del fútbol en Huesca (1902 a 1914)”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de abril.
- PELAYO OLMEDO, José Daniel (2007), “El derecho de asociación en la historia constitucional española, con particular referencia a las leyes de 1887 y 1964”, *Historia Constitucional*, 8 <<http://www.seminariomartinezmarina.com/ojs/index.php/historiaconstitucional/articulo/view/33/24>>.
- RAMÓN SALINAS, Jorge (2011), “Música y cultura en Huesca durante la Restauración (1875-1902) a través de sus fuentes hemerográficas”, *ACA Digital*, 16 <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=532>>.
- (2012), “Los cafés y su oferta cultural en Huesca durante la primera Restauración (1875-1902)”, *Argensola*, 122, pp. 291-315.
- (2014a), *Ocio y cultura en Huesca durante la Restauración (1875-1902) a través de sus publicaciones periódicas*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza <<zaguan.unizar.es/record/15615/files/TESIS-2014-069.pdf>>.
- (2014b), “La fotografía y el cinematógrafo en Huesca a finales del siglo XIX: Félix Preciado y otros pioneros”, *ACA Digital*, 27 <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=968>>.
- (2015), “Sociabilidad, cultura política y de ocio en Huesca durante la primera Restauración (1875 – ca. 1902): una propuesta metodológica basada en la hemerografía”, en *Sociabilidades en la historia: VIII Congreso de Historia Social*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili.
- Río, Bizén d’o (1990), “La bici”, *Diario del Alto Aragón* (“Cuadernos Altoaragoneses”), 6 de mayo.

- RUEDA, Germán, Carmen DELGADO y Luis SAZATORNIL (2004-2007), *Urbes: las ciudades españolas, 1780-1930*, proyecto de investigación, Universidad de Cantabria <<http://www.urbes.unican.es/index.html>>.
- SABIO ALCUTÉN, Alberto (2003), “La Hoya de Huesca en época contemporánea”, en Adolfo CASTÁN SARASA (coord.), *Comarca de la Hoya de Huesca*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 109-128.
- TERUEL MELERO, M.^a Pilar (1999), “La participación altoaragonesa en los primeros momentos de la Institución Libre de Enseñanza: *El Diario de Huesca*”, *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, 16, pp. 55-93.
- ZAVALA ARNAL, Carmen M.^a y Jorge RAMÓN SALINAS (2014), “Notas biográficas sobre Gabino Jimeno y Ganuzas (1852-1931), compositor y pianista: nuevas aportaciones a la historia de la música oscense durante la primera Restauración (1875 – ca. 1902)”, *Argensola*, 124, pp. 273-303.

**LA DANZARINA CONTORSIONADA Y EL JUGLAR MÚSICO:
UNA NUEVA MIRADA A UN TIPO ICONOGRÁFICO-MUSICAL
DEL ARTE MEDIEVAL ARAGONÉS**

Carmen M.^a ZAVALA ARNAL*

RESUMEN.— En el conocido como *palacio de Villahermosa* o *casa de los condes de Guara*, emplazado en el casco antiguo de la ciudad de Huesca, se conserva un alfarje de estilo mudéjar decorado con pinturas en el que encontramos la representación de una danzarina contorsionada acompañada de un juglar que hace sonar una vihuela de arco. El presente artículo, además de identificar y describir la escena, pretende realizar una revisión del tipo iconográfico-musical que esta representa a través de un recorrido visual y documental por algunas de las fuentes con las que guarda relación, con el fin de enriquecer el conocimiento de un tema tan popular del arte medieval aragonés.

PALABRAS CLAVE.— Iconografía musical. Arte medieval. Juglar. Danza.

ABSTRACT.— In the building known as the *Villahermosa Palace* or the *house of the Counts of Guara*, located in Huesca's old town, there is a well preserved Mudéjar ceiling decorated with paintings, one portraying a contorted dancer accompanied by a minstrel who plays a bow vihuela. In addition to identifying and describing the scene, this article intends to review the iconographic-musical type it represents, through a visual tour, documented by related sources of information, in order to enrich the knowledge of such a popular aspect of Aragon medieval art.

* Conservatorio de Música de Huesca. czavala@unizar.es

Durante la rehabilitación del palacio de Villahermosa, llevada a cabo entre los años 2002 y 2004 por Ibercaja, se halló un alfarje mudéjar que originariamente estaba destinado a cubrir una de las salas principales de la primera planta y ahora se encuentra sobre la caja de la escalera principal.¹ El conjunto arquitectónico que configuraba el palacio, que en la actualidad alberga un centro cultural de la misma entidad financiera, consistía en una reunión de construcciones de distintas épocas realizada a partir de las casas medievales de los Azlor,² unificadas por una fachada común levantada entre la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVIII.³

El alfarje de los Azlor se configura como una sencilla estructura de madera policromada de techo plano, con tres jácenas y cuatro calles de jaldetas. En él se muestra una notable decoración pintada de estilo gótico lineal con elementos ornamentales heráldicos (entre otros, *el señal real* de Aragón y el escudo del linaje de los Azlor), geométricos, vegetales y animalísticos, así como representaciones humanas y escenas historiadadas. A estos tres últimos grupos pertenecen las cinco escenas con iconografía musical del alfarje: una figura híbrida correspondiente a un dragón con cabeza humana que hace sonar un cuerno natural, tres personajes masculinos de medio cuerpo representados en diferentes tabicas haciendo sonar cuernos naturales, que podrían tener un significado cinegético o ritual, y, por último, una escena en la que una bailarina danza junto a un vihuelista, la más importante desde el punto de vista iconográfico-musical y organológico y objeto de nuestra atención.

En la parte superior del primer canecillo de la segunda jácena, sobre un fondo rojo decorado con grupos de tres puntos blancos, aparece la figura de una bailarina con una larga túnica ceñida a la cintura y el cabello suelto que realiza un ejercicio de danza consistente en arquear el cuerpo hacia atrás hasta tocar el suelo con las puntas de los dedos. Junto a ella, un juglar, vestido con una túnica ceñida a la cintura de falda tableada y calzas, la acompaña con una vihuela de arco. Desde el punto de vista organológico, la vihuela tiene forma piriforme y se estrecha hasta un clavijero con forma

¹ Borrás (2010: 47).

² Familia noble aragonesa, documentada desde el siglo XI, a la que en 1678 se le concedió el título de condes de Guara y que por enlace matrimonial, en 1701, adquirió los ducados de Villahermosa y Luna. Valdeolivios (1918: 192-193) y García Ciprés (1910).

³ Cuello (2010: 31-32).



Danzarina y juglar con vihuela de arco en el alfarje de los Azlor. (Foto: Carmen Zavala Arnal)

de rombo que consta de cinco clavijas. En la tapa armónica se representan dos orificios, más otros dos de menor tamaño a ambos lados del cordal trapezoidal, en el que se sujetan cinco cuerdas. El juglar tañe la vihuela con un arco curvo.

Desde el punto de vista estilístico, el alfarje de los Azlor sigue el rastro de la techumbre de la catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel, hoy catedral, realizada hacia 1285,⁴ que exhibe una amplia muestra de iconografía musical.⁵ La vinculación entre ambas techumbres puede indicar la existencia de un taller oscense de carpinteros mudéjares activos en la misma época.⁶ Esto nos permite atribuir al alfarje oscense una fecha similar. Joaquín Yarza ya señaló el parentesco entre la techumbre de Teruel y las pinturas murales de San Fructuoso de Bierge (Huesca), datadas en el último

⁴ Véase, entre otras referencias, Yarza (1991) y Borrás (2010).

⁵ Álvarez (1988).

⁶ Borrás (2010: 53-54).

cuarto del siglo XIII, y las de San Miguel de Foces, en Ibieca (Huesca), de principios del siglo XIV.⁷ Por otro lado, su trascendencia artística permite considerar al alfarje de Huesca uno de los ejemplares de arquitectura civil mudéjar más destacados del antiguo Reino de Aragón.⁸

CONTEXTO ICONOGRÁFICO

En primer lugar, hay que apuntar que se conservan escasas fuentes medievales, escritas y materiales, con las que contrastar los elementos iconográficos. Por ello, en el campo de la iconografía musical se debe actuar con cautela a la hora de extraer ciertas conclusiones de tipo musicológico.⁹ Además, en la obra artística, el pintor o escultor muchas veces no pretende tanto representar la realidad como plasmar una idea conceptual o mostrar su propia visión, más aún en la Edad Media, en la que la comunicación de mensajes mediante símbolos era habitual. Pero no solo se ha de tener en cuenta el autor o el taller al que se atribuye la obra, su destreza y sus motivaciones simbólico-artísticas, sino también, en caso de conocerse, el comitente, el receptor y el lugar al que está destinada la representación artística.¹⁰ También es importante tener en cuenta el hecho de que una imagen puede proceder de la inspiración en otros modelos, además de estar subordinada al medio para el que se realizó (el marco arquitectónico, etcétera). A esto hay que añadir que los instrumentos musicales cumplen en ocasiones una función determinada, muchas veces de tipo simbólico o retórico, relacionada con el tema artístico del que proceden.¹¹

En cualquier caso, lo dicho no significa que las representaciones musicales en las obras artísticas no sean un documento visual de cierta utilidad para el estudio musicológico¹² en sus aspectos sociológicos, organológicos y performativos.

Por otro lado, conviene señalar algunas cuestiones relativas a los conceptos de *tipo iconográfico* y *tema iconográfico*, así como las diferencias que existen entre ellos.

⁷ Yarza (1991: 279-281).

⁸ Borrás (2010: 66).

⁹ Esta cuestión se aborda en profundidad en la tesis doctoral realizada por la autora (Zavala, 2015).

¹⁰ Ballester (2009: 169).

¹¹ Álvarez (1997: 773).

¹² Winternitz (1979: 25-26).

Siguiendo la categorización de Louis Réau,¹³ el tipo iconográfico es de carácter conceptual, y a él corresponden aquellas imágenes cuya representación no se puede relacionar *a priori* con ningún tema narrativo específico. Las imágenes de la danzarina contorsionada y el juglar músico pertenecen a esta categoría, pues proceden de una larga tradición visual, como a continuación veremos.

A la categoría de los temas iconográficos, también llamados *temas artísticos* o *temas narrativos*, pertenecen las imágenes inspiradas en una fuente escrita. Es el caso del tema de la danza de Salomé, vinculado al del banquete de Herodes y Herodías, narrado en Mateo 14, 3-12, y Marcos 6, 17-19.¹⁴ A partir del siglo XII aparece el tipo iconográfico de la danzarina contorsionada y el juglar músico representado dentro de este tema artístico, de tal modo que un tipo iconográfico de carácter profano va a formar parte de manera visual de un tema narrativo procedente, en este caso, del Nuevo Testamento.

Fuentes iconográficas

El tipo iconográfico-musical de la danzarina lo encontramos presente en el arte del antiguo Egipto. Es el caso del *óstrakon* de piedra caliza conservado en el Museo Egizio di Torino, procedente del poblado egipcio de Deir el-Medina y fechado en una época correspondiente a las dinastías XVIII-XX del Imperio Nuevo (1539-1076 a. C.), en el que figura una bailarina contorsionada con el cabello suelto que cubre su cuerpo con un paño ornamentado atado a la cadera.

Siglos después, en la cerámica de la antigua Grecia hallamos escenas de bailarinas que realizan contorsiones y ejercicios de acrobacia junto con músicos, como figura en un *skyphos* conservado en el British Museum, en Londres, fechado entre los años 360 y 320 a. C., aunque en este caso en el otro lado de la vasija figura un joven sosteniendo un tirso.

En el Occidente medieval, el tipo iconográfico de la danzarina y el juglar músico se difunde a través de la escultura románica y las miniaturas. En el arte aragonés lo encontramos en algunos capiteles románicos del taller del escultor anónimo llamado

¹³ Véase Réau (1996-1997).

¹⁴ *Ibidem*, vol. 1, pp. 511-518.



Escena de danzarina procedente de Deir el-Medina. (Museo Egizio di Torino)



Skyphos griego con representación de danzarina. (© Trustees of the British Museum)



*Juglar con arpa románica y danzarina en un capitel del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca.
(Foto: Antonio García Omedes)*

Maestro de Agüero o *Maestro de San Juan de la Peña*, que trabajó en tierras aragonesas en la segunda mitad del siglo XII.¹⁵ Respecto a su producción artística, además de ser autor de la decoración del claustro del monasterio de San Juan de la Peña y la de la portada meridional de Santiago de Agüero, ambas en la provincia de Huesca, de las que toma sus apelativos, lo es también de la del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca, en el que encontramos el modelo de la danzarina contorsionada y el juglar músico: en una de las caras de un capitel situado en la arquería sur se representa a una bailarina realizando un movimiento de danza consistente en arquear hacia atrás su cuerpo con los brazos en jarras junto a un juglar músico que tañe un arpa románica, situado en la cara contigua del capitel.

¹⁵ Véase García Lloret (2005).

El Maestro de Agüero, que representa otras escenas de danza, repite este modelo iconográfico en la portada de Santiago de Agüero y en obras situadas en varias localidades de la comarca de las Cinco Villas,¹⁶ como la cabecera de San Gil de Luna, la portada de San Antón de Tauste, las portadas norte y oeste de San Salvador de Ejea, la portada sur de San Nicolás de El Frago o la portada sur de San Miguel de Biota. En algunas de estas escenas, concretamente en las de Santiago de Agüero, San Salvador de Ejea y San Miguel de Biota, se produce la variante de que el juglar acompaña a la danzarina al son de un albugue, instrumento de viento de origen árabe,¹⁷ y no de un arpa.

El Maestro de Agüero recreó y popularizó este modelo iconográfico, que en tierras aragonesas se repite en la decoración del ábside la primitiva iglesia románica de la catedral de San Salvador de Zaragoza, obra de otro taller de escultura. También lo encontramos representado en la decoración de algunas iglesias románicas del departamento francés de los Pirineos Atlánticos cuyo estilo pertenece al taller de escultura del Bearne, así como en diversos puntos de la geografía española, entre ellos el norte de Palencia, donde se localizan talleres tardorrománicos locales de escultura.¹⁸

Tal y como hemos apuntado, la figura de la danzarina contorsionada se vincula en ocasiones al tema iconográfico de la danza de Salomé, como ocurre en la decoración de uno de los capiteles del claustro románico de la antigua colegiata de Alquézar, en la comarca del Somontano (Huesca).

A continuación exponemos algunos ejemplos procedentes del campo de la miniatura europea asociados a distintos temas artísticos.

En el manuscrito iluminado conocido como *The Flabellum of Hohenbourg* (Londres, British Library, ms. 42497, f. 1v), fechado a finales del siglo XII y procedente de Hohenbourg (Alemania), se representa a una bailarina realizando un ejercicio de acrobacia, vinculada, en este caso, a los temas narrativos de la danza de Salomé y el banquete de Herodes y Herodías.

¹⁶ En Calahorra, Lacasta y Zaldívar (1993) se traza un recorrido geográfico por algunas de las localizaciones del arte románico aragonés en las que se representan escenas con iconografía musical. Posteriormente, el contenido de este estudio fue revisado en Rivas (2002).

¹⁷ Álvarez (1995:107).

¹⁸ García Lloret (2005: 358-359).



Representación de la danza de Salomé en un capitel del claustro de la antigua colegiata de Alquézar.
(Foto: Carmen Zavala Arnal)



Representación de la danza de Salomé en The Flabellum of Hohenbourg. (British Library)

En el *Beatus* inicial del *Salterio Glazier* (Nueva York, Pierpont Library, ms. G.25, f. 5v), datado en Inglaterra a principios del siglo XIII, se representan dos bailarinas contorsionadas que rodean junto a cinco m sicos al rey David.

Encontramos la representación de Salomé, en este caso en el doble tema del banquete de Herodes y Herodías y la decapitación de san Juan Bautista, en el *Salterio Arundel 157* (Londres, British Library, f. 7), iluminado en St Albans, cerca de Londres, hacia 1240.

Ya iniciado el siglo XIV, en el libro de horas *The Maastricht Hours*, iluminado en Lieja a principios del siglo XIV (Londres, British Library, ms. Stowe 17, f. 128r), se representa a una bailarina que toca sus talones al arquear el cuerpo hacia atrás mientras un juglar ta ne una c tola¹⁹ y danza al mismo tiempo. Esta escena no est  vinculada a ningún tema iconográfico determinado.

¹⁹ Instrumento de cuerda pulsada, de caja estilizada y mango corto, que se ta ne con un plectro.



Decapitación de san Juan Bautista y danza de Salomé en el Salterio Arundel 157. (British Library)



Danzarina y juglar con cítola en The Maastricht Hours. (British Library)



Juglar con vihuela de arco y danzarina en el Festal Missal. (Koninklijke Bibliotheek)

Otro ejemplo similar al anterior encontramos en el *Festal Missal* de Amiens (La Haya, Koninklijke Bibliotheek, KB, 78 D 40, f. 108r), iluminado en 1325, en el que se representa a un juglar acompañando con una vihuela de arco a una danzarina. En este caso, la escena corresponde al tema iconográfico de la danza de Salomé, pues junto a ella figura la del banquete de Herodes y Herodías.

Finalmente, señalamos la escena con la que guardan más relación la danzarina contorsionada y el juglar músico del alfarje de Huesca. Se trata de la pareja formada por una danzarina y una vihuelista, tal vez dos juglaresas, que se representa en la citada techumbre mudéjar de la catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel, concretamente en la zona inferior de la octava ménsula, a la izquierda.²⁰ Si bien ambas pinturas presentan algunas diferencias compositivas, como la postura que adoptan las danzarinas, comparten elementos iconográficos y rasgos estilísticos, sin olvidar el

²⁰ Yarza (1991: 299). Véase http://www.aragonmudejar.com/teruel/pag_catedral/mensu43.htm, fotografías 12 y 13.

hecho de que existe la posibilidad de que ambas techumbres fueran realizadas por el mismo taller, que podría estar ubicado en el entorno de la ciudad de Huesca.²¹

Como aportación iconográfica a esta pintura, podemos señalar que la representación de la vihuela de arco demuestra, por parte del artista, bien una falta de pericia, bien un desconocimiento de algunas características organológicas de este instrumento musical.

Para concluir este apartado añadimos que en la mayoría de estas escenas los juglares hacen sonar instrumentos de cuerda, preferentemente vihuelas de arco de diferentes tipologías,²² lo que coincide con el hecho de que estas se encuentren entre los instrumentos musicales de los que más documentación se conserva del antiguo Reino de Aragón entre los siglos XII y XIV.²³

JUGLARES Y JUGLARESAS

A continuación abordaremos de forma sucinta algunos aspectos interpretativos, no sin antes detenernos brevemente en las figuras del juglar y la juglaresa, protagonistas de la escena del alfarje de los Azlor, que ya han sido ampliamente estudiadas por la historiografía.²⁴ Los juglares desarrollaron su oficio entre los siglos XI y XV principalmente, y entre ellos había hombres y mujeres y miembros de las comunidades cristiana, musulmana y judía. Su actividad fue variada, y en su repertorio se encontraban tanto canciones trovadorescas como relatos populares, épicos y hagiográficos. Muchos de ellos se especializaron en danzas, acrobacias y juegos malabares con el fin de proporcionar entretenimiento en los lugares que visitaban. En definitiva, los juglares fueron transmisores y difusores de la cultura, la música y la poesía durante la Edad Media, así como cronistas de los acontecimientos que se producían en una sociedad imbuida de tradición oral.²⁵

A partir del siglo XIII su consideración cambió, pues sufrieron un proceso de aburguesamiento y de profesionalización debido a que las nuevas corrientes musicales del

²¹ Entre otras referencias, véase Yarza (1991) y Borrás (2010).

²² Véase Woodfield (1984: 9-14) y Ballester (2000: 107-143).

²³ Zavala (2015).

²⁴ Véase, entre otras referencias, Faral (1971: 1) y Menéndez Pidal (1969).

²⁵ Cadwell (1996: 95).

ars nova requerían una especialización más compleja.²⁶ De esta forma, muchos fueron contratados como músicos al servicio de la corte y de miembros de la Iglesia para proporcionar entretenimiento en las horas de asueto y amenizar las celebraciones importantes.²⁷ Esto queda refrendado por la numerosa documentación conservada sobre la presencia en la casa real de Aragón de juglares y juglaresas, también de juglaresas musulmanas, así como sobre su actividad profesional y musical y los instrumentos que tocaban.²⁸

Entre las juglaresas se encontraban las soldaderas, es decir, las que vivían “de la soldada diaria”. Menéndez Pidal las define como mujeres que vendían “al público su canto, su baile y su cuerpo mismo”. Aparecen en diversa documentación del siglo XIII ejerciendo un oficio análogo al de los juglares, aunque en la poesía cortesana son mencionadas como mujeres de vida alegre, sin alusión alguna a sus artes musicales y coreográficas, que se consideraban secundarias al lado de sus “artes cortesanas”.²⁹ Su popularidad hace que se representen danzando en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* del rey de Castilla Alfonso X el Sabio (1252-1284), una de las fuentes musicales del siglo XIII más importantes que se conservan, no solo por su repertorio musical, sino por las numerosas escenas musicales que muestra, de gran valor iconográfico y organológico.

Sin embargo, la ambigua consideración de la que las juglaresas fueron objeto hizo que varias leyes las declararan infames, como se recoge en las Constituciones del rey de Aragón Jaime I el Conquistador (1213-1276), promulgadas en Tarragona en el año 1235, en las que se les prohíbe “sentarse a la mesa y al mantel de un caballero o de una dueña, yacer bajo el mismo techo con una dueña, o besar a alguno de los dichos”, a pesar de que está documentada la participación de soldaderas en banquetes celebrados en casa del rey,³⁰ o en las Siete Partidas del citado rey de Castilla Alfonso X el Sabio, donde se hace se indicación expresa de que los hombres honrados no deben recibir ni a las juglaresas ni a sus hijas.³¹

²⁶ Cadwell (1996: 95).

²⁷ Gómez Muntané (1977: 25-27).

²⁸ Véase también Riquer (1996) y Gómez Muntané (2001 y 2009).

²⁹ Menéndez Pidal (1969: 31-33). La literatura cortesana europea también refleja la costumbre del caballero noble de hacer uso de los *servicios amorosos* de las juglaresas durante sus estancias en empresas bélicas. Davy (1996: 233).

³⁰ Menéndez Pidal (1969: 62).

³¹ Partida cuarta, título 14 (“De las otras mujeres que tienen los hombres que no son de bendiciones”), ley 3. Véase <http://ficus.pntic.mec.es/jals0026/documentos/textos/7partidas.pdf>.

Por otro lado, aunque las actividades relacionadas con la danza y el baile eran vistas en general como prácticas obscenas y de naturaleza diabólica, las reiteradas prohibiciones de algunos miembros de la Iglesia y de ciertos autores cristianos no consiguieron aminorarlas, teniendo en cuenta además que la danza era consustancial a la música profana.³² Pero, más allá de estas connotaciones peyorativas, la danza también remitía a un ritual de posesión de poder y a una experiencia de trance y de éxtasis en la que el hombre podía encontrarse con Dios.³³

Todo lo expuesto nos lleva a plantearnos cuál era la intención del artista a la hora de representar escenas como la del alfarje oscense, en las que figuran personajes de tan variada estimación y tan extendidas con anterioridad en el repertorio ornamental de las iglesias románicas aragonesas. A este respecto cabe apuntar que, a pesar de que se consideraba perniciosa la actividad de los juglares y las juglaresas, así como la atracción que ejercían entre las gentes, los artistas sucumbieron al encanto y la fascinación de lo que representaban, por lo que entraban en contradicción con lo que supuestamente debían condenar.

Respecto a la postura orientalizante de la danzarina, a cuyas fuentes visuales ya hemos hecho alusión, enlaza con una tradición coreográfica ya practicada en festejos y banquetes romanos por las jóvenes de Cádiz, *puellae gaditane*, y posteriormente por las bailarinas andalusíes del sur de la península ibérica, que influyeron mucho en las cristianas.³⁴ Algunos autores, como el lexicógrafo tunecino Al-Tifási (1184-1253), relatan la participación de danzarinas y cantoras en las veladas nocturnas de la Sevilla almohade que anteriormente habían sido adiestradas en estas artes, y a las que se concedía un diploma que las acreditaba al final de su formación.³⁵ Las danzarinas de Úbeda, como recoge Al-Saqundi (Córdoba, n. 1231), eran muy famosas en el siglo XII debido a su belleza y la viveza de su arte.³⁶ Con anterioridad, en la Zaragoza musulmana, el célebre filósofo, músico y poeta zaragozano Ibn Báyya (Zaragoza, 1070 – Fez, 1128),³⁷

³² Huerta (2007: 124).

³³ Wosien (1996: 16).

³⁴ Menéndez Pidal (1969: 30).

³⁵ Cortés (2002: 98). Véase también Poché (2005: 37-38).

³⁶ Ribera (1922: 6), Guettat (1995: 21) y Cortés (1996: 200).

³⁷ Entre sus numerosos méritos, referidos también a la innovación organológica y a la música instrumental y su interpretación, estaba el de haber perfeccionado la *nuba*, género musical andalusí, y haber introducido la danza en una de sus formas (*murquisat*). Guettat (1999: 31). Véase también Fernández Manzano (1987).

Avempace para los latinos, ya había fundado la primera escuela de música de la Marca Superior e instruía como cantoras a esclavas cualificadas musulmanas y cristianas, de modo que creó un nuevo estilo, fruto de los cantos cristianos y los orientales,³⁸ que hubo de perdurar en los siglos posteriores.

CONCLUSIONES

Todo lo aquí planteado nos lleva a señalar la importancia iconográfico-musical de la representación de la danzarina contorsionada y el juglar músico del alfarje mudéjar de los Azlor.

Esta escena se puede vincular, tanto por sus elementos iconográficos como por su esquema compositivo, a un acervo visual que se difunde en el Occidente medieval a través de la escultura románica y de la miniatura europea de los siglos XII y XIII, y volvemos a encontrarla pintada en la techumbre mudéjar de Santa María de Mediavilla de Teruel, posiblemente realizada por el mismo taller en fecha cercana a la del alfarje de Huesca.

En algunas ocasiones la danzarina se asocia al tema narrativo de la danza de Salomé, mientras que en otras, como en las decoraciones llevadas a cabo por el escultor conocido como *Maestro de Agüero* en los capiteles de algunas iglesias románicas aragonesas o en las citadas techumbres de Huesca y Teruel, la danzarina y el juglar responden a un tipo iconográfico-musical de carácter conceptual. Las connotaciones orientalizantes de la postura de la danzarina pueden responder, además de al citado vínculo con la figura de Salomé, a la herencia coreográfica de las bailarinas de al-Ándalus, así como a la presencia de juglaresas de esa comunidad en las cortes reales del territorio hispano. Por otro lado, la representación de imágenes de juglares y juglaresas responde a un contexto en el que estos eran protagonistas de gran parte de la vida cultural y musical del antiguo Reino de Aragón.

Respecto a su significado, las connotaciones simbólicas de la escena del alfarje de Huesca subrayan la ambigüedad y la ambivalencia que caracterizan este tipo de representaciones.

Por último, se pretende que lo aquí aportado pueda contribuir en el futuro a profundizar en el estudio del tipo iconográfico-musical de la danzarina contorsionada y el juglar músico, que goza de gran protagonismo en el arte medieval aragones.

³⁸ Cortés (2009).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María del Rosario (1988), “Las pinturas del artesanado de la catedral de Teruel”, *Revista de Musicología*, XI (1), pp. 31-64.
- (1995), “Los instrumentos musicales de al-Ándalus en la iconografía medieval cristiana”, *Música y poesía al sur de al-Ándalus*, Junta de Andalucía, Granada-Sevilla, pp. 93-124.
- (1997), “Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión”, *Revista de Musicología*, XX (2), pp. 767-782.
- BALLESTER I GIBERT, Jordi (2000), *Els instruments musicals a la Corona d’Aragó (1350-1500): els cordofons*, Sant Cugat del Vallés (Barcelona), Els llibres de la Frontera.
- (2009), “Organología e iconografía”, *Revista de Musicología*, XXXII (2), pp. 167-180.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1999), *La techumbre mudéjar de la catedral de Teruel*, Zaragoza, CAI.
- (2010), “La trascendencia artística del alfarje mudéjar de los Azlor de Huesca”, en *El palacio de Villahermosa: casa de los condes de Guara, Huesca*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 47-68.
- CADWELL, John (1996), *La música medieval*, Madrid, Alianza Música (1.^a ed., *Medieval Music*, Londres, Hutchinson & Co., 1978).
- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro, Jesús LACASTA y Álvaro ZALDÍVAR GRACIA (1993), *Iconografía musical del románico aragonés*, Zaragoza, IFC.
- CORTÉS GARCÍA, Manuela (1996), “La mujer y la música en la sociedad árabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval”, *Música Oral del Sur*, 2, pp. 193-206.
- (2002), “La mujer árabe y la música: transculturación en el área mediterránea”, *Música Oral del Sur*, 5, pp. 91-106.
- (2009), *La música en la Zaragoza islámica*, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Próximo Oriente.
- CUELLO OLIVÁN, Eduardo (2010), “Las casas de los condes de Guara en la ciudad de Huesca”, en *El palacio de Villahermosa: casa de los condes de Guara, Huesca*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 19-45.
- DAVY, Marie-Madeleine (1996), *Iniciación a la simbología románica: el siglo XII*, Madrid, Akal (1.^a ed., *Initiation à la symbolique romane: XII^e siècle*, París, Flammarion, 1977).
- FARAL, Edmond (1971), *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, París, H. Champion.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo (1987), “Ibn Báya: músico, teórico y filósofo de Zaragoza, en la segunda mitad del siglo XI y primer tercio del siglo XII”, *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 3 (2), pp. 19-25.
- GARCÍA CIPRÉS, Gregorio (1910), “Ricos hombres de Aragón: los Azlor”, *Linajes de Aragón*, 1/7, pp. 103-105; 1/8, pp. 115-117, y 1/9, pp. 129-135.
- GARCÍA LLORET, José Luis (2005), *La escultura románica del Maestro de San Juan de la Peña*, Zaragoza, IFC.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen (1977), *La música en la casa real catalano-aragonesa (1336-1442)*, vol. I: *Historia y documentos*, Barcelona, Antoni Bosch.

- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen (2001), *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger.
- (2009), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 1: *De los orígenes hasta c. 1470*, Madrid, FCE.
- GUETTAT, Mahmoud (1995), “El universo musical de al-Ándalus”, *Música y poesía al sur de al-Ándalus*, pp. 17-34.
- (1999), *La música andalusí en el Magreb*, Sevilla, Fundación El Monte.
- HUERTA HUERTA, Pedro Luis (2007), “Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español”, en *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real, pp. 117-150.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1969), *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Austral (1.ª ed., 1942).
- POCHÉ, Christian (2005), *La música árabe-andaluza*, Madrid Akal (1.ª ed., *La musique arabo-andalouse*, París / Arlés, La Cité de la Musique / Actes Sud, 1995).
- RÉAU, Louis (1996-1997), *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vols. 1 y 2, Barcelona, Ediciones del Serbal (1.ª ed., *Iconographie de l'Art Chrétien*, París, PUF, 1955-1956).
- RIBERA TARRAGÓ, Julián (1922), *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos.
- RIQUER, Isabel de (1996), “Presencia trovadoresca en la Corona de Aragón”, *Anuario de Estudios Medievales*, 26 (2), pp. 933-966.
- RIVAS GONZÁLEZ, Félix A. (2002), “Fuentes iconográficas en el románico aragonés para el estudio de la danza medieval”, *Seminario de Arte Aragonés*, XLIX-L, pp. 25-55.
- SCHAPIRO, Meyer (1960), “n Illuminated English Psalter of the Early Thirteenth Century”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, pp. 179-189.
- VALDEOLIVOS, barón de (1918), “Títulos de Aragón”, *Linajes de la Corona de Aragón*, 1 (7), pp. 188-196.
- WINTERNITZ, Emanuel (1979), *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, New Haven, Yale UP.
- WOODFIELD, Ian (1984), *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge UP.
- WOSIEN, Maria-Gabriele (1996), *Danzas sagradas: el encuentro con los dioses*, Madrid, Debate (1.ª ed., *Sacred Dance*, Londres, Thames and Hudson, 1974).
- YARZA LUACES, Joaquín (1991), “Santa María de Mediavilla, Teruel: pintura de la techumbre mudéjar”, en Gonzalo M. BORRÁS GUALIS (coord.), *Teruel Mudéjar, patrimonio de la humanidad*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 239-318.
- ZAVALA ARNAL, Carmen María (2015), *Iconografía musical en la pintura gótica aragonesa (ca. 1300-1500): catalogación y estudio histórico-artístico. Una aplicación en la enseñanza musical universitaria*, tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

collezioni.museoegizio.it

manuscripts.kb.nl

www.aragonmudejar.com

www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts

www.britishmuseum.org

www.digitale-sammlungen.de

www.facebook.com/museoegizio

www.romanicoaragones.com

NORMAS DE PUBLICACIÓN DE LA REVISTA

Argensola publicará trabajos originales de historia, historia del arte, patrimonio cultural y ciencias sociales en general 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. Necesariamente los trabajos habrán de ser de investigación y contendrán, por ello, el oportuno aparato crítico.

Los trabajos, redactados en castellano y con un máximo de 70 000 caracteres (más las ilustraciones, si las hubiera), se enviarán a la redacción de la revista (Parque, 10. E-22002 Huesca. Teléfono: 974 294 120. Correo electrónico: publicaciones@iea.es), impresos y en el correspondiente soporte digital, antes del mes de junio del año de publicación.

La maquetación correrá a cargo de *Argensola*, lo que implica detalles como no incluir encabezados de ningún tipo ni partición de palabras a final de línea o espacios sistemáticos que no vayan fijados con tabuladores. De no presentarse el original 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 páginas 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: apellidos y nombre del autor, título de la obra en cursiva, lugar de edición, editorial, año de edición, volumen —si procede— y páginas citadas. 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 corresponda. 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 (entrecomillado), título de la revista (en cursiva), número del tomo y, en su caso, volumen, año (entre paréntesis y sin coma precedente) y páginas. 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 su título y un resumen en castellano de no más de diez líneas (junto con su correspondiente *abstract* en inglés), así como las palabras clave que permitan la elaboración de índices onomásticos, topográficos, cronológicos, temáticos y de título. Además, el nombre del autor o autores, su situación académica, trabajo, dirección postal y electrónica, 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*.

Las ilustraciones, si las hubiera, serán aportadas en su totalidad por el autor y se entregarán preferentemente en formato digital. Todo el material gráfico será convenientemente identificado con pies claros y concisos y se indicará en qué parte del texto se desea intercalar. Igualmente habrá de proporcionar el autor la información pertinente acerca de la procedencia y la propiedad de las imágenes, y en su caso gestionar los correspondientes permisos para su publicación.

El texto publicado será el resultante de la corrección de pruebas por el autor —sin añadidos que modifiquen la maquetación— 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 a los autores los oportunos cambios.

CONTENIDOS DEL NÚMERO 125 (2015)

PRESENTACIÓN

M.^a Celia FONTANA CALVO: El viaje como impulso creativo para el artista.

SECCIÓN TEMÁTICA

PINTORES Y FOTÓGRAFOS VIAJEROS CON EL ALTO ARAGÓN COMO TRASFONDO

Juan Ignacio BERNUÉS SANZ: Eugène Delacroix: un viaje a los Pirineos (1845). Raquel GALLEGO GARCÍA: Una aproximación a la estancia de Valentín Carderera y Solano en Italia (1822-1831). José Antonio HERNÁNDEZ LATAS: Fotógrafos y viajeros en torno al balneario de Panticosa (Huesca): de Charles Clifford (1859) a Lucas Cepero (1915). Ramón LASAOSA SUSÍN: Los primeros fotógrafos franceses en el Alto Aragón.

BOLETÍN DE NOTICIAS

M.^a Celia FONTANA CALVO: Nuevos datos sobre la reforma realizada a comienzos del siglo XVII en el palacio episcopal oscense. M.^a Celia FONTANA CALVO: Inmaculadas inspiradas en grabados en la catedral de Huesca y en la iglesia poblana de Tonatzintla. Carlos GARCÉS MANAU: Huesca y su patrón san Lorenzo: nuevas evidencias sobre el origen de las tradiciones laurentinas oscenses. Manuel GÓMEZ DE VALENZUELA: Las *memorias* barbastrenses del notario Juan López de Santángel (1572-1586).

SECCIÓN ABIERTA

M.^a Dolores BARRIOS MARTÍNEZ: Los Lizana (1089-1273). Carlos GARCÉS MANAU: El alfarje mudéjar de los Azlor (Huesca): una obra realizada hacia 1280, contemporánea de la techumbre de la catedral de Teruel. Manuel GARCÍA GUATAS: Las fuentes como esculturas públicas en Aragón. Jorge RAMÓN SALINAS: Sociabilidad, ocio y enseñanza en los inicios del deporte y la actividad física: nuevos espacios y prácticas durante el último cuarto del siglo XIX en la ciudad de Huesca. Carmen M.^a ZAVALA ARNAL: La danzarina contorsionada y el juglar músico: una nueva mirada a un tipo iconográfico-musical del arte medieval aragonés.

