

ARGENT 014

128

ARGENSOLA

ARGENSOLA

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES
DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES



128

HUESCA, 2018

Edita: Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca)
Parque, 10 – E-22002 Huesca – Tel. 974 294 120
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

Preimpresión: Littera

Imprime: Ulzama Digital

SUMARIO

PRESENTACIÓN

<i>Veinticinco años de Signos</i> , por M. ^a Celia FONTANA CALVO	9
-----------------------------------------------------------------------------------	---

SECCIÓN TEMÁTICA

APORTACIONES AL ESTUDIO DEL ARTE ALTOARAGONÉS

<i>Antigüedad clásica en Roda de Isábena. La rama dorada en un capitel rotense: una lectura cristiana del universo virgiliano</i> , por Juan Ramón UGARTE ARANA	15
<i>El maestro Guillermo Inglés y la escultura gótica en Huesca</i> , por Samuel GARCÍA LASHERAS	31
<i>El retablo de san Orencio, obispo de Auch, en la iglesia de San Lorenzo de Huesca: análisis formal e iconográfico a partir de su reciente restauración</i> , por Rosa ABADÍA ABADÍAS, Elena AQUILUÉ PÉREZ, M. ^a Celia FONTANA CALVO y Carlos GARCÉS MANAU	51
<i>San Lorenzo, un santo que da muchos frutos: retórica contrarreformista en el retablo mayor de su iglesia oscense</i> , por M. ^a Celia FONTANA CALVO	89
<i>La escasa fortuna crítica de Martín Coronas Pueyo: diseños del hermano jesuita oscense en el entorno de la Santa Casa de Loyola a principios del siglo XX</i> , por Miguel Ángel ALVIRA JUAN y Fernando ALVIRA BANZO	119
<i>Estado actual del órgano de tubos en La Jacetania, II: los restantes instrumentos de la comarca</i> , por Roberto ANADÓN MAMÉS y Ana Isabel SERRANO OSANZ	145

SECCIÓN ABIERTA

<i>El canónigo Martín de Santángel y la hostia profanada: arte renacentista, conflicto diocesano y crimen ritual</i> , por Carlos GARCÉS MANAU	183
<i>La justicia oscense durante el reinado de Fernando VII: alcaldes mayores y gobernadores militares y políticos</i> , por Alejandro CARRUESCO MARTÍNEZ y Fernando VARAS CRUZADO	219
<i>Un institucionista en el Pirineo de Huesca: el viaje de Rafael Torres Campos en 1887</i> , por Jorge INFANTE DÍAZ	243
<i>La granja de colonización de Almudévar: de referente a ruina</i> , por Francisco Javier DE LA FUENTE COBOS	277

PRESENTACIÓN

VEINTICINCO AÑOS DE *SIGNOS*

En el verano de 1993 el Alto Aragón presentó con orgullo a propios y extraños los *signos* de su compleja, y trascendental, Edad Media. La gran exposición *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval* fue una iniciativa costosa (se invirtieron unos 35 millones de las antiguas pesetas y más de un año de trabajo) organizada en el marco del Año Jacobeo por el Gobierno de Aragón y la Diputación Provincial de Huesca que tuvo como sedes las ciudades de Jaca y Huesca. En la recuperación del pasado como valor cultural en alza, todo el mundo estuvo de acuerdo. El interés político se perfiló con claridad: fomentar la identidad entre los ciudadanos. Y la voluntad de los investigadores quedó no menos explícita al presentar objetos artísticos y culturales singulares. María del Carmen Lacarra, una de las comisarias, junto con Carmen Morte, recalcó que “estas obras no se podrán volver a reunir nunca más”.

El poder de atracción de los objetos se hizo especialmente evidente en algunos casos. Recordemos la expectación causada por la silla de san Ramón, considerada el mueble conservado más antiguo de Europa, cuyos fragmentos salvados de la quema se presentaron montados en una estructura de metacrilato. Su historia reciente había sido trágica. La noche del 7 de diciembre de 1979 Erik el Belga robó la silla de la catedral de Roda, junto con un botín de enorme valor, y en 1985 —según relató la prensa— su equipo la partió y quemó algunos fragmentos en un intento frustrado de forzar la salida del ladrón de su prisión preventiva. Los trozos recuperados se convirtieron en imagen de la exposición.

Veinticinco años después de *Signos*, en plena era digital y de la reproducibilidad, los investigadores nos planteamos otras formas de acercar el patrimonio a los diferentes tipos de público. Sin embargo, no es menos cierto que *Signos* y su secuela,

Signos II (1994) —para el periodo del Renacimiento y el Barroco—, marcaron un antes y un después en lo que respecta a exposiciones de arte altoaragonés, y que su fórmula de pequeños ensayos a cargo de especialistas combinados con fichas monográficas de las obras escogidas se replicó en otras muestras tan importantes para el Instituto de Estudios Altoaragoneses como *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681): la pasión de saber* (2007), a cargo de Carmen Morte y Carlos Garcés.

En este número de *Argensola*, la “Sección temática” recoge, bajo el título de “Aportaciones al estudio del arte altoaragonés”, seis artículos que abarcan desde la Edad Media hasta comienzos del siglo xx. Los trabajos abordan y valoran la obra artística desde diferentes enfoques que atienden a la forma, al contenido o a ambos aspectos. Sorprendentes son las conclusiones de Juan Ramón Ugarte sobre un capitel de la catedral de Roda de Isábena, donde identificó a Eneas con la rama dorada —vinculada a Cristo y a su facultad para traspasar el umbral entre la vida y la muerte—, el Cancerbero y la sibila de Cumas. Sirva la publicación de este trabajo como homenaje al autor tras su reciente fallecimiento. A continuación, Samuel García se apoya en un documento cuya importancia había pasado totalmente desapercibida para datar en el primer tercio del siglo xiv dos imágenes de la ermita oscense de las Mártires, asignarles promotor e incluso autor, Guillermo Inglés, responsable en la ciudad de las esculturas principales de la portada occidental de la catedral y creador de un estilo cuya influencia puede observarse en la imagen de la Virgen de las Nieves de la iglesia de San Pedro el Viejo. Del medievo nos trasladamos después al siglo xvii. El retablo de san Orencio, ubicado en la iglesia oscense de San Lorenzo, constituye un conjunto sobresaliente, con novedades importantes en cuanto a estructura, en el que destaca la magnífica pintura del titular, un cuadro de gran formato realizado por el madrileño Pedro Núñez en 1628. Se ha aprovechado la última intervención (2016-2017) para ofrecer un estudio del retablo en profundidad. En él, sus restauradoras, Rosa Abadía y Elena Aquilué, abordan los aspectos técnicos del mueble, y Carlos Garcés y yo misma lo relacionamos con temas históricos, iconografía y elementos formales. También el retablo mayor de la iglesia laurentina destaca por sus formas (es el segundo aragonés en incorporar la columna salomónica) y por su temática, ni tan obvia ni tan simple como podría parecer. En mi artículo destaco cómo la mazonería y la escultura, a cargo de Sebastián de Ruesta y Pascual Ramos (1647-1650), explican la función mediadora y extremadamente generosa del santo para con sus devotos oscenses. Claro que no todo son bendiciones: en las antípodas de la caridad se encuentran las negativas y exuberantes bichas. El

estudio de Miguel Ángel Alvira Juan y Fernando Alvira Banzo tiene como objetivo poner en valor la plástica del hermano jesuita oscense Martín Coronas. Los autores se centran en sus diseños de principios del siglo XX para dos lugares ignacianos: la ermita de la Magdalena de Azpeitia y la casa natal del santo, en Loyola. La decoración de esta última fue desmantelada en 1991 y de ella solo quedan algunas piezas relevantes. Las cuidadas composiciones de Martín Coronas, siempre con modelos del natural, merecen, en opinión de los investigadores, más atención y un mayor reconocimiento de la crítica. Finalmente, Roberto Anadón y Ana Isabel Serrano estudian los órganos de tubos de varias localidades de La Jacetania: el de San Fructuoso de Bailo (según creencia popular, con origen en el monasterio de San Juan de la Peña), el del Salvador de Salvatierra de Esca (realizado en 1684 por Juan de Apecechea), el de Santa Eulalia de Berdún (obra de Tomás Longás en 1738), el de San Martín de Hecho (moderno, instalado en 1965-1966) y el de San Pedro de Siresa (realizado en 2007). Esta es la segunda parte de un trabajo, apoyado con una Ayuda de Investigación del IEA concedida en 2016, cuya primera entrega vio la luz en el pasado número de *Argensola*.

De la “Sección temática” se pasa directamente a la “Sección abierta” porque este número no cuenta con “Boletín de noticias”. En la última parte de la revista tienen cabida cuatro artículos. Carlos Garcés nos traslada al oscuro tribunal de la Inquisición al abordar un supuesto crimen sacrílego en el que se involucró al canónigo de la catedral de Huesca Martín de Santángel a comienzos del siglo XVI. El canónigo fue víctima de una interesante trama de intrigas que aprovechó su punto más débil: su origen judeoconverso. A continuación, Alejandro Carruesco y Fernando Varas estudian la justicia oscense durante la época de Fernando VII. Tiempo atrás, en 1745, el corregimiento de Huesca se había convertido, por su proximidad con Francia, en gobierno militar, a cargo de un gobernador militar y político auxiliado por un alcalde mayor. Los autores destacan las actuaciones de estos funcionarios y su aprobación o su falta de aceptación en el primer tercio del siglo XIX, una de las épocas más convulsas de toda la historia de España. Un ejemplo: al gobernador Antonio Clavería, después de su primera reacción ante la ocupación francesa, se le consideró afrancesado y se le dio muerte en Huesca el 5 de junio de 1808. En buena medida la identidad española se fraguó en el siglo XIX por oposición al francés, prototipo de enemigo nacional. Todavía en 1887, como explica Jorge Infante, el geógrafo y miembro de la Institución Libre de Enseñanza Rafael Torres vio en el proyecto del ferrocarril de Canfranc un motivo de preocupación porque facilitaría una posible invasión de nuestros vecinos. Torres

ofrece en la reseña de su viaje al Alto Aragón una visión que entrelaza, de acuerdo con el krausismo, el desarrollo social con las características físicas del territorio. En su opinión, la ausencia de precipitaciones —y el escaso aprovechamiento de los ríos— marca el pobre desarrollo económico de Huesca y genera despoblación ante la falta de oportunidades. Finalmente, Javier de la Fuente relata el origen, el desarrollo y el triste final —al menos hasta ahora— de la granja de colonización de Almudévar. Proyectada por Regino Borobio, arquitecto al servicio de la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, y su hermano José, se puso en marcha en 1932 como Centro Agronómico de Almudévar. Este polo pionero de experimentación formó durante décadas a los agricultores en técnicas de cultivo y métodos para combatir la excesiva salinidad de la tierra y maximizar los efectos del agua de riego. Lamentablemente, el centro, junto con sus edificios —un interesante conjunto moderno y funcional inspirado en la arquitectura popular— fue decayendo, afectado, entre otros problemas, por el movimiento migratorio de los pueblos a las ciudades. Hoy la granja de Almudévar, después de ser declarada bien catalogado del patrimonio cultural aragonés, espera un proyecto que le devuelva algo de su antigua vitalidad.

Rafael Torres cuando conoció Huesca a fines del siglo XIX la consideró “una población sin carácter” y privada de “aspecto monumental”. Desde luego, en esa época los procesos desamortizadores, por un lado, y la modernización ligada a su condición de capital de provincia, por otro, habían acabado con buena parte de sus antiguas construcciones o las habían dejado desfiguradas y mermadas en cuanto a dotación de bienes muebles. Pero, como nos recordó muy especialmente la exposición *Signos* hace veinticinco años, se conservaron piezas únicas —hoy en mejor o peor estado— que, además de hablar de sí mismas, revelan algo del marco histórico y cultural en el que fueron creadas. Es voluntad de todos los que participamos en *Argensola* potenciar el conocimiento del Alto Aragón, ni más ni menos interesante que cualquier otro lugar; nos centramos en él porque allí están nuestras raíces, y asumimos la responsabilidad de estudiarlo, difundirlo y protegerlo.

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

SECCIÓN TEMÁTICA
APORTACIONES AL ESTUDIO DEL ARTE ALTOARAGONÉS

**ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN RODA DE ISÁBENA.
LA RAMA DORADA EN UN CAPITEL ROTENSE:
UNA LECTURA CRISTIANA DEL UNIVERSO VIRGILIANO**

Juan Ramón UGARTE ARANA*

A nadie se permite bajar a las profundas regiones de las sombras si antes no logra arrancar del árbol la rama de flotantes hojas de oro. Es un don que ha dispuesto se le ofrezca la hermosa Proserpina.

Virgilio, *Eneida*, libro VI, vv. 140-142.¹

RESUMEN.— El estudio ofrece una lectura iconográfica novedosa de la escena representada en uno de los doce capiteles de la portada del muro sur de la otrora catedral de Roda de Isábena. Los cuatro elementos que conforman la escena son identificados con los de los versos 268-294 del libro VI de la *Eneida* de Virgilio. Así, el hombre sería Eneas; el perro, el Cancerbero; la mujer, la sibila de Cumas, y la rama que esta porta, la rama de oro que les permitirá descender al reino

* Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea. Tras el fallecimiento del autor, que tuvo lugar en mayo de 2018, las notas a pie de página han sido elaboradas por José Ramón Goicolea Altuna a partir del intercambio de pareceres con Juan Ramón Ugarte mientras este iba avanzando en el estudio. Agradecemos a la asociación cultural Amigos de la Catedral de Roda que nos haya hecho llegar el artículo. amigoscatedralroda@gmail.com

¹ Para la obra de Virgilio se ha seguido *Virgilio en verso castellano: Bucólicas, Geórgicas, Eneida*, trad. e introd. de Aurelio Espinosa Pólit, México, Jus, 1961.

de las sombras. Partiendo de lo que significaron la égloga IV de las *Bucólicas* y la *Eneida* para una serie de exégetas cristianos, en especial para san Agustín, y teniendo en cuenta la observancia de la regla agustiniana por los canónigos rotenses, documentada desde 1092, se justifica la escena, en apariencia pagana, en un contexto cristiano de principios del siglo XIII.

PALABRAS CLAVE.— Roda de Isábena. Catedral. Virgilio. Égloga IV de las *Bucólicas*. Libro VI de la *Eneida*. Cancerbero. Constantino el Grande. Cruz de Resurrección. *Descensus ad inferos*. Lactancio. Libro VII de *Instituciones divinas*. *Oráculos sibilinos*. Rama dorada. San Agustín. Libro XVIII de *La ciudad de Dios*. Sibila de Cumas.

ABSTRACT.— This study involves a new iconographic interpretation of one of the twelve capitals in the southern wall of the façade of the former cathedral of Roda de Isábena. It argues that the four elements in the scene correspond to verses 268-294 in Book VI of Virgilio's *Aeneid*. Accordingly, the man is Aeneas, the dog is Cerberus, the woman is the Cumaean Sibyl, and the bough she is carrying is the one which allows them to descend into the underworld. In order to unravel the seemingly pagan scene in the Christian context of the early 13th century, the article examines the significance that the Eclogue 4 and the *Aeneid* had for a number of Christian exegetes and particularly Saint Augustine, the Rule of whom the canons from Roda followed since at least 1092.

Son ya muchos los años transcurridos desde la primera de las numerosas visitas que he realizado a la otrora capital del condado ribagorzano y sede episcopal. Y ya desde aquella visita captó mi atención el capitel de que se trata e hice una identificación de la recreación escénica correspondiente al pasaje virgiliano antedicho, que contiene, en gran parte, varios requisitos de necesaria concurrencia con capacidad de despertar y dar rienda suelta a toda fantasía en la primera edad: una rama de oro que propicia la entrada en el inframundo de quien la porta; una pitonisa, la sibila cumana, de nombre Amaltea, Herófile o Demófile, transmisora, por divina autoridad, de veladas verdades sobrenaturales impregnadas en ocasiones de artificios y sutilezas; un héroe legendario, Eneas, que, habiendo de arrostrar graves peligros y asechanzas, está llamado a grandes empresas por designio oracular; un perro de triple y espantoso ladrido, el Cancerbero, guardián de las oscuras moradas, al que la sacerdotisa hunde en profundo sopor arrojándole una gran torta amasada de miel y hierbas adormideras (*Eneida*, libro VI, vv. 417-420).

Doce son los capiteles contenidos en la portada meridional de nuestra antigua iglesia catedral, con labra sencilla que no hace merma en su belleza y repertorio



Capitel de la portada meridional de la antigua iglesia catedral de San Vicente de Roda de Isábena. Diócesis de Barbastro – Monzón. (Foto: Juan Ramón Ugarte Arana)

iconográfico historiado de pronta intelección, dispuestos sin aparente orden secuencial conforme a una correcta cronología, con representaciones que ilustran pasajes de la escritura vetero y neotestamentaria, evangélicos propiamente dichos, joánicos y escatológicos.

Sin perjuicio de ulteriores trabajos en relación con el resto de los capiteles, centraré mi atención, de momento, en uno de ellos, que en adelante he de llamar *de la Rama Dorada*, que se encuentra coronando la primera y más externa columnilla en la jamba derecha de la portada catedralicia. Su coloreado pretende tan solo resaltar los cuatro elementos figurados de que se compone: un hombre, un perro, una mujer y la rama que esta porta en la mano derecha.



Capitel de la Rama Dorada. (Foto y coloreado de Juan Ramón Ugarte Arana)

El capitel me adentra de lleno, en abreviado camino y sin necesidad de escalas intermedias, en la Antigüedad clásica, personificada en la figura de Virgilio, de entre los autores clásicos el más reconocido por los apologetas cristianos.

Viene siendo habitual, en relación con la escena representada en el capitel, la interpretación que se dice conforme a un narrado esquemático de apoyo en versículos contenidos en Génesis 3, con intención de trasladar al espectador el recuerdo permanente del pecado primero de la humanidad, por oferente actitud de Eva presentando a Adán el fruto prohibido.²

² IGLESIAS COSTA, Manuel, *Arte religioso del Alto Aragón oriental*, vol. 1/2, *Arquitectura románica: siglos X-XI, XII y XIII*, Barcelona, Akribos, 1987, p. 277; CARABASA, Lluïsa, *Catalunya romànica*, vol. XVI, Barcelona, Fundació

No está en mi ánimo interés alguno de entablar porfía respecto al alcance de tal significación, si bien sí lo está el propósito de plantear una lectura iconográfica alternativa tomando a Eneas por Adán, a la sibila de Cumas por Eva y, sobre todo, la rama dorada por el árbol del paraíso. Y ello, sin afectación tendenciosa, por la relación de cuasiidentidad y cabal encaje que, según creo, salvo mejor y superior criterio, se desprende de las figuras esculpidas con respecto a la literalidad de los versos antedichos del poeta mantuano.

Virgilio gozó de lugar de privilegio en lo que hace a la recepción del mundo clásico por la tradición medieval. La elegancia y el ingenio de sus monumentos literarios le han conferido a lo largo de la historia un aire majestuoso y sublime, y alcanzó celeberrimo esplendor ya entre la apologética cristiana de los primeros siglos, que quiso ver en la égloga IV de sus *Bucólicas* vaticinios y esperanzas concordantes con las santas profecías, a las que daba satisfacción plena.³

Égloga IV (vv. 4-10)

Ultima Cumaevi venitiam carminis aetas,
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Lam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam nova progenies caelo demittitur alto.
Tu, modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet, ac toto surget gens aurea mundo,
casta, fave, Lucina.

La última edad del canto de Cumas ha llegado ya,
el gran orden de los siglos nace de nuevo.

Enciclopèdia Catalana, 1996, p. 408; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, *La imagen de la justicia divina: la retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, p. 197; EZQUERRA LAPETRA, Fernando, “Datación, liturgia e iconografía en la colegiata románica de Roda de Isábena, Huesca”, *Círculo Románico*, s. a. < http://www.circulo-romanico.com/index.php?menu_id=5&jera_id=2825&page_id=2279 > [consulta: 26/11/2018], p. 64.

³ Véase a este respecto GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, “Del *Iudicii signum* al canto de la sibila: primeros testimonios”, en Susana ZAPKE (ed.), *Hispania vetus: manuscritos litúrgicos-musicales. De los orígenes visigóticos a la transición francorromana: siglos IX-XII*, pról. de Anscari M. Mundó, Bilbao, Fundación BBVA, 2007, pp. 159-175; SANTOS PAZ, José Carlos, “Virgilio en la Edad Media: ¿profeta o plagiario?”, en Manuela DOMÍNGUEZ GARCÍA (coord.), *Sub luce florentis calami: homenaje a Manuel C. Díaz y Díaz*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 554-565.

Ya vuelve también la Virgen, vuelven los reinos de Saturno;
 ya una nueva estirpe es enviada desde el alto cielo.
 Tú, al niño que ahora nace con el que primero la raza de hierro
 terminará, y la de oro surgirá en todo el mundo,
 brinda tu favor, casta Lucinia.

No faltaron las reticencias explícitas ni los escepticismos esquivos de la intelectualidad pagana, interesada en la negación del pretendido mesianismo subyacente en el poema, y de algunos autores cristianos tardoantiguos, porque estaba henchido de gentilidad, según era su entender, si bien estos últimos se mostraban más inclinados a la aceptación de tal exégesis, como convenía a las muy arraigadas expectativas del gran día, anunciado en tantas ocasiones por los profetas, del advenimiento del Redentor.⁴

Las voces críticas centraban también sus argumentos en, entre otras cosas, la afectación espiritual que habría animado a Virgilio a la gestación de sus creaciones poéticas: así, se hablaba de entusiástica epopeya a la mayor gloria de Augusto en el caso de la *Eneida* y de homenaje a su amigo el cónsul Polión, gestor de paz en tiempos convulsos, con motivo del nacimiento del hijo esperado, en el de la égloga IV de las *Bucólicas*.

Encontrar una justificación suficiente y satisfactoria a la presencia del capitel de que se trata aquí, involucrando, en aparente contradicción, elementos del paganismo en el seno de un contexto esencialmente cristiano, no habría de resultar problema de especial complejidad si se tiene en cuenta la actitud afectiva mantenida por grandes paladines de la causa cristiana, citando por todos a san Agustín, para con la cultura literaria de los antiguos, Virgilio entre los poetas y Cicerón entre los prosistas.

Desde noviembre del año 1092 consta documentalmente acreditada la observancia de la regla agustiniana por los canónigos rotenses, expertos concedores y rectos intérpretes,⁵ sin lugar para la duda, en los que no cabe presumir abstracción en relación con la obra del santo de Hipona y su natural inclinación a poner al servicio de la causa

⁴ GÓMEZ, Nora M., *Iconografía diabólica e infernal en la miniatura medieval hispana: los beatos*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, pp. 133-136.

⁵ En el *scriptorium* de Roda de Isábena se copió a finales del XII un volumen con las *Geórgicas*, las *Bucólicas* y la *Eneida* (SWANSON HERNÁNDEZ, Rebeca, *Tradicions i transmissions iconogràfiques dels manuscrits de la Ribagorça entre els segles X-XII*, 2 vols., tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2016, vol. I, pp. 123-125).

del Evangelio la herencia cultural del clasicismo antiguo, con sus valores y conceptos. Esta circunstancia habría de resultar razón bastante en orden a justificar el aparente contrasentido, antes enunciado, que se presenta en la figuración esculpida en el capitel catedralicio que ahora se analiza como probable modelo sincrético del virgilianismo que rezuman las obras de san Agustín, sobre todo —“tolle, lege”, lector amable— *Confesiones*, *De doctrina cristiana* y *La ciudad de Dios*.⁶ El santo no pudo sustraerse a la melódica y deleitosa elocuencia sonora de los versos del poeta, con hálito de vida palpitante e inmarcesible a través de los siglos; baste, en tal sentido, recordar las conmovedoras palabras (*Confesiones*, I, 13) que escribe cuando evoca las lágrimas derramadas al leer los imponentes lamentos de la despechada Dido por desdén y abandono de su amado Eneas, muy a pesar de este último, aunque conforme al designio de los dioses (*Eneida*, libro IV, vv. 642-664).⁷

Tampoco pudo dejar indiferente a san Agustín, tras irrumpir la luz en el alma ciega de sus años de juventud al encontrarse con Ambrosio en Milán, ni a sus canónigos regulares en Roda de Isábena, la riqueza del imaginario escatológico grecorromano con que Virgilio se produce en *Eneida*, VI, y su relación estrecha, armónica y sin aparente contradicción con la catequética cristiana, ni desde luego con la judía, de los primeros siglos. En la misteriosa incertidumbre ante la realidad última de la muerte, ¿cómo no establecer analogías entre aquellos parajes virgilianos, tenebrosos y hórridos los unos, luminosos y amables los otros, y sus equivalentes judeocristianos? Así, el Tártaro y los Campos Eliseos de los griegos, la Gehenna y el Sheol de los judíos, y el infierno y el paraíso de los cristianos, todos y cada uno con características específicas que les son propias y que no es del caso tratar aquí, al no ser lugar adecuado para su prolijo análisis.⁸

Y, ¡cómo no!, tampoco escapó a la percepción agustiniana el pasaje narrado por el poeta latino (*Eneida*, libro VI, vv. 140-142) cuando, con grande y ardiente deseo,

⁶ Treinta y seis citas de Virgilio se contabilizan en *La ciudad de Dios*, tres en *Confesiones* y una en *De la doctrina cristiana*.

⁷ La antipatía hacia el estudio disminuía a medida que de muchacho se transformaba en jovencito. Es más: empezaba a tomarle tanto gusto a la lectura, especialmente a la de su querido Virgilio, que, confiesa, “habría llorado si le hubiesen quitado aquellos libros” (PAPINI, Giovanni, *San Agustín*, trad. de M. A. Ramos de Zárraga, México, Editora Latinoamericana, 1953, p. 22).

⁸ Sobre la influencia de la *Eneida* en el obispo de Hipona véase ESTRADA BARBIER, Bernardo, *La “Eneida” en los dos primeros libros del “De civitate Dei” de san Agustín*, Thesaurus, XLV/1 (1990), pp. 63-78.

suplicante y animado de toda piedad, el héroe troyano solicita de la sibila la entrada en el reino de las sombras, a cuyas profundidades a nadie se permite bajar —y menos aún retornar de nuevo al mundo de los vivos— sin ser portador de la rama dorada, salvo-conducto necesario en la pretensión de acciones tales. Surge así, en modo alegórico de resonancias estridentes, el concepto cristiano del descenso a los infiernos (*descensus ad inferos*), a los cuatro infiernos, conforme a la tradición doctrinal antigua: el limbo de los niños inocentes muertos antes de tiempo, el *limbus patrum* de los justos o seno de Abraham, el purgatorio y el infierno de los condenados.

El posible origen del *descensus ad inferos* lo encontramos en la escriturística vetero y neotestamentaria, en los textos de los padres apostólicos y de la Iglesia y en los escritores eclesiásticos cristianos de los primeros tiempos, así como en la literatura apócrifa, especialmente en el llamado *Evangelio de Nicodemo* (segunda parte). También en la epístola 164, 2, 3, de san Agustín, que da la que es universal fe de la Iglesia (“¿Quién sino un infiel podría negar que Cristo estuvo en los infiernos?”), y en *La ciudad de Dios*, libro XX, capítulo 15.

Es doctrina de la Iglesia, es de fe, *fides qua creditur*, que Cristo, después de su muerte, con el alma separada del cuerpo, bajó al lugar en que moraban las almas de los justos y las hizo partícipes de la visión beatífica de Dios, esto es, beneficiarias de los frutos de la redención.

Como Jesucristo, que con gran resplandor y portando la cruz de su resurrección quebró las puertas y los cerrojos de las moradas infernales, así también Eneas, valiéndose de la rama dorada, pudo franquear cuantas vicisitudes le fueron presentadas, en viaje de ida y vuelta, y salir con bien de su periplo por el inframundo para luego continuar el del *fatum* a que venía obligado.

Por tanto, la rama dorada resulta ser así, conforme al imaginario poético virgiliano, el instrumento necesario y eficaz, alegórico, a los efectos de traspasar el umbral de separación entre ambos mundos, que en la tradición teológica cristiana deviene en la cruz de resurrección, redentora y de vida nueva, del Salvador anunciado.

Mas, a mayor abundamiento, interesa también aquí dejar constancia expresa de la panorámica que nos ofrece Virgilio en relación con la vida de ultratumba (*Eneida*, libro VI), acaso con intención de dar respuesta posible a los interrogantes planteados en las situaciones humanas límites, más en concreto en esa línea fronteriza que viene marcada por el fin de toda realidad existencial y el abismo de la muerte.

Aceptada la condición de *Homo religiosus* en los términos propuestos por Mircea Eliade, el ser humano, aun consciente de su indigencia intelectual, es buscador del encuentro con la verdad, con la trascendencia.⁹ En una de sus propuestas más inmediatas ambicionará apartar de sí la concepción de la muerte en cuanto inexorable accidente de la naturaleza para adoptar la de una prolongación de la vida, inmemorial acervo común a una gran mayoría de civilizaciones. *Ubi sunt?* (‘¿Dónde están?’) es el enunciado interrogativo reverberante en el centro mismo del hecho religioso al que se hace necesario dar respuesta satisfactoria.

Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere? (‘¿Dónde están quienes nos precedieron en este mundo?’). De fe han sido las contestaciones dispuestas por las distintas creencias religiosas en general, y de la cristiana en particular, que se afirman en los conceptos de resurrección (anástasis), *descensus ad inferos* (catábasis) y *ascensus ab inferis* (anábasis), de claras resonancias virgilianas y ubérrima reciprocidad en el mundo escatológico judeocristiano. Es así en Salmos 49, 16 (“Pero Dios rescatará mi alma del poder del abismo porque me elevará a sí”); en Isaías 9, 2 (“sobre los que habitaban en la tierra de sombras de muerte resplandeció una brillante luz”); en Hechos de los Apóstoles 2, 31 (“habló de la resurrección de Cristo, que no sería abandonado en el Hades”); en la Epístola a los Hebreos 13, 20 (“El Dios de la paz, que sacó de entre los muertos, por la sangre de la alianza eterna, al gran Pastor de las ovejas, Nuestro Señor Jesús”); en la Epístola a los Romanos 8, 34 (“Cristo Jesús, el que murió, aún más, el que resucitó, el que está a la diestra del Padre, es quien intercede por nosotros”), y en la Primera Epístola a los Corintios 15, 4 y 12 (“que fue sepultado y resucitó al tercer día, según las Escrituras [...]. Pues, si de Cristo se predica que ha resucitado de los muertos, ¿cómo entre vosotros dicen algunos que no hay resurrección de los muertos?”). Y también en la Primera Epístola de San Pedro 3, 18-22 (“Porque también Cristo murió. [...] murió en la carne, pero volvió a la vida por el Espíritu [...] y fue a pregonar a los espíritus que estaban en la prisión, incrédulos en otro tiempo, cuando en los días de

⁹ Difícil se hace resumir la idea de Mircea Eliade en un trabajo limitado como es este, pero podríamos aludir a la siguiente cita: “En una palabra: lo ‘sagrado’ es un elemento de la estructura de la conciencia, no un estadio de la historia de esa conciencia. En los niveles más arcaicos de la cultura el vivir del ser humano es ya de por sí un acto religioso, pues tomar el alimento, ejercer la sexualidad y trabajar son actos que poseen un valor sacramental. Dicho de otro modo: ser —o más bien hacerse— hombre significa ser ‘religioso’” (ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas: de la Edad de Piedra a los misterios de Eleusis*, Barcelona, Paidós, 1999, vol. 1, prefacio, p. 15).

Noé los esperaba la paciencia de Dios [...] por la resurrección de Jesucristo, que una vez sometidos a Él los ángeles, las potestades y las virtudes, subió al cielo y está sentado a la diestra del Padre”). Y que es, asimismo, del magisterio de la Iglesia, depósito de la fe encomendada y que ha de ser creída, por ser de la tradición y de revelación divina.

A la buena recepción de interpretaciones alegóricas de las obras de Virgilio contribuyó también el hecho innegable de la aceptación, por acomodo, de las concomitancias apreciadas entre el cuerpo doctrinal cristiano y el de poetas y filósofos paganos.

Hechas las reflexiones anteriores con estricto ánimo *ad arguendum* y muy ajeno a toda consideración de audacia impía por mi parte, ya incluso en un primer acercamiento a la portada principal de la catedral rotense no habría de causar extrañeza la disposición de un capitel tildado, en apariencia, con plétora de connotaciones propias del paganismo politeísta y supersticioso, anteriores a toda revelación positiva y contrarias a las aspiraciones de la lógica cristiana.

Un hombre, Eneas, en actitud piadosa y suplicante; un perro en sumisión, acaso de hediondo hálito, residuo único de su aplacada ferocidad; un eficaz instrumento, la rama dorada; y una mujer, la sibila de Cumas, hermosa sacerdotisa de Apolo requerida de amores por el dios, de quien obtuvo el don de la vida por tantos años cuantos granos de arena cupieron en su puñado, aunque sin la frescura gratificante de una permanente juventud, lo que la llevó a desear la muerte, ya en edad avanzada, por su estado de decrepitud extrema ante tamaña longevidad: “Solo quiero morir”, decía.

Hasta donde alcanza mi conocimiento, además de la cita señalada correspondiente al texto virgiliano (*Eneida*, libro VI, vv. 140-142) que da sentido a la lectura iconográfica que ahora se propone aquí, tengo por referente plástico único el manuscrito de mayor antigüedad conocido del poema, el llamado *Vergilius Vaticanus*, que en una de sus ilustraciones agrupa los mismos cuatro elementos que se disponen en la composición esculpida en el capitel rotense recreando la misma escena.

Las sibilas, ya desde los tiempos más tempranos, alcanzaron gran predicamento en distintos cultos y creencias. No sin escrúpulos, su origen suele establecerse en lugares indeterminados del cercano Oriente; luego se habría irradiado por vectores griegos a las culturas mediterráneas, especialmente la judeocristiana y la latina.

Judíos y cristianos pronto vieron en los vaticinios oraculares una fórmula proselitista eficaz, *mutatis mutandis*, en cuanto al uso de los testimonios sibilinos para



Vergilius Vaticanus (siglo v). Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica, cód. Vat. lat. 3225.

apoyo de su doctrina, contraria al paganismo politeísta. A partir de un abundante corpus pagano de literatura sibilina, por judíos primero y por cristianos después, se elaboraron múltiples compilaciones inspiradas en aquellos prototipos, conformándose así la colección de los *Oráculos sibilinos*, un conjunto de textos ornamentados de gran afectación y artificiosidad narrativa, en un ánimo exagerado de acercamiento a la verdad revelada. Tanto es así que se llegó a la equiparación de la obra poética de Virgilio, en sus versos con referencia a la sibila de Cumas, con los escritos de los profetas de la Ley de Israel y con pasajes evangélicos y apocalípticos de la Ley Nueva. La celebridad de los versos virgilianos que recrean el pasaje correspondiente a la rama dorada (*Eneida*, libro VI, vv. 140-142) ha resultado una constante desde su creación, como lo ha sido la del anuncio mesiánico contenido en la égloga IV (vv. 4-10) de sus *Bucólicas*. Sin que hayan faltado detractores, ha querido verse, en una lectura alegórica de estos últimos versos, el vaticinio profético del Verbo encarnado, del Logos de Dios, del advenimiento del Redentor.

Virgilio aparece como inconsciente profeta de Cristo, hasta el punto de considerarse su lucidez creadora muy cercana a una iluminación *divinitus afflatus*, tocando la inspiración divina, si bien en grado menor y sin el alcance conceptual propio de la teología cristiana.¹⁰

¹⁰ “Y, a propósito de esto, no se comprende la estupefacción de algunos malévolos, quienes, para poner en duda la conversión de Agustín, se admiraban de que en Casiciaco leyese e hiciese leer las *Geórgicas*, de Virgilio.

Da fe de ello, según creo, la ilustración que tomo de un manuscrito del siglo v de nuestra era, el *Vergilius Romanus* de la Biblioteca Apostólica Vaticana, en la que un ángel parece usurpar el papel de la olímpica Caliope insuflando el genio creador del poeta.

Los de Virgilio son poemas de rico y heterogéneo contenido histórico, filosófico, mítico y religioso, y es este último capítulo el de mayor interés al propósito que me mueve aquí, más en concreto las múltiples interpretaciones cristianizadas y, sobre todo,



Vergilius Romanus (siglo v). Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica, cód. Vat. lat. 3867.

Agustín se encontraba con que tenía que desempeñar el cargo de amo, tenía a su lado estudiantes, y desde niño le gustaba la dulzura, casi cristiana, del gran poeta de Andes. Y ¿qué mal había en leer aquellos libros que sin tener en cuenta la armonía del verso enseñan algo aun hoy mismo, a quien vive en el campo, y podían servir al mismo tiempo de instrucción a Licencio? Y ¿qué contradicción existe entre la geórgica virgiliana y los Evangelios, perfumados todos de georgismo oriental? También hacía leer la *Eneida*, a la que todos reconocen hoy carácter de ‘poema sacro’, y quizá las *Bucólicas*, en que se halla aquella famosa égloga que ha hecho de Virgilio el inconsciente profeta de Cristo” (PAPINI, Giovanni, *op. cit.*, p. 106).

el pretendido anuncio mesiánico de que han sido objeto los versos 4-10 de su égloga IV. En una exégesis alegórica del poema cabe extraer conformidad y unión por nudo estrecho con la doctrina cristiana, sin desnaturalización de las verdades adscritas a su cuerpo conceptual, celosamente guardado. La literatura cristiana, en larga tradición, ha venido aceptando el contenido mesiánico de la égloga IV, en sus versos antedichos, por conformes con las profecías de Israel y los anuncios evangélicos. El poeta mantuvo habría previsto el nacimiento del Mesías en las palabras oraculares de la sibila de Cumas (*Carminis Cumaei*): la “nueva estirpe [...] enviada desde el alto cielo”, ese niño que nace, con el que surgirá la edad de oro”.¹¹

Con posibilidad de errónea atribución de autoría en favor de Constantino, el emperador, en su discurso *Oratio ad sanctorum coetum*, pronunciado ante una asamblea eclesiástica, sostiene por vez primera la identidad del “niño que ahora nace”, versificado en la égloga virgiliana, con la persona del Salvador.¹²

San Agustín, en *La ciudad de Dios*, libro XVIII, capítulo 23, dice: “La sibila de Eritrea, que es la de Cumas, según también se piensa, escribió algunas profecías sobre Cristo que he leído en un latín con versos defectuosos”. Y añade que le presentaron “un códice griego que decía contener las profecías de la sibila de Eritrea, donde mostró cómo en determinado lugar el orden de las letras en el comienzo de los versos expresaban en acróstico claramente estas palabras: Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ υἱὸς Σωτῆρ, que en latín significan Jesucristo, Hijo de Dios Salvador (*Jesus Christus Dei Filius Salvator*)”. El texto griego de tan conocido acróstico puede ser consultado en *Oráculos sibílicos*, 8, 287. Respetuoso con la Antigüedad clásica y sus mitos, san Agustín llega a decir que la sibila de Cumas ha de ser catalogada entre los profetas que pertenecen a la ciudad de Dios.

Dice también, en referencia a Cristo (*La ciudad de Dios*, libro X, capítulo 27): “Si alguna huella quedó aún de nuestro crimen, no tendrá efecto alguno, y su desaparición

¹¹ La pervivencia sigue vigente en la época en que se construye el capitel objeto de estudio. Prueba de ello es que el papa Inocencio III, en su *Sermo II in Nativitate Domini*, invoca a profetas del Antiguo Testamento, a los evangelistas y a Virgilio citando el verso 7 de la égloga IV, “En nova progenies caelo dimittitur alto”, como anuncio mesiánico (MIGNE, Jacques-Paul, *Patrologia Latina*, 217, 457).

¹² Constantino el Grande o Eusebio de Cesárea (c. 260 – c. 339), que aún hay dudas sobre la autoría, que en la obra *Oratio Constantini ad Sanctorum Coetum* le dedica los capítulos XIX y XX (MIGNE, Jacques-Paul, *Patrologia Graeca*, XX, 1290 y 1294).

librará a las tierras de un error perpetuo”. El santo realiza una interpretación alegórica de los versos 8-17 de la virgiliana égloga IV poniendo al Salvador en el centro mismo del gran enunciado soteriológico de la fe cristiana: “Que por ello Él, sin pecado, tomó sobre sí a todo el hombre para sanar de la peste de los pecados todo aquello de que consta el hombre”. Tomando para sí la bucólica de Virgilio, poeta al que profesaba un profundo respeto según cabe deducir, ya en parecidos términos se había pronunciado el de Hipona en una carta dirigida a su amigo Marciano (*Cartas*, 258), a quien, tras haber recibido el bautismo saludable, considera redimido de sus pecados pasados porque “no hay otro, fuera de Cristo, a quien el género humano pueda decir: guiando Tú, si aún quedan rastros de nuestro delito, libre quedará la tierra del pavor para siempre. Virgilio confiesa que así lo tomó del oráculo de Cumas, esto es, del cántico sibilino. Quizá aquella mujer adivina había oído algo en su espíritu acerca del único Salvador y se vio obligada a confesarlo”.

He hablado antes de voces contrarias a los exégetas cristianos: de una parte, las pronunciadas en favor de una advenida edad de oro para Roma, por el acceso de Augusto al poder imperial, que daría fin a los tiempos de profundas agitaciones, “de hierro”, en palabras de la profetisa cumana; de otra, la admiración y el afecto del poeta por un amigo.

Para el paganismo romano la edad de oro y los reinados de Saturno vendrían a identificarse con el período de la *pax romana* de Augusto —el primer emperador—, tan deseada tras las discordias civiles republicanas, y con los parajes idílicos imaginarios de la Arcadia, que tanto seducían a los poetas antiguos en su melancólica esperanza. Por el contrario, la tradición cristiana, elaborando su propia historia, vino a convertir la edad de oro y la vuelta a los reinos de Saturno en un redivivo paraíso, en un mundo de luz, verdad y gracia, en sustitución de otro de tinieblas, error y pecado. Así, entre otros muchos, y citándolo por todos, un escritor cristiano, converso desde el paganismo y ardiente defensor de la doctrina nueva, Lactancio (ca. 250 – 320 d. C.), en su obra *Instituciones divinas*, magno compendio apologético en siete libros, se muestra conciliador, aunque escrupuloso, con las fórmulas literarias paganas cristianizadas y en ocasiones se sirve de las contenidas en los *Oráculos sibilinos* y su estrecha relación con la profética escriturística. En el libro VII nos habla del “final, por disposición divina, de un mundo pecador y de maldad, una vez haya cumplido su espacio temporal, para luego ser llamadas las almas de los justos a la vida bienaventurada y eterna, bajo el reinado del propio Dios, época de paz y felicidad; como dicen los poetas, dorada”.

Por tanto, para Lactancio solo existiría una edad de oro, que habría de coincidir con el final del mundo físico, terreno y corporal. Y afirma igualmente que “tras el fin vendrá la eternidad, cosa no comprendida por los paganos”. Utilizando los *Oráculos sibilinos*, pone en boca de las sacerdotisas paganas, con rasgos de analogía rayanos en la identidad, pasajes conformes en todo con los hechos prometidos al pueblo antiguo y los evangélicos, consignados en las Sagradas Escrituras. Y viene en decir: “Los lobos y los corderos comerán juntos en los montes” (*Oráculos sibilinos*, 3, 787); “entonces Dios dará a los hombres una gran fertilidad; [...] la tierra, los árboles [...] darán a los hombres el fruto del vino, de la dulce miel, de la blanca leche y del trigo; todo ello será para los hombres la mejor felicidad” (*ibidem*, 3, 619); y “la sagrada tierra, solo de los bienaventurados, producirá [...] fuentes que rezuman miel, y leche de ambrosía manará para todos los justos” (*ibidem*, 5, 281). Solicito del complaciente lector un análisis detenido de los párrafos anteriores y su relación con las promesas recogidas por el profeta Isaías (Is 11, 6-10).

Aquella constante y perpetua notoriedad antedicha, de edad en edad, que ha hecho de los versos virgilianos centro de especial atención, obedece sin duda, según creo y reitero, a la posibilidad de su acomodación en los planes trazados por las diferentes creencias y a la eficacia de su utilidad en cuanto medio que sirvió a los distintos apologetas, paganos, judíos y cristianos, en su deseo de disponer a los hombres para que reciban sus doctrinas.

Todo mi afán se ha centrado en la búsqueda de una justificación suficiente, en dar causa y sentido a la escena representada en el hermoso capitel de la Rama Dorada, sin elementos o atributos, al menos en apariencia, que puedan corresponderse con los de una iconografía cristiana, más adecuada al templo que le da acogida en Roda de Isábena. Sabedor de importantes asuntos no abordados y subyacentes en los poemas de Virgilio, acaso más adelante y con fuerzas renovadas me resulte de oportunidad entrar a conocer, en estrecha relación con el conjunto iconográfico que adorna el marco de la puerta catedralicia, de algunas de las materias planteadas en sus textos por el poeta, de tanto interés para los escritores cristianos de los primeros tiempos, eclesiásticos o no, con gran provisión de erudición pagana y judía. Como de una de las dificultades no resueltas: la distribución de los capiteles de la portada meridional, habitualmente juzgada de caprichosa, quizá por desconocimiento de la lógica que llevó a las voluntades y providencias de aquellos canónigos rotenses, sus artífices intelectuales, a establecer la ubicación como se nos ofrece, que, de seguro, no es de causa ciega.

Sirva el sencillo relato anterior de soporte sugerente, en evitación de toda sorpresa y turbación confusa, al examinar el esculpido ornamental de la portada rotense.

El capitel de la Rama Dorada no acoge principio contrario a la doctrina cristiana, no supone un desnaturalizado de sus reglas ni ha de ser contemplado cual grito pagano que aturda los cantos de su teología. La fórmula plástica recibida en el capitel no es sino una manifestación más de la buena recepción y la pervivencia del mundo clásico en los siglos medievales, también aquí, en Roda de Isábena, al igual que en el contra-pórtico compostelano y en el suelo catedralicio sienés, aunque en estos dos últimos casos en forma de elementos aislados.¹³

A la sagaz perspicacia de los canónigos rotenses no escaparon los cantos de promisión y esperanza de que está provisto el universo de Virgilio.

¹³ MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, “El Pórtico de la Gloria”, *Franco María Ricci*, 21 (1993), pp. 28-56. Para la catedral de Siena véase LOICQ-BERGER, Marie-Paule, “Un autre Virgile: le regard medieval (1)”, *Folia Electronica Classica*, 21 (2011) <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/21/VirMed/Vir1.htm>> [consulta: 26/11/2018].

EL MAESTRO GUILLERMO INGLÉS Y LA ESCULTURA GÓTICA EN HUESCA

Samuel GARCÍA LASHERAS*

RESUMEN.— La relación con Guillermo Inglés, autor de la portada occidental de la catedral oscense, de las imágenes de Santa Águeda y Nuestra Señora del Monte conservadas en la ermita de las Mártires de la ciudad de Huesca, nos permite profundizar en el conocimiento de la personalidad artística de ese maestro e insistir en la notable influencia que ejerció en la escultura gótica hispánica. Además, el estudio de esas imágenes corrobora la importancia de la capital altoaragonesa durante el segundo cuarto del siglo XIV como un atractivo centro artístico en el que destacó la actividad de talleres escultóricos, enriquecida por la presencia de maestros foráneos de diversa procedencia.

PALABRAS CLAVE.— Escultura gótica. Imaginería mariana. Guillermo Inglés. Huesca. Pamplona.

ABSTRACT.— The relationship with Guillermo Inglés, author of the western cover of the Huesca cathedral, of the images of Santa Águeda and of Nuestra Señora del Monte conserved in the hermitage of the Mártires of the city of Huesca, allows us to deepen our knowledge of the artistic personality of this master and insist on the remarkable influence he exerted in Hispanic Gothic sculpture. In addition, the study of those images corroborates the importance of the capital of the Alto Aragón during the second quarter of the 14th century as an attractive artistic centre, with the noteworthy activity of sculptors' workshops, enriched by the presence of foreign masters of diverse provenance.

* Doctor en Historia del Arte. samuelgarcialasheras@hotmail.es

El estudio de la escultura del siglo XIV en Aragón entraña una gran dificultad debido a las escasas obras que han llegado hasta nuestros días, al deterioro y las alteraciones que han sufrido en su mayoría y a la descontextualización de muchas de ellas. A ello se suma la brevedad de las pocas noticias halladas en la documentación de aquella época que hacen referencia a esta actividad artística y nos proporcionan información directa acerca de sus promotores y sus artífices, así como de su cronología. El principal conjunto de este periodo, la puerta de la fachada occidental de la catedral de Huesca, es representativo de esta problemática. A su mal estado de conservación, que impide analizar con el detalle deseado los aspectos estilísticos de sus elementos, se añaden las incógnitas en torno a la identidad de quienes idearon la obra y llevaron a cabo su realización, cuestiones a las que no se puede ofrecer una respuesta plenamente satisfactoria. Así, a pesar de que casi hay unanimidad a la hora de atribuir las mejores piezas del conjunto a Guillermo Inglés, maestro de obras de la seo oscense documentado en 1338,¹ y situar la datación del monumento alrededor de esa fecha, resulta complejo definir la personalidad profesional de este personaje y surgen cuestiones en torno a su papel como responsable de los trabajos arquitectónicos de la catedral y a su identificación con el autor de las mejores esculturas de la portada.

La importancia de la puerta de la catedral de Huesca en el panorama del gótico hispánico ha quedado reflejada en varios trabajos publicados a partir de mediados del siglo pasado en los que se destacan su solución arquitectónica y su conjunto escultórico como ejemplos de la introducción del estilo gótico francés trecentista en los territorios de la península.² En esta línea, en los estudios dedicados al arte medieval en Navarra se ha prestado una especial atención a Guillermo Inglés, al que se ha señalado como autor de algunas obras que se encuentran fundamentalmente en el claustro de la catedral de Pamplona, cuya cronología es anterior a la presencia del maestro en la capital altoaragonesa.³ También se ha subrayado su relevancia en la transmisión de modelos iconográficos, especialmente en la imaginería mariana, ya que se puede rastrear su influencia en un grupo de imágenes de la Virgen con el Niño localizadas en una extensa

¹ Durán (1956).

² Duran y Ainaud (1956: 275-276, fig. 269); Uranga e Íñiguez (1973: 9-10, fig. 1); Borrás (1986: 173-174); Azcárate (1990: 213 y 225); Janke (1993); Martínez Álava (1994); Fernández-Ladreda (2001: 18-21, y 2015); Criado (e. p.).

³ Uranga e Íñiguez (1973); Azcárate (1990); Martínez Álava (1994); Fernández-Ladreda (2001 y 2015).

área que desborda los límites de los ámbitos navarro y aragonés, pues abarca desde Vitoria hasta Barcelona.⁴

El estudio de las esculturas de santa Águeda y Nuestra Señora del Monte conservadas en la ermita de las Mártires de Huesca, a las que tan solo se ha dedicado una breve



*Santa Águeda y Nuestra Señora del Monte. Ermita de las Mártires.
(Fotos: Samuel García Lasheras)*

⁴ Además de las menciones de esculturas de la Virgen con el Niño que encontramos en las referencias anteriores, los siguientes trabajos se centran en el estudio de la imaginería mariana: Lacarra (1990); Bracons (1991); Español (1993: 103); Manote (1997); Naval (1999); Crispí (2001: 271-286).

reseña,⁵ nos permite relacionarlas de forma más o menos directa con el maestro de la portada de la seo oscense. De este modo, en primer lugar se reafirma la notable huella de Guillermo Inglés en el panorama artístico peninsular, y especialmente en Aragón, en concreto en el campo de la escultura del segundo cuarto del siglo XIV, y en segundo lugar se corrobora la intensidad de la actividad escultórica desarrollada durante ese periodo en la capital altoaragonesa.

Conocemos los nombres de tres maestros de la catedral de Huesca activos en la primera mitad del XIV. El primero de ellos es un tal Pedro Sánchez, que aparece citado como maestro de obras de la seo oscense en 1304, cuando se hallaba visurando la reconstrucción de la torre de Luesia (Zaragoza) en su condición de maestro de obras de castillos de la frontera, cargo cuyo nombramiento dependía del propio monarca.⁶ El segundo es Juan Doncells, mencionado en 1328 como “picador et maestre mayor de la obra de la iglesia mayor de la Sie d’Osca”.⁷ El tercero, documentado en 1338, es Guillermo Inglés, quien recibió de la prepositura de Huesca ciertas cantidades de dinero que se le adeudaban en virtud de su cargo de “magister fabrice sedis Osce” o “maestro maior de la obra de la Sie d’Uesca”.⁸ La brevedad de las referencias a estos personajes nos impide saber cuál fue el cometido de cada uno en la catedral. A excepción del primero, al que se localiza realizando unas obras en Luesia y se reconoce como maestro de castillos, nada más sabemos de ellos ni de su actividad profesional ni de su presencia en otro lugar además de en Huesca.

Guillermo Inglés es el maestro de obras que mayor atención ha recibido en los estudios dedicados de manera más o menos extensa al periodo medieval de la catedral de Huesca. Ello se debe, en primer lugar, a que la fecha en que aparece documentado es compatible con el estilo de la portada occidental. Así, inmediatamente se identificó

⁵ Naval y Naval (1980: 180).

⁶ Escribano (1999: 62, n. 122).

⁷ Garcés (2014).

⁸ Durán (1956): “1338, 30 septiembre // Noverint universi Quod ego Guillelmus Ingles magister fabrice sedis Osce confiteor et recognosco me habuisse et recepisse (*de los administradores de la Prepositura*) sexaginta solidos denariorum iaccensium in solutionem trium kaficiorum tritici ratione portionis seu prebende michi debite in dicta prepositura oscense (*A. C. H., sign. Extrav.*)”; “1338, 14 de noviembre // Sea manifiesta cosa a todos como yo maestre Gyllem Inglés maestro maior de la obra de la Sie d’Uesca otorgo que recebié quaranta et hueyto sólidos iaccenses por raçõn de dos kafices de trigo que me diestes de aquel trigo que la dicta prebostría me a a dar d’est present anno (*A. C. H., sign. Extrav.*)”.

como autor tanto de la arquitectura como de, al menos, buena parte de las esculturas. Del mismo modo, al advertirse notables paralelismos entre el monumento oscense y varias obras del claustro de la catedral de Pamplona, entre las que destacan las puertas del Amparo, del Arcedianato y del Refectorio, se ha señalado a Guillermo Inglés como el maestro bajo cuya dirección se desarrollaron algunos de esos trabajos, en un periodo que abarca aproximadamente entre 1320 y 1338, es decir, antes de su presencia en Huesca, lo que ha permitido definir en gran medida las características de su estilo tanto en el terreno de la arquitectura como en el de la escultura.

En segundo lugar, el nombre del maestro ofrece una pista fundamental tanto para indagar en su origen como para buscar los precedentes de sus realizaciones en territorio hispánico. Martínez Álava, al investigar los antecedentes de los conjuntos en los que pudo intervenir Guillermo Inglés, ha apuntado que el dosel que corona la imagen del tímpano de la portada de la seo oscense puede ser una simplificación de la cabecera de la catedral de Wells (1310-1315) y que, por lo tanto, su artífice representó una estructura que existía realmente y que sin duda conocería. El mismo investigador señala los contactos estilísticos con la escultura gótica francesa, en especial con la portada de la fachada septentrional del crucero de la catedral de San Andrés de Burdeos (1310-1320), e incluso indica que, si no participó en su ejecución, lo conocía directamente.⁹

El hecho de que la única documentación conocida se refiera a Guillermo Inglés como maestro de obras ha llevado a plantear una cuestión en torno a su actividad profesional: si solo hay que identificarlo como arquitecto o si también desarrolló de forma paralela el oficio de escultor. Martínez Álava apunta la posibilidad de que estemos ante un solo maestro, conocedor de la escultura bordelesa, que realizó el tímpano de Huesca y varias obras en el claustro de la catedral de Pamplona y al que se puede identificar como Guillermo Inglés, único maestro citado en la documentación. Teniendo en cuenta que no es necesario hacer coincidir a este con el autor de parte de las esculturas de la portada de la catedral, no descarta que pueda tratarse de dos personajes, uno de los cuales sería el maestro de obras, llamado Guillermo, y el otro el escultor que realizó el tímpano, quien además sería el artífice de las obras de Pamplona. Sin embargo, advierte que, ante las evidentes dificultades económicas que atravesó el cabildo oscense para financiar las obras de la seo,¹⁰

⁹ Martínez Álava (1994: 325).

¹⁰ Durán (1991: 72).

la duplicidad de cargos en la realización de la portada sería una carga innecesaria a los gastos. Además, si aceptamos que quien esculpió el tímpano conocía la catedral de Wells —ya que reprodujo la arquitectura de su cabecera en el dosel— y tenía presentes los modelos escultóricos de Burdeos —por aquel entonces territorio de la Corona inglesa—, es evidente que sería alguien de origen inglés. Por ello, cree que Guillermo Inglés, maestro de obras de la catedral oscense, es el autor, al menos, del tímpano de la portada y de las obras de Pamplona.¹¹

De forma resumida, podemos reconstruir el hipotético periplo del maestro antes de llegar a Huesca.¹² Iniciaría su carrera en Inglaterra, donde conocería la catedral de Wells. Su formación se completaría en territorio continental. Fernández-Ladreda, en su estudio más reciente dedicado al conjunto monumental del claustro de la catedral de Pamplona, ha localizado los precedentes de alguna de las estructuras atribuidas a Guillermo Inglés en las portadas de los Libreros (1281-1300) y de la Calenda (1310-1335) de la catedral de Nuestra Señora de Ruan y en la portada norte del transepto de la catedral de Burdeos (1310-1320).¹³ Al cruzar los Pirineos, ya en la plenitud de su carrera, se reclamaría su presencia en la catedral pamplonesa, donde a partir de 1320 dirigiría los trabajos en las pandas norte y oeste, en el tramo inicial de la sur y en la bóveda y el coronamiento exterior de la sala capitular, conocida como *capilla Barbazana*. También sería el autor principal de la arquitectura de las puertas del Amparo, del Arcedianato y del Refectorio.

En cuanto a su actividad escultórica en la catedral pamplonesa, se le atribuyen, con la colaboración de un taller, buena parte de las puertas citadas, las claves de los tramos del claustro anteriores a las puertas del Arcedianato y del Refectorio, las ménsulas de la capilla Barbazana y la Virgen con el Niño que preside esta sala. Del mismo modo, se ha advertido su fuerte influencia en la llamada *puerta Preciosa*, si bien su estilo es más evolucionado. También se le atribuyen las esculturas de san Saturnino y Santiago que se conservan en la iglesia parroquial de San Saturnino de Pamplona.

¹¹ Martínez Álava (1994: 325).

¹² No es mi intención en este trabajo realizar un recorrido exhaustivo por la trayectoria del maestro antes de llegar a Huesca, en la que destacan las obras realizadas en el claustro de la catedral de Pamplona. Para conocer la evolución de los conjuntos que se le atribuyen en dicho lugar y obtener una completa información, consultar el trabajo de Fernández-Ladreda (2015).

¹³ *Ibidem*, p. 192.

Bajo su dirección como maestro de obras de la catedral de Huesca se trabajó en la fachada occidental y se levantó la portada monumental. También intervendría en el conjunto escultórico, si bien en su ejecución se advierten varias manos, lo que se explica por la participación de diferentes miembros de un amplio taller, aunque no hay que descartar que la obra la concluyera otro taller en fechas posteriores. A Guillermo Inglés cabe atribuirle las mejores piezas, es decir, las localizadas en el tímpano, entre las que destaca la Virgen con el Niño que preside la portada. Igualmente, realizaría el grandioso dosel que la corona, dando muestras de su gran habilidad en el diseño de las trazas arquitectónicas.

La huella del maestro de la portada oscense en la escultura gótica hispánica se puede seguir en un conjunto de imágenes de la Virgen con el Niño.¹⁴ Desgraciadamente, no se conserva documentación referente a ellas y en su mayoría están descontextualizadas de sus emplazamientos primitivos. A pesar de ello, en todas es evidente que los modelos que tomaron sus artífices se encuentran en obras de Guillermo Inglés, cuyo estilo siguieron, con mayor o menor habilidad.

Entre este conjunto de imágenes se pueden distinguir dos variantes principales a partir de la disposición de los elementos de la indumentaria y de los gestos de la Virgen y el Niño.¹⁵ Las dos piezas que sirven para definir dichas variantes se encuentran en Huesca: la Virgen del tímpano de la portada de la catedral y la Virgen de las Nieves de la iglesia de San Pedro el Viejo.¹⁶ La primera de ellas, obra de Guillermo Inglés, representa el establecimiento temporal en la ciudad de un taller dirigido por un escultor de origen foráneo contratado para acometer uno de los encargos artísticos más importantes de su época en la Corona de Aragón. La segunda es un ejemplo de la actividad de un escultor local que trabajaría en los años posteriores a 1338 y cuyo estilo estaría marcado por el de aquel. En cualquier caso, son dos de los testimonios más relevantes de la importancia de la capital altoaragonesa como foco artístico destacado en el segundo tercio del siglo XIV, en el que sobresalieron los talleres escultóricos. Huesca fue un cruce de caminos en el que se produjeron contactos e intercambios artísticos

¹⁴ Véase la bibliografía de la nota 4, especialmente Crispí (2001).

¹⁵ Otras imágenes marianas en las que se aprecia la misma influencia muestran variaciones a partir de los diseños de las esculturas de la seo oscense, como la Virgen de Piedrafita, procedente de Arén (Ribagorza), hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona (n.º inv. 24092) (Manote, 1997; Naval, 1999).

¹⁶ Español (1993: 103); Buisán, Lapuente y Cuchí (2016).



*La Virgen con el Niño y dos santas sin identificar. Portada occidental de la catedral de Huesca.
(Fotos: Samuel García Lasheras)*

entre maestros de diversa procedencia. Así, podemos observar como en la Virgen del Rosario, conservada en el interior de la catedral, donde domina la influencia de otra corriente estética, en este caso procedente del Languedoc, se advierte igualmente el impacto del maestro de la portada.¹⁷

Las dos esculturas góticas que se encuentran en la ermita de las Mártires de Huesca ofrecen un importante testimonio de la huella dejada por este artista en la capital altoaragonesa y del éxito de los arquetipos reproducidos por él y su taller. La primera de ellas representa a santa Águeda de Catania, virgen y mártir del siglo III, y la segunda recibe culto bajo la advocación de Nuestra Señora del Monte. Ambas presiden retablos de principios del XIX que muestran algunos desperfectos provocados por un hundimiento de parte de la cubierta del templo que afectó igualmente a sus imágenes titulares.

¹⁷ García Lasheras (2013-2014).

Las dos están labradas en piedra. A pesar de que han sido rehabilitadas para el culto, no presentan un buen estado de conservación, pues en ellas se observan importantes deterioros y algún añadido desacertado. En ellas son notables los repintes aplicados en el siglo XX que afean su aspecto, si bien es posible que bajo ellos puedan hallarse restos de su policromía original. El uso de pintura industrial ha favorecido probablemente que hayan pasado inadvertidas y que no se les haya prestado hasta ahora la atención que merecen.

La de santa Águeda perdió los antebrazos y las manos con los atributos que identificaban su advocación. En época contemporánea se repusieron unas manos de yeso con unos postizos que representan la palma martirial y los pechos en una bandeja. Aunque la pintura que la recubre desvirtúa la concepción estética primitiva de la obra, todavía se puede apreciar en ella el trabajo original del imaginero, ya que, a excepción de las manos, no presenta pérdidas significativas del material pétreo en el que fue labrada. Del mismo modo, el rostro mantiene en buena medida los rasgos propios de la estética gótica.

La escultura de Nuestra Señora del Monte tiene mayores desperfectos y retoques más agresivos, además de unos repintes con una pintura industrial poco afortunados. El rostro de María es una de las zonas más afectadas, mostrando una fisonomía muy desfigurada. También se perdió el brazo original de la Virgen. La figura del Niño ha llegado muy alterada. Los repintes impiden saber si el brazo derecho, que muestra apoyado sobre el pecho materno, es original, aunque es probable que sea rehecho en época contemporánea. El brazo izquierdo es claramente un añadido. La cabeza del Niño fue remodelada, aunque la pintura que la recubre impide apreciar el alcance de la intervención. El cuello de la túnica que viste es una reinterpretación de la prenda. El estado de conservación de estas esculturas reclama una necesaria restauración en la que se compagine, en la medida de lo posible, la recuperación de su apariencia primitiva y su salvaguarda para el culto con un aspecto digno y decoroso, ya que se trata de obras de una inestimable importancia como parte del patrimonio artístico del gótico oscense y de la tradición religiosa de la ciudad.

A pesar de los deterioros que muestran, de las remodelaciones y de los repintes que se han aplicado, por fortuna se pueden reconocer las formas originales, lo que nos permite identificarlas como obras góticas. La de santa Águeda, la de mayor calidad, está inspirada en modelos surgidos en el norte Francia que tuvieron una gran difusión

a lo largo de la primera mitad del siglo XIV, de los que existen numerosas variantes a partir de la disposición del manto que visten y la recreación del plegado. Unos ejemplos ilustrativos los encontramos en las imágenes de la llamada *capilla de Navarra* de Notre-Dame de Mantes,¹⁸ en especial en las de las dos santas del conjunto. Su composición equilibrada y sus facciones están basadas en un ideal de belleza común. La representación de la indumentaria está resuelta con fórmulas semejantes tanto en la forma de colocar las prendas, el velo que cubre la cabeza y la parte superior del cuerpo y el manto cruzado por delante como en el tratamiento del relieve de los pliegues. Del mismo modo, se asemeja a la santa Catalina de Alejandría conservada en la iglesia de Saint-Martin de Bézu-la-Forêt, en Normandía (departamento de Eure).¹⁹

El análisis del estilo de la imagen de santa Águeda nos permite relacionarla de manera más directa con el maestro de la portada occidental de la catedral oscense. En primer lugar, es clara su similitud con algunas de las mártires de la segunda arquivolta, inspiradas todas ellas en las tipologías citadas en el párrafo anterior. El tratamiento del volumen de los pliegues y del ritmo de las formas que adoptan es semejante. Las diferencias obedecen en buena medida a que se trata de trabajos en piezas de distinto tamaño.

La comparación con otras imágenes del conjunto catedralicio, en especial con la Virgen con el Niño del tímpano, evidencia la existencia de unos rasgos estilísticos comunes, si bien hay que advertir que el aspecto actual de santa Águeda puede llevarnos a minusvalorar de manera inmerecida el trabajo original de su autor. Sus facciones muestran una gran similitud (insisto en que ha de tenerse en cuenta la alteración del aspecto primitivo de la santa por los repintes). El rostro es ovalado y tiene la frente ancha, las cejas arqueadas, los ojos almendrados, las mejillas carnosas, la boca pequeña —en la que se dibuja una ligera sonrisa— y el mentón destacado. Las ondulaciones del cabello están representadas a partir de un diseño común. La relación se hace evidente asimismo en los detalles ornamentales de tipo floral de la corona que luce. A pesar del deterioro de esta, también se pueden comprobar los paralelismos con las que llevan los Magos representados en el tímpano.

Del mismo modo, hay que señalar los puntos en común con alguna de las obras atribuidas a Guillermo Inglés en la catedral de Pamplona, especialmente con la escultura

¹⁸ Baron (2001).

¹⁹ *Idem* (1981: 78).



La Virgen del Amparo, en la puerta del Amparo, y la Iglesia Triunfante, en la puerta del Refectorio. Claustro de la catedral de Pamplona. (Fotos: Samuel García Lasheras)

de la Iglesia Triunfante localizada en la puerta del Refectorio²⁰ y con la de la Virgen del Amparo.²¹ Existe gran semejanza con la primera de ellas en la disposición del manto y de los extremos del velo, así como en el relieve que adoptan los pliegues. También son

²⁰ Fernández-Ladreda (2001: 20-21).

²¹ Para la Virgen del Amparo es imprescindible el estudio de Fernández-Ladreda (1989: 278-284). Para su relación con Guillermo Inglés, véase *idem* (2001: 18-19, y 2015: 202).

evidentes los paralelismos en su fisonomía y en los detalles más ornamentales, como las coronas o el ceñidor que cae verticalmente, lo que pone de manifiesto la cercanía de la escultura de santa Águeda al círculo del maestro.

Durán Gudiol publicó una noticia según la cual Ramón Ager, arcediano de la seo oscense, “dictó testamento el 23 de mayo de 1328, legando las rentas precisas para el sostenimiento de una comunidad de doce presbíteros, uno con título de prior, para la celebración del oficio divino y nocturno en la iglesia de las vírgenes y mártires Nunila, Alodia, Águeda y Bárbara, que él *había construido o hecho construir*”.²² Este mismo estudioso se plantea si se llegó a edificar ese templo. La existencia de la escultura gótica confirma que no solo se construyó, sino que además en los años siguientes se dotaría del mobiliario necesario para el culto. Por otra parte, el hecho de que se haya conservado la imagen de una de las advocaciones a las que estaba consagrada la iglesia en el siglo XIV implica que también pudieron existir piezas coetáneas dedicadas a las otras cotitulares que tal vez estuvieron expuestas originalmente sobre ménsulas y cubiertas por doseles en diferentes puntos del primitivo templo. Hay una circunstancia que añade un argumento a favor de esta hipótesis. La santa lleva corona, elemento que no es común en la iconografía de santa Águeda ni en la de Nunilo y Alodia, pero que sí es atributo habitual en santa Bárbara. Este detalle no sería pasado por alto por un escultor de aquel periodo. Así, en la segunda arquivolta de la portada de la cercana catedral solo una de las mártires representadas está coronada, lo que obedece a que se seguían estrictamente las características de cada iconografía. Por ello no hay que descartar la posibilidad de que en origen la imagen de la ermita representase a santa Bárbara, siempre que admitamos que llegaron a realizarse imágenes góticas de las cuatro mártires. Con el paso del tiempo, el deterioro y los cambios de gustos estéticos de cada época provocarían la retirada del culto y la pérdida irremediable de tres piezas del grupo. Al salvaguardar una de ellas desprovista de sus manos, y por tanto de sus principales atributos identificativos, y recuperarla para el culto ya en época contemporánea, es posible que se decidiera consagrarla a santa Águeda por motivos de devoción de quienes la rehabilitaron, lo que tan solo habría implicado añadirle unos nuevos atributos.

En cualquier caso, la fecha del testamento del arcediano nos permite plantear que en los años siguientes se completarían las obras de construcción del templo, si es

²² Durán (1994: 59).



*Arriba, los rostros de la santa Águeda de la ermita de las Mártires y la Virgen con el Niño de la catedral de Huesca; abajo, los de la Iglesia Triunfante y la Virgen del Amparo de la catedral de Pamplona.
(Fotos: Samuel García Lasheras)*

que todavía no estaba terminado, como era su deseo, y situar la realización de la escultura, y tal vez la de sus compañeras, si existieron, en los años posteriores, es decir, poco después de que fuera realizada la fachada de la catedral, en torno a 1340.

Los patrocinadores de la imagen de santa Águeda, y del resto de aquel hipotético grupo escultórico, quisieron que fuera similar a las de la portada de la seo. La estatua muestra una calidad cercana a las mejores realizaciones de Guillermo Inglés, por lo que, si no intervino en ella él mismo, sí que es de su taller. Sus rasgos en común con obras conservadas en la catedral de Pamplona, en especial con la escultura de la Iglesia Triunfante de la puerta del Refectorio, implican que su autor conocía bien los modelos del maestro y que pudo seguirlos desde tierras navarras. Probablemente habrá que esperar a una futura restauración de la obra para matizar y confirmar su atribución al maestro.

La Virgen con el Niño del santuario de las Mártires es conocida como *Nuestra Señora del Monte*. Esta advocación apunta a un origen de la imagen relacionado con la presencia de los carmelitas en Huesca. De hecho, el primer convento de esta orden en España se fundó en esta ciudad, y ello ocurrió antes de 1283, año en el que aparece documentado por primera vez el barrio de Nuestra Señora del Carmen, situado extramuros al norte de la población. Poco después, en 1286, el rey Alfonso III concedió a los frailes licencia para abrir una puerta en la muralla frente al convento.²³ El cenobio fue destruido durante la guerra de la Independencia y, aunque se empezó a reconstruir a partir de 1816, tras un primer cierre en 1821, desapareció definitivamente tras la aplicación de los decretos de exclaustración de 1835. Es posible que la escultura fuese venerada en un principio en ese convento y que en algún momento de las primeras décadas del siglo XIX se trasladara, dada su cercanía, a la ermita de las Mártires.

Las formas y los rasgos estilísticos revelan su derivación de la Virgen con el Niño del tímpano la portada de la catedral de Huesca. Como he indicado, esta sirve de punto de partida para definir una tipología en la que destaca el juego de líneas que se genera en las prendas que viste María, especialmente en el desarrollado velo que cubre su cabeza, cuyo extremo derecho se cruza por delante del cuerpo mientras que el izquierdo se extiende por encima de su hombro para arropar a su hijo, y en el amplio manto visible bajo el velo. El resultado es una composición dinámica determinada por

²³ Durán (1994: 53).

la forma zigzagueante que dibujan los extremos de las telas y el contraste entre el tratamiento de los pliegues en V que se forman en el velo al caer sobre el cuerpo de María y los ondulados que caen por debajo del cuerpo de Jesús y tienen continuidad en los de la parte inferior de la túnica. Su ejecución es una demostración del virtuosismo del artista en la recreación del volumen. El modelo tuvo una gran propagación, como atestigua la imagen de la Virgen con el Niño que preside la sala capitular del monasterio de Pedralbes, en Barcelona,²⁴ la cual sigue con bastante fidelidad el diseño de la estatua oscense, o la de Nuestra Señora de Gracia conservada en la iglesia de San Pedro de Vitoria,²⁵ que guarda una gran similitud con aquella, si bien con algunas variaciones. Otras piezas ilustran la gran difusión de la tipología, como una imagen del Museo Nacional de Arte de Cataluña de origen desconocido (n.º inv. 14524)²⁶ o la localizada en el sepulcro del obispo Miguel Sánchez de Asiáin, en el claustro de la catedral de Pamplona, cuya cronología se sitúa entre el episcopado de este prelado (1357-1364) y 1376, año en el que su hermano Fernando Gil de Asiáin, arcediano de Eguarte, fundó una capellanía por el alma de los dos. Esta pieza, de pequeño tamaño y realizada en relieve, aunque presenta algunas variaciones respecto al modelo, es ilustrativa de la pervivencia hasta fechas más avanzadas de los modelos introducidos por Guillermo Inglés.²⁷ Se ha señalado la hipotética existencia de otras esculturas marianas del mismo maestro que ampliarían su repertorio y que serían igualmente imitadas y copiadas. No obstante, hay que tener en cuenta que las diferencias entre unas y otras pueden deberse también a la singularidad que los imagineros daban a cada una de sus obras, eliminando o introduciendo detalles que en ocasiones tomarían de otras tipologías no necesariamente marianas. Por supuesto, también dependen de la mayor o menor habilidad de los artesanos, en virtud de la cual podían ejecutar piezas cuidando los detalles o se veían obligados a simplificarlos. A ello hay que añadir la inversión de medios de los patrocinadores de cada obra.

La Virgen con el Niño de la ermita de las Mártires es una variante del modelo que revela un trabajo de menor calidad. Las diferencias se encuentran en la mayor sencillez de los elementos que componen la indumentaria y en la simplificación del desarrollo de los pliegues de las telas. La Virgen no luce el largo tocado que cubre

²⁴ Crispí (2001: 275-278).

²⁵ Enciso (coord.) (1968: 162-163, fig. 307).

²⁶ Crispí (2001: 275-278).

²⁷ Fernández-Ladreda (2015: 338-339).



Virgen con el Niño. Procedencia desconocida. (Foto: © Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, 2019)



Virgen con el Niño. Sepulcro del obispo Miguel Sánchez Asiáin. Claustro de la catedral de Pamplona. (Foto: Samuel García Lasheras)

la cabeza y la parte superior del cuerpo como las otras, sino un velo corto. El manto es una prenda más sencilla. El plegado se reduce a unas formas más gruesas, si bien permite interpretar correctamente el movimiento que se quiere representar. El Niño viste una holgada túnica que tiene mayor similitud con el que lleva en la imagen de la Virgen de las Nieves de San Pedro el Viejo. Por lo tanto, es posible que su autor, un artesano cuyo taller estaría instalado en Huesca, combinara elementos de distintas obras de la ciudad.



*Nuestra Señora de las Nieves. Iglesia de San Pedro el Viejo, Huesca.
(Foto: Samuel García Lasheras)*

La pérdida de las manos originales impide saber a ciencia cierta qué objetos mostraban María y Jesús. Es posible que la Virgen sujetara un atributo floral, como es habitual en la imaginería mariana de la época, mientras que el Niño pudo llevar en sus manos un ave, como en las esculturas del monasterio de Pedralbes y el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Los desperfectos en el rostro de la Virgen deformaron por completo su aspecto original, que la tosca recomposición no pudo recuperar, pero podemos hacernos una

idea de cómo serían sus facciones a partir de los rasgos que muestran otras obras mejor conservadas, como por ejemplo la del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Por la simplificación de las formas y la inferior calidad del trabajo respecto a las esculturas de la fachada de la catedral podemos atribuirla a un maestro local que habría copiado el estilo y los modelos introducidos por Guillermo Inglés. Su cronología puede situarse a mediados del siglo XIV.

Por lo tanto, las imágenes de la ermita de las Mártires estudiadas en este trabajo amplían el catálogo de piezas relacionadas con Guillermo Inglés y representan dos nuevos testimonios de la profunda huella que dejó este maestro de la obra de la catedral en otros puntos de la ciudad de Huesca. Del mismo modo, nos permiten plantear su intervención, con la colaboración de su taller, en otros conjuntos y trabajos menores hoy desaparecidos. Se comprueba una vez más el relevante papel de ese artista en el panorama escultórico hispánico del segundo cuarto del siglo XIV. En este sentido, el análisis hace posible estrechar los contactos estilísticos entre el conjunto escultórico de la puerta de la seo oscense y las imágenes de varias puertas del claustro de la catedral de Pamplona, reafirmando la identificación de Guillermo Inglés con el maestro bajo cuya dirección se realizaron aquellos trabajos.

BIBLIOGRAFÍA

- AZCÁRATE RISTORI, José María de (1990), *Arte gótico en España*, Madrid.
- BARON, Françoise (2001), “Les statuettes de la chapelle dite ‘de Navarre’ à Notre-Dame de Mantes”, *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1997, pp. 266-274 <<https://doi.org/10.3406/bsnaf.2001.11238>>.
- (1981), “Sainte Catherine d’Alexandrie”, en *Les Fastes du gothique: les siècle de Charles V*, París, Réunion des musées nationaux.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1986), *Historia del arte*, I: *De la prehistoria al fin de la Edad Media*, t. III de *Enciclopedia temática de Aragón*, Zaragoza, Moncayo.
- BRACONS I CLAPES, Josep (1991), “Mare de Déu amb el Nen”, en Joaquín YARZA LUACES y Francesca ESPAÑOL I BERTRAN (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès*, I: *Catàleg d’escultura i pintura medievals*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 195-196.
- BUISÁN CHAVES, Antonia, María Pilar LAPUENTE MERCADAL y José Antonio CUCHÍ OTERINO (2016), “Estudio petrológico de la imagen de la Virgen de las Nieves de San Pedro el Viejo”, *Lucas Mallada*, 18, pp. 247-255.
- CRIBADO MAINAR, Jesús (e. p.), “Portadas góticas en el viejo reino de Aragón: estado de la cuestión”, ponencia presentada en el congreso internacional *Portalades gòtiques a la Corona d’Aragó* (Barcelona, 10-12 de diciembre de 2012), Barcelona, Amics de l’Art Romànic / IEC.

- CRISPÍ I CANTÓN, Marta (2001), *Iconografía de la Mare de Déu a Catalunya al segle XIV (imatgeria)*, tesis doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, ed. microfotogràfica, pp. 271-286.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1956), “Notas de archivo, 5. Un arquitecto inédito del año 1338”, *Argensola*, 25, pp. 98-99.
- (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA.
- (1994), *Iglesias y procesiones: Huesca, siglos XII-XVIII*, Zaragoza, Ibercaja.
- DURAN I SANPERE, Agustín, y Joan AINAUD DE LASARTE (1956), *Escultura gótica*, vol. VIII de *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*, Madrid, Plus Ultra.
- ENCISO VIANA, Emilio (coord.) (1968), *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*, t. III: *Ciudad de Vitoria*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal.
- ESCRIBANO SÁNCHEZ, José Carlos (1999), *El palacio real de Ejea de los Caballeros*, Ejea de los Caballeros, CECV.
- ESPAÑOL I BERTRAN, Francesca (1993), “Virgen Blanca”, en *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, DPH / Gobierno de Aragón, pp. 103-104.
- FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara (1989), *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- (2001), *La puerta del Amparo de la catedral de Pamplona: estudio histórico-artístico e informe de intervención*, [Pamplona], Fundación Fuentes-Dutor.
- (2015), “El claustro y dependencias canónicas de la catedral de Pamplona: arquitectura y escultura”, en *idem* (coord.), *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 137-249.
- GARCÉS MANAU, Carlos (2014), “La mezquita-catedral (siglos XII-XIII) y la construcción de la catedral gótica de Huesca (1273-1313): una nueva historia”, *Argensola*, 124, pp. 212-271.
- GARCÍA LASHERAS, Samuel (2013-2014), “La influencia de la escultura gótica languedociana en Aragón”, *Lambard: estudis d'art medieval*, xxv, pp. 169-195.
- JANKE, R. Steven (1993), “Escultura gótica en el Alto Aragón”, en *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Huesca, DPH / Gobierno de Aragón, pp. 168-169.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen (1990), “Relaciones artísticas entre Navarra y Aragón en el siglo XIV: Nuestra Señora de la Consolación de Chiprana (Zaragoza)”, *Príncipe de Viana*, LI (89), pp. 23-42.
- MANOTE CLIVILLES, María Rosa (1997), “Mare de Déu de Perafita. Virgen de Piedrafita”, en *María: imatgeria medieval ribagorçana: catàleg*, [Lérida], IEI / Parròquia de El Pont de Suert, p. 29.
- MARTÍNEZ ÁLAVA, Carlos (1994), “La catedral gótica: escultura”, en Carmen JUSUÉ SIMONENA (coord.), *La catedral de Pamplona*, 2 vols., Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, vol. 1, pp. 319-325.
- NAVAL MAS, Antonio (1999), “Arén. Virgen con Niño, en Barcelona”, *Patrimonio emigrado*, Huesca, Publicaciones y Ediciones del Alto Aragón, pp. 24-25.
- y Joaquín NAVAL MAS (1980), *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, 2 vols., Madrid, Ministerio de Cultura, vol. I.
- URANGA GALDIANO, José Esteban, y Francisco ÍÑIGUEZ ALMECH (1973), *Arte medieval navarro*, 5 vols., [Pamplona], Aranzadi, vol. V.

**EL RETABLO DE SAN ORENCIO, OBISPO DE AUCH,
EN LA IGLESIA DE SAN LORENZO DE HUESCA: ANÁLISIS FORMAL
E ICONOGRÁFICO A PARTIR DE SU RECIENTE RESTAURACIÓN**

Rosa ABADÍA ABADÍAS*
Elena AQUILUÉ PÉREZ**
M.^a Celia FONTANA CALVO***
Carlos GARCÉS MANAU****

RESUMEN.— La última restauración del retablo de san Orencio, obispo de Auch, en la iglesia de San Lorenzo ha sido la ocasión propicia para realizar la investigación interdisciplinar que ahora se presenta. En este trabajo se analizan la documentación y el estilo formal del retablo, sus características técnicas y su proceso de restauración, así como su mensaje. En la obra, encargada por el oscense Tomás Femat, secretario de Felipe IV, se entretiene un complejo discurso devocional que tiene como trasfondo la defensa de san Orencio como uno de los santos propios de Huesca, a la vez que la exaltación de la eucaristía, uno de los temas principales de la Contrarreforma. Por supuesto, el elemento más destacado es el gran lienzo pintado en 1628 por el madrileño Pedro Núñez del Valle.

* Restauradora de bienes culturales. Summa Conservación y Restauración. abadia.abadias@gmail.com

** Restauradora de bienes culturales. Summa Conservación y Restauración. elenaquilue@yahoo.es

*** Universidad Autónoma del Estado de Morelos. fontanacc@hotmail.com

**** Historiador. garcesmanau@gmail.com

PALABRAS CLAVE.— Retablo de san Orencio, obispo de Auch. Iglesia de San Lorenzo. Tradiciones de los santos oscenses. Tomás Femat. Pedro Núñez del Valle.

ABSTRACT.— The most recent restoration of the altarpiece dedicated to Saint Orientius, Bishop of Auch, in the church of San Lorenzo has provided a good opportunity to carry out the interdisciplinary research work that is presented. The work analyses the relevant documentation and the formal style of the altarpiece, its technical characteristics and the restoration process, as well as the message it portrays. Commissioned by Tomás Femat of Huesca, secretary to Philip IV of Spain, the work displays a complex, interwoven devotional discourse, whose underlying subject is the defence of Saint Orientius, one of Huesca's own saints, while it also depicts the exaltation of the Eucharist, one of the central themes of the Counter-Reformation. The most outstanding element is the large painting by the Madrid painter Pedro Núñez del Valle, dating from 1628.

El conjunto retabístico de la iglesia laurentina oscense es uno de los más interesantes del primer barroco aragonés. Su pieza más significativa es también una de las más tardías: el retablo mayor, dedicado al titular, san Lorenzo. Este retablo, construido entre 1647 y 1650, aunque con lienzos pintados hacia 1675, fue el segundo en incorporar la columna salomónica en Aragón. De las grandes expectativas que despertó es sintomático que para poner en marcha su construcción la parroquia decidiera esperar a contar con una financiación segura (el pago corrió a cargo del infanzón Juan Martín Gastón, suegro de Vincencio Juan de Lastanosa), y que para escoger a su arquitecto, el mazonero Sebastián de Ruesta, se convocara un importante concurso público.¹ Se intentó por todos los medios que el nuevo retablo no desmereciera de su ya famoso antecesor, construido hacia 1500, y tampoco de los nuevos retablos de las capillas laterales de la iglesia, cuyas estructuras incorporaron una larga cadena de novedades formales que, en buena medida, se tuvieron en cuenta en la concepción y la realización del principal.

A partir de 1624, una vez terminadas la ampliación y la nueva fábrica de la iglesia de San Lorenzo, diferentes particulares y organismos piadosos se ocuparon de su dotación, tanto por lo que hace al clero (era fundamental contar con un capítulo de religiosos numeroso y con rentas suficientes) como en lo relativo al adorno cultural del nuevo edificio, lo que se tradujo en un sobresaliente ajuar litúrgico. En este apartado

¹ Véase el estudio correspondiente en este mismo número de *Argensola*.



*Retablo de san Orenco, obispo de Auch, con el lienzo pintado en 1628 por Pedro Núñez del Valle.
(Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)*

tuvieron un papel fundamental los dueños de capillas funerarias porque a ellos correspondió el acondicionamiento de estos espacios eclesiásticos semiprivados, presididos invariablemente por un retablo.

Una de las primeras capillas acondicionadas fue la de san Orencio, obispo de Auch, donde se realizó un interesante retablo ex profeso. La pieza ya fue estudiada por María José Pallarés, pero nuevos datos sobre el pintor y la temática de la obra se han considerado circunstancias suficientes para desarrollar este nuevo trabajo de carácter interdisciplinar, que coincide con la recuperación material de la obra después de un cuidado proceso de limpieza y restauración.

LA CAPILLA DE SAN ORENCIO, OBISPO DE AUCH, SU RETABLO Y SUS ALTERACIONES

En 1625, poco después de finalizar la construcción de la nueva iglesia de San Lorenzo (1607-1624), Tomás Femat y Sada, natural de Huesca y secretario de Felipe IV, solicitó a la parroquia la concesión de una capilla en la cabecera de la iglesia para que sirviera de enterramiento familiar. En respuesta a su petición le fue entregada la correspondiente al lado de la epístola, con el compromiso de decorarla.²

Seguramente a raíz de la iniciativa de Femat, la parroquia elaboró, o al menos aprobó, un diseño integral para la decoración de las dos capillas colaterales. De dicho proyecto se conserva un boceto a lápiz que lleva por título, en tinta sepia, “Idea para las dos capillas del presbiterio. N.º 1”. En él figura el elegante despiece de sillares que se llevó a cabo, y se recoge también la leyenda perimetral que se trasladó a la altura de la línea de impostas: “Esta capilla es de D. Tomás Femat, caballero del hábito de Santiago / del Consejo de Rey Felipe IV / su secretario del supremo de Aragón”. Este boceto remite a otro, en este caso desaparecido, para la embocadura de la capilla: “Todo este arco interior como el dibujo número 2”.³

Hasta fines del siglo XX no se tenía constancia de este acabado, pero a raíz de la última intervención de carácter general en la iglesia se pudo comprobar su existencia. En la capilla en cuestión se descubrió, pintado en todo el paramento, el elegante despiece de sillares previsto en el citado proyecto, silueteado en oro, y también la

² Balaguer (1959: 272) y Pallarés (2002: 30).

³ Se reproduce el boceto en Fontana (1992a: 161).

leyenda que deja constancia del encargante y de su meritoria trayectoria en la corte. Además aparecieron motivos vegetales y fantásticos para destacar algunos elementos arquitectónicos y decoración figurada: tondos con los evangelistas y cuadros murales con paisaje e inscripción, en tan mal estado de conservación, por desgracia, que hasta ahora ha sido imposible identificar siquiera su temática. No obstante, se puede deducir por el contexto que las pinturas harían referencia a episodios de la vida de san Orencio obispo, o al traslado de algunas de sus reliquias desde Auch a Huesca en 1609, tema, en cualquier caso, convenientemente ambientado en el lugar del acontecimiento.

El retablo está dedicado al titular y fue realizado para reservar el Santísimo Sacramento, por lo que posee un tabernáculo en el centro de la predela.⁴ Hasta mediados del siglo pasado el retablo se mantuvo en su lugar, pero entre 1948 y 1950 se llevaron a cabo reformas importantes en la iglesia de San Lorenzo que condujeron a su reacomodo. Para favorecer la devoción a la imagen del santo patrón situada en el oratorio de la sacristía, una escultura muy antigua con fama de santidad, se alteró el espacio de la capilla colateral del evangelio, y en su lugar se construyó una capilla dedicada a san Lorenzo, donde se ubicó el retablo barroco del citado oratorio con su sagrada imagen.⁵ Seguramente el retablo colateral correspondiente perdió entonces su lienzo principal, del siglo XVII, dedicado a Nuestra Señora de la Esperanza, para colocar una imagen moderna de la Virgen del Amor Hermoso, y el nuevo conjunto se trasladó a la otra capilla colateral. El acabado mural de la capilla de san Orencio debió de quedar en ese momento enmascarado, y su retablo fue desplazado al último puesto de la nave de la epístola.⁶ La iglesia de San Lorenzo mantuvo de ese modo una devoción mariana en un puesto de honor, a costa de un santo local que había perdido el valor devocional y político alcanzado en los siglos XVI y XVII, cuando la ciudad de Huesca construía su identidad y su prestigio a fuerza de atesorar importantes santos propios.

La larga y complicada historia de la capilla de san Orencio y su retablo da idea de los sucesivos cambios y de las alteraciones que han sufrido nuestras iglesias cuando determinadas devociones han perdido favor popular, y además la producción artística

⁴ En 1675 se asentó sobre la capilla en el *Lumen* de la iglesia: “Está reservado el Santísimo y sirve de parroquia”. Archivo Diocesano de Huesca, sign. 7-3/18, f. 12r.

⁵ Iguacen (1969: 85). Véase también la portada del periódico *Nueva España* de 10 de agosto de 1950.

⁶ Juan Tormo, antes de la Guerra Civil, sitúa el cuadro principal en la sacristía de la iglesia: “El cuadro de San Orencio, en lo alto, es obra de Pedro Núñez”. Tormo (1942: 175) y Balaguer (1959: 272).

derivada de ese fervor siguió la estética barroca. El movimiento general en contra de este estilo hasta hace pocas décadas fue el causante, en este caso concreto, de la desaparición de un conjunto artístico integral muy destacado del primer Barroco aragonés.

TOMÁS FEMAT, ENCARGANTE DEL RETABLO Y LA PINTURA

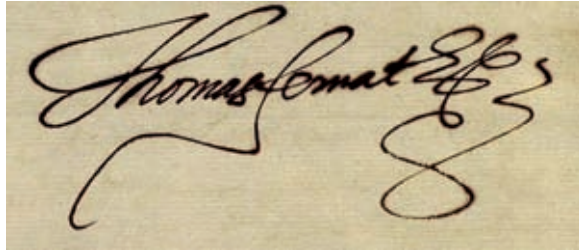
La familia Femat es un linaje infanzón documentado en la ciudad de Huesca de mediados del siglo XVI a mediados de la centuria siguiente. Sus armas heráldicas, tal y como figuran en el retablo de san Orencio, consistían en un escudo partido, con una flor de lis y dos brazos que estrechan sus manos en su primer cuartel y una luna con rostro humano en el segundo.

La historia de esta familia oscense fue estudiada por Santiago Broto.⁷ A finales del siglo XVI estaban casados Domingo Femat y Ángela Sada, y ambos fueron padres de Diego-Antonio y Tomás Femat. El 15 de marzo de 1609 —a la sazón día de San Orencio— el infanzón y mercader Diego-Antonio, estando enfermo, redactó un testamento donde dejó patente la gran devoción que profesaba al pretendido hermano de san Lorenzo, de quien ese mismo año la ciudad logró obtener unas preciadas reliquias. Entre las cláusulas del documento testamentario, la más interesante para el caso es la que se refiere al destino que tendría la herencia del infanzón si sus hijos murieran sin tomar estado. En ese caso, su hermano Tomás había de hacer una capilla “con su retablo” dedicada a san Orencio en la iglesia de San Lorenzo —entonces en obras—, para lo que debía emplear lo que “honrradamente fuere necesario”.⁸ Como los hijos de Diego-Antonio alcanzaron la edad adulta, su patrimonio no se invirtió en la citada capilla, pero ello no impidió a su hermano Tomás, años después, construirla a título propio y con la misma advocación.

Tomás Femat logró hacer carrera en la corte. Residente en Madrid, durante el reinado de Felipe IV fue secretario del Consejo Supremo de Aragón, que era el organismo a través del que la monarquía hispánica gobernaba los territorios de la antigua Corona de Aragón tanto en España (Aragón, Cataluña, Valencia y Baleares) como en

⁷ Broto (2012).

⁸ Diego-Antonio dispuso también la fundación de una capellanía dedicada a san Orencio. Archivo Histórico Provincial de Huesca (en adelante, AHPHu), not. Esteban Ricos, n.º 1355, ff. 25r-26r.



Firma de Tomás Femat en una carta al conde de Santa Coloma.

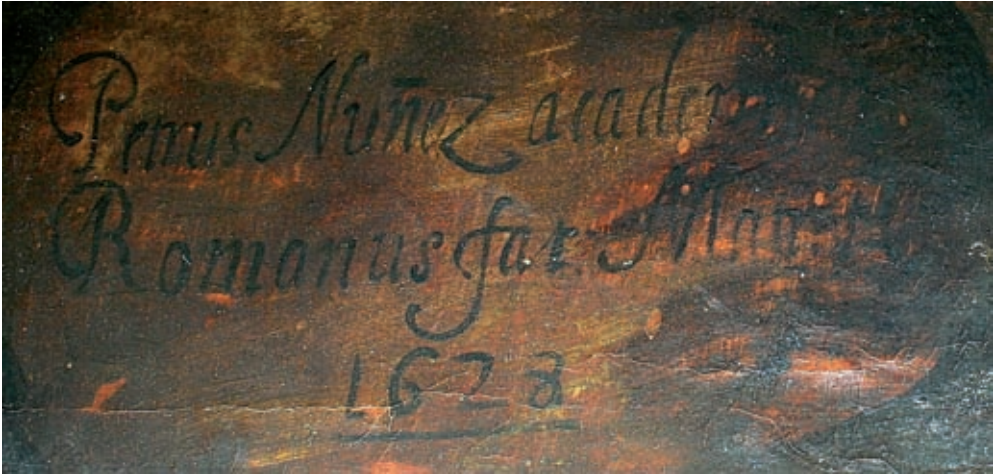
(Archivo de la Corona de Aragón, correspondencia del virrey conde de Santa Coloma, n.º 435: “Carta de Femat, Tomás, a Santa Coloma, conde de”. Foto: Rosa Abadía Abadías)

Italia (Cerdeña, Sicilia y Nápoles). Femat fue secretario de los asuntos de Cerdeña entre 1622 y 1628 y del reino de Valencia desde 1628 hasta su muerte, ocurrida hacia 1641. En 1637 se le quisieron encomendar los negocios relativos a Cataluña, pero renunció a ello.⁹ En 1628, el mismo año en que Núñez del Valle firmó el lienzo de san Orencio, Tomás Femat fue admitido como caballero en la prestigiosa Orden de Santiago, y la cruz de esta orden aparece, de hecho, asociada al escudo de los Femat, en el retablo.¹⁰ Sus servicios en el Consejo de Aragón y su condición de caballero de Santiago son mencionados explícitamente, tal y como hemos visto, en la leyenda presente todavía en su capilla de San Lorenzo.

Contra todo pronóstico, Tomás Femat apostó por un retablo de pintura, que no debió de contratarse en Huesca. Los retablos de San Lorenzo heredados de la iglesia anterior, el de san Juan Baustista y el del santo Cristo —último y primero respectivamente de la nave del evangelio—, son de escultura, como los más importantes realizados en Huesca en el primer tercio del siglo XVII. La preferencia por el relieve y el bulto redondo debió de ser causa determinante para que en Aragón en esa época no hubiera pintores destacados y al tanto de las corrientes estilísticas del momento. Recuérdese que en 1632, cuando Faustino Cortés encargó el ciclo de san Lorenzo, hoy en la sacristía de la iglesia laurentina, recurrió a un pintor valenciano, Antonio Bisquert, de excelente colorido y formado aún en la tradición renacentista, no en las escuelas pictóricas

⁹ Baltar (2001).

¹⁰ Archivo Histórico Nacional, Orden de Santiago, exp. 2852, 1 de enero de 1628, y Expedientillos, n.º 1208, agosto de 1626.



*Firma y data latina autógrafas del autor, Pedro Núñez del Valle.
Lienzo del retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Foto: Rosa Abadía Abadías)*

que desde comienzos de siglo competían en Roma por atraer a los mejores pinceles. Para escoger al pintor adecuado, Femat se valió sin duda de sus contactos en la corte, y se decidió por un pintor madrileño todavía joven que se había formado en Italia, Pedro Núñez del Valle, quien firmó, orgulloso de estos estudios, en el cuadro de san Orencio: “*Petrus Nuñez Academicus Romanus faciebat Matriti 1628*” (la firma aparece en el interior de una gran piedra, en alusión, probablemente, a su propio nombre, *Petrus*).¹¹ No se debe pasar por alto que Femat encargó el lienzo en 1628, tres años después de obtener la adjudicación de la capilla, justo cuando fue distinguido con la Orden de Santiago, cuya cruz pudo colocar, como se ha dicho, en los escudos que acreditan la propiedad del retablo.

EL RETABLO DE SAN ORENCIO, OBISPO DE AUCH: ELEMENTOS FORMALES

Se trata de un retablo de madera tallada, dorada y policromada para alojar un gran tema principal en lienzo, de 8 por 4,60 metros aproximadamente. Su estructura es

¹¹ El primero en publicar una referencia a ella debió de ser Juan Francisco Andrés de Uztarroz en su libro sobre san Orencio, de 1648 (pp. 218-219).

sencilla e idéntica a la del retablo actual de la Virgen del Amor Hermoso, antes, como se ha dicho, de Nuestra Señora de la Esperanza. Ambos se construyeron para hacer *pendant* en las capillas colaterales del presbiterio.

El lienzo principal se aloja en un gran cuerpo tetrástilo de columnas corintias con estrías torsas de giros convergentes en cada par de soportes, muy novedosas en el momento. El cuerpo se remata con fragmentos de entablamento curvos, con volutas en los extremos y decoración de gallones. Sobre él se alza un ático dístico, también de columnas estriadas, que sirve de enmarcación a un Calvario pintado; sobre pedestales, exhibe escudos de los Femat asociados a la cruz de la Orden de Santiago. Sirve como remate un frontón partido con bola central y a los lados sencillos alerones de cierre.

No obstante su simplicidad, la estructura proporciona un interesante movimiento. El banco acusa el plano retrasado donde se presenta la pintura —para valorar más su profundidad— y, además, se estrecha lateralmente, de modo que sus columnas exteriores quedan voladas sobre ménsulas laterales, soportadas a su vez por niños tenantes. El sagrario —con un relieve de la Resurrección en la puerta y la misma distribución de soportes vista en el cuerpo—, se dispone en el centro del banco; a los lados se presentan dos cuadros, los de los santos Orencio y Paciencia y los santos niños Justo y Pastor, y finalmente cuatro relieves en los plintos de las columnas interiores con imágenes de dos santos dominicos letrados (llevan libro), uno de ellos seguramente santo Tomás de Aquino, el gran teólogo de la transustanciación; san Francisco, el *alter Christus*, que promovió especialmente la comunión; y san Jerónimo, que en sus escritos eucarísticos menciona la liturgia más antigua, atribuida a Santiago el Menor, el apóstol *hermano* de Cristo y obispo de Jerusalén.¹² Por debajo, el sotabanco exhibe las mismas armas del ático, a cada lado de una mesa de altar forrada de mármol en un trabajo moderno.

La mazonería es de madera tallada, dorada (cuerpo y ático) y plateada (sotabanco), con apliques de policromía y estofados en la figuración. Las armas heráldicas del sotabanco fueron en origen plateadas y corladas para que parecieran doradas. Sin embargo, en la actualidad la plata está oxidada y el aspecto de los plafones es oscuro.

Con toda probabilidad, solo el lienzo principal es de Pedro Núñez, los otros tres han de ser de un pintor local, como ocurre en casos similares. Tampoco se conocen los

¹² Krpan (1992: 62, n. 18).

nombres del dorador, el mazonero y el escultor, si es que las figuras fueron realizadas por un artesano diferente al mazonero.

Características de la mazonería policromada

El retablo está fijado y anclado al muro con sistemas y sujeciones correspondientes al momento en que se trasladó a su ubicación actual. La mazonería es de madera de pino del país, resinoso y resistente, bien curado. Presenta las columnas macizas, sin vaciar, algo poco frecuente, y el ábaco de algunos capiteles está tallado y colocado sin tener en cuenta el sentido de la veta, lo que ha provocado resquebrajamientos con el secado de la madera. Por lo demás, la ejecución del retablo y el trabajo de talla, así como los ensambles, colas de milano, y otros procedimientos son de excelente factura.

La preparación para el dorado consiste en una mezcla de colas animales y sulfato o carbonato cálcico aplicada en varias manos. Sobre ella se extienden otras capas de arcillas rojas o boles, sobre las que directamente está colocado el pan de oro al agua, utilizando láminas de oro fino, adheridas con *templás* de colas animales. Los escudos del sotabanco se realizaron con la técnica del plateado al agua, al que se añadió una resina natural coloreada para simular un aspecto dorado sin necesidad de emplear pan de oro.

El policromado de la mazonería, los escudos y los niños tenantes se llevó a cabo posiblemente con la técnica del temple al huevo, como en los relieves de la predela.

Los lienzos

Los cuatro lienzos del retablo se pintaron al óleo sobre tela de lino previamente aparejada con una preparación de estuco. De acuerdo con la información facilitada por Larco Química y Arte, la preparación del lienzo de san Orencio consta de dos capas diferenciadas: la primera está hecha con colas animales y sulfato o carbonato cálcico, de color blanco, mientras que la segunda es un preparado de color rojo, de tipo mixto, formado con colas animales y aceites como aglutinantes y pigmentos de óxidos para obtener el color rojizo. Para evitar movimientos, este lienzo central está fijado a un soporte de madera compuesto por varias tablas colocadas en disposición horizontal y armadas por travesaños verticales en su reverso.

Los dos lienzos de pequeñas dimensiones de la predela habían sido sometidos a una intervención anterior.

Daños en el retablo

La parroquia de San Lorenzo, comprometida con la conservación de su patrimonio, encargó en 2015 a la empresa Summa Conservación y Restauración un estudio del estado de conservación y una propuesta de intervención para el retablo.

La obra presentaba un gran deterioro. En algunas áreas los daños impedían la correcta transmisión del mensaje artístico e iconográfico, y en otras, más perjudicadas incluso, comprometían su estabilidad y su conservación físicas. Los lienzos tenían craqueladuras, pérdidas de capa pictórica y de soporte por quemaduras, impactos, desgastes por limpiezas agresivas, destensado de las telas, pérdidas de anclajes, tensiones en la estructura, alteración cromática por oxidación de barnices y depósitos y por aplicación de pátinas. La madera había sido atacada por xilófagos y tenía acumulación de escombros y elementos metálicos clavados.

El proceso de restauración comenzó en 2016 con la aceptación de la propuesta de intervención por parte de la Delegación de Patrimonio de la Diócesis de Huesca y el Departamento de Patrimonio de la Diputación Provincial de Huesca. Se contó además con la supervisión del Departamento de Patrimonio de la Diputación General de Aragón.

INTERVENCIÓN EN EL RETABLO

Restauración de la mazonería

Extracción de polvo y depósitos

En el anverso del retablo, la eliminación del polvo acumulado sobre la mazonería se realizó por extracción con aspiradores profesionales, aplicados indirectamente, así como con brochas de pelo suave de poni para remover y arrastrar los depósitos. En el reverso se retiraron los depósitos por aspiración hasta donde se pudo acceder sin desmontar la obra. El desescombrado se completó cuando la parroquia quitó los escombros acumulados en la parte posterior del retablo.

Desinfección preventiva

Con el fin de eliminar y evitar posibles ataques de xilófagos y otros microorganismos fue necesaria una desinsectación de tipo curativo y preventivo con paradiclorobenceno, un hidrocarburo aromático que actúa por sublimación.



*Intervención en una de las ménsulas de la predela. Retablo de san Orencio, obispo de Auch.
(Fotos: Rosa Abadía Abadías / M.^a Celia Fontana Calvo)*

Estucado/desestucado

Se reintegraron las zonas de pérdidas de preparación con estucos hechos a base de sulfato cálcico y colas de proteínas que se aplicaron en caliente y con pincel. Las reintegraciones se desestucaron después a nivel con bisturíes, escalpelos y abrasivos suaves.

Limpieza físico-química

Para recuperar la originalidad de la obra, las capas policromas extemporáneas extendidas con el fin de ocultar el desgaste de las láminas del oro original fueron eliminadas por medios químicos. En este proceso se aplicó etanol y alcohol absoluto con apósitos de algodón. También se eliminaron barnices oxidados, suciedades, grasas acumuladas y gotas de cera, tras haber efectuado pruebas de solubilidad y haber elegido los disolventes apropiados. En las zonas más conflictivas se utilizó etanol aplicado con hisopos más bisturíes y escalpelos. Con espátulas térmicas se fundieron las salpicaduras de cera, que después se absorbieron con papel japon. Para limpiar las partes de difícil acceso se emplearon torundas, bisturíes y escalpelos.

Fijado o sentado de color

Todas aquellas áreas en las que se detectó un debilitamiento significativo de la estructura estratigráfica fueron objeto de un asentado de la capa pictórica con materiales de origen natural (cola animal hidratada). De esta forma la intervención se limitó a la restitución de un estado próximo al original, sin aportar a las interfases de la estructura estratigráfica materiales distintos o de cualidades físico-químicas diferentes. La cola animal se aplicó en caliente con pincel y jeringuilla, tras haber humectado la zona con agua desionizada y etanol para facilitar la penetración del adhesivo. Asimismo se usaron espátulas térmicas y focos de radiación infrarroja cuando fue necesario pegar escamas y templar el soporte. Las superficies doradas se protegieron con goma laca, de fácil reversibilidad, para impedir el acceso del agua. Allí donde la policromía perdió asiento por degradación del soporte se aplicaron estucos de relleno o injertos de madera o resinas epoxídicas.

Reintegración de las zonas policromadas

Las zonas de pérdida de policromía se reintegraron con técnicas legibles y reversibles, acuarelas y retoques con pigmentos al barniz, para devolver la unidad a la obra.



Eliminación de cera. Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Fotos: Rosa Abadía Abadías)

Restauración de los lienzos de san Orencio y el Calvario

Estucado / desestucado

Las zonas de pérdida de preparación se cerraron con estuco compuesto de sulfato cálcico y cola proteica que se aplicó en caliente con pincel. Una vez seco, se procedió al desestucado con bisturíes hasta lograr el nivel de la policromía.

Limpieza

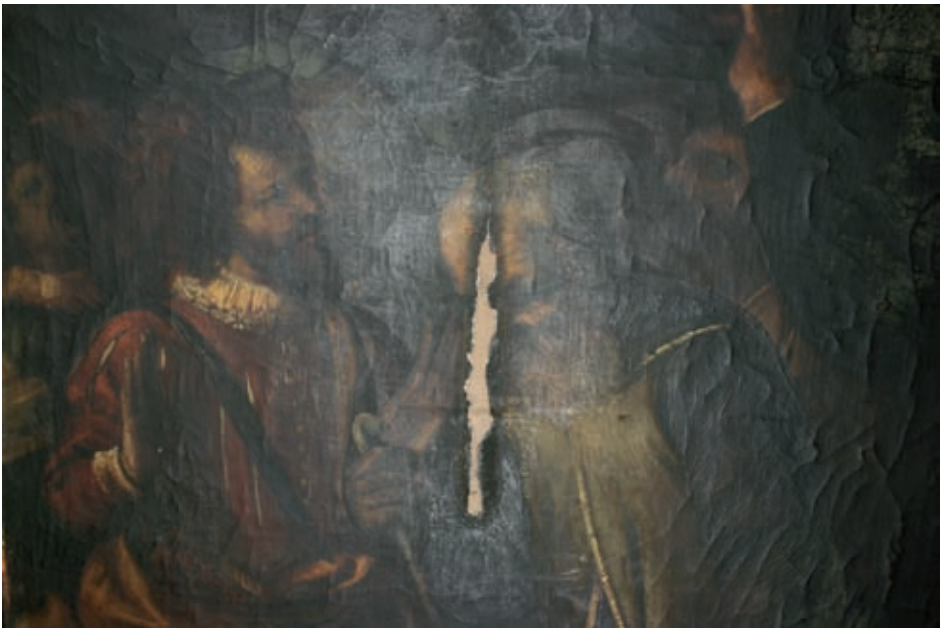
Se eliminaron barnices oxidados, suciedades grasas acumuladas y gotas de cera y pintura, tras haber efectuado las pruebas de solubilidad necesarias y haber elegido los disolventes apropiados. Para la remoción de barnices oxidados se utilizó etanol aplicado con hisopos y se procedió con bisturíes y escalpelos en las partes más conflictivas. No se intervino con disolventes en la delicada zona de la firma del lienzo de san Orencio. Esta y otras áreas ya estaban desgastadas por un intento de limpieza agresivo al que se debió de someter el lienzo a mediados del siglo pasado cuando se trasladó junto con el retablo a su lugar actual. Los tonos terrosos resultaron los más inestables y sufrieron abrasiones y pérdidas; por eso solo se limpiaron de polvo las partes correspondientes y se protegieron posteriormente con barniz.

Reintegración de soporte

Se preparó y se aplicó un refuerzo de tela sintética en la zona donde la tela-soporte se había perdido por un incremento térmico ocasionado por la llama de una vela.

Fijado o sentado de color

Todas aquellas partes en las que se detectó un debilitamiento significativo de la estructura estratigráfica (craqueladuras en forma de cazoleta) fueron objeto de un asentado sistemático de la capa pictórica con materiales de origen natural (cola animal hidratada). De esta forma, la intervención se limitó a la restitución de una situación próxima a la original, sin aportar a las interfases de la estructura estratigráfica materiales distintos o de cualidades físico-químicas diversas.



*Reposición de soporte perdido en el lienzo de san Orencio. Injerto de tela sintética.
Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Fotos: Rosa Abadía Abadías)*



*Limpieza química en el lienzo de san Orencio. Eliminación de barnices y depósitos.
Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Foto: Rosa Abadía Abadías)*

Reintegración pictórica

Se realizó con una técnica legible, *regattino* en el caso de las lagunas grandes e imitativa para las pequeñas pérdidas. Se utilizaron en ambos casos pigmentos al agua (acuarelas) y al barniz, todos ellos reversibles.

Protección

Para concluir, como última fase de la restauración de los lienzos se aplicó a toda la superficie pictórica una capa de barniz de resinas alifáticas disueltas en orgánicos (Regal) para que cumpla una función protectora y preserve la pintura original de la degradación provocada por la radiación lumínica. El uso de este producto es totalmente reversible.



*Proceso de fijado de la capa pictórica. Retablo de san Orencio, obispo de Auch.
(Foto: Rosa Abadía Abadías)*

LEYENDAS Y TRADICIONES SOBRE LOS DOS ORENCIOS, PADRE E HIJO

En el lienzo principal del retablo está representado san Orencio, obispo de la ciudad francesa de Auch, un personaje histórico que vivió en el siglo v. Si aparece en esta obra de arte oscense es porque las tradiciones religiosas que surgieron en Huesca en época bajomedieval convirtieron en hermanos gemelos a san Orencio y san Lorenzo, el patrón de la ciudad, pese a que vivieron en épocas distintas (Lorenzo en el siglo III y Orencio dos centurias más tarde). Esas mismas tradiciones los hacían hijos del matrimonio formado por los también santos Orencio y Paciencia (tales progenitores figuran en el retablo: padre y madre están pintados juntos en la predela y san Orencio padre aparece en el cuadro pintado por Pedro Núñez del Valle).

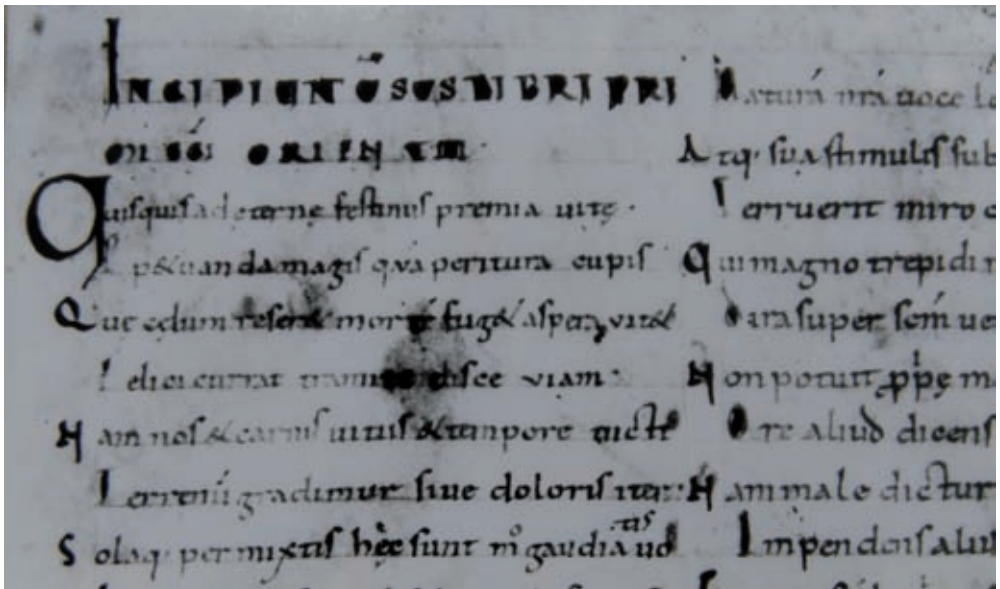
De acuerdo con Juan Antonio de Villarreal,¹³ las tradiciones que sitúan a san Orencio como obispo de Aux pudieron nutrirse en parte con las referencias documentales

¹³ Villarreal (1982 y 1986).

a un san Orencio eclesiástico del siglo V autor de un poema didáctico y moralizante conocido como *Commonitorium* que firmó como *Orencio, obispo de Auch*. El texto nos ha llegado a través de una copia del siglo X en letra carolina que se conserva en la Bibliothèqne nationale de France.

Además de esta obra, unas actas, cuyo núcleo primitivo puede ser del siglo V o del VI, constituyen la fuente principal para la hagiografía del santo obispo. Estos textos atribuyen a Orencio la expulsión de los demonios que impedían el cultivo del monte Narbeia. Después, en el año 439, siendo ya de edad avanzada, el santo habría sido emisario e intercesor del rey godo de Tolosa ante el ataque de las tropas imperiales romanas aliadas con los hunos y también se habría ocupado de la conversión de los vascones.

San Lorenzo, uno de los mártires más venerados en toda la cristiandad, murió en Roma el 10 de agosto del año 258, según la fecha más comúnmente aceptada. A partir del siglo VI, tal y como recoge la *Pasión de Policronio*, fue creencia general que era



Poema «INCIPIT VERSUS LIBRI PRIMI SANCTI ORIENTII EXPLICIT SANCTI ORIENTII». Encabezado de un manuscrito en letra carolina del siglo X, copia de otro del siglo V desaparecido, atribuido a Orencio, obispo de Auch. (Bibliothèque nationale de France. Imagen facilitada por Juan Antonio de Villarreal)

de origen hispano, y en el siglo XIII, un milenio después de su muerte, surgieron las tradiciones que afirmaban que san Lorenzo había nacido en Huesca —las cuales, por cierto, contaban con una doble sede: la ciudad y el pequeño pueblo de Loret (*Loret* en la documentación medieval), situado a pocos kilómetros—. ¹⁴

Sin embargo, el primer testimonio que hace al mártir natural de Huesca no es aragonés, sino riojano. Se encuentra en el *Martirio de san Lorenzo*, una de las obras de Gonzalo de Berceo. En ese mismo siglo XIII hay ya noticias de iglesias y cofradías dedicadas a san Lorenzo en Huesca y Loret. La iglesia del pueblo de Loret pertenecía al castillo-abadía de Montearagón, que seguramente jugó un papel decisivo en el surgimiento de la tradición que situaba el nacimiento del santo en ese templo. Ello se vio favorecido por la extraordinaria similitud que presentaban, en estos siglos, los nombres de la población y el mártir: *Loret* y *Lorent* (*Loreto* y *Lorenzo*).

En los siglos XIV y XV Loret quedó despoblado y solo pervivió la iglesia de San Lorenzo, que continuaba dependiendo de Montearagón. Fue en esos siglos cuando nacieron las tradiciones sobre la familia del patrón de Huesca: la formaban los padres, san Orencio y santa Paciencia, y sus hijos gemelos, san Lorenzo y san Orencio. Dichas tradiciones situaban en Loret la casa y el sepulcro de los padres y el nacimiento de ambos hijos.

Las primeras noticias de la tumba de los padres de san Lorenzo en Loret son de 1330 y 1352, y la mención más antigua de sus nombres, *Orencio* y *Paciencia*, figura en un documento de 1387 del antipapa de Aviñón Clemente VII. En cuanto a san Orencio, obispo de Auch, al que otras tradiciones hacían natural de Urgel, en dos misales de la catedral de Huesca que el padre Huesca fechaba en el siglo XIV aparece ya como hijo de san Orencio y hermano de san Lorenzo. ¹⁵ A su *hermanamiento* con san Lorenzo debió de contribuir de nuevo la semejanza de sus nombres, *Lorenzo* y *Orencio*.

Las tradiciones sobre san Lorenzo y su familia figuraban en un breviario manuscrito que se guardaba, muy significativamente, en el castillo-abadía de Montearagón, al que pertenecía la iglesia de Loret. Dicho breviario se ha perdido, pero conservamos la copia que Francisco Diego de Aínsa incluyó en su historia de Huesca de 1619 (publicada, por tanto, solo nueve años antes de que Núñez del Valle pintara el lienzo de san Orencio).

¹⁴ Véase, sobre dichas tradiciones, Garcés (2008 y 2015) y Fontana (2008b).

¹⁵ Garcés (2008: 62).

Según las tradiciones recogidas en el breviario montearagonés,¹⁶ en Loret nacieron, hijos de Orencio y Paciencia, dos hermanos gemelos que fueron llamados Orencio y Lorenzo. Años después pasó por Loret san Sixto, que luego sería papa, y, prendado de las cualidades de Lorenzo, se lo llevó consigo a Italia. Tras la muerte de Paciencia, una noche Orencio oyó una voz que le ordenaba abandonar su tierra, cosa que hizo en compañía de su hijo Orencio. Ambos atravesaron los Pirineos y llegaron al valle de Lavedan, en la diócesis de Tarbes. Allí Orencio padre realizó su primer exorcismo poniendo en fuga una legión de demonios. A partir de entonces padre e hijo vivieron separados. El viejo Orencio se dedicaba a trabajar la tierra y tenía a su servicio a una mujer y un criado, de nombre Experto, que era en realidad un demonio con figura humana. Experto trató, sin ningún éxito, de arruinar sus cosechas poniendo cizaña en lugar de buena semilla o haciendo que las aves del campo se comieran lo sembrado. Un día el demonio trajo un lobo que devoró uno de los animales con los que Orencio araba. Este, al descubrirlo, unció al lobo junto al otro y labró con ambos. Se trata de uno de los milagros más celebrados de san Orencio, representado todavía hoy, como veremos luego, en un cuadro conservado en la iglesia de San Lorenzo de Huesca.

Experto entró después en el cuerpo de la sirvienta. El demonio acabó por revelar al santo sus engaños y obtuvo de Orencio licencia para poseer a “la corneja”, persuadido como estaba el padre de san Lorenzo de que se refería al ave de ese nombre. Pero Experto lo engañó de nuevo, pues de quien hablaba en realidad era de Cornelia, hija de un rey o un duque de Francia. Cuando le llegaron noticias de que la joven había sido poseída por el diablo, Orencio salió hacia allí para realizar un postrer exorcismo, esta vez acompañado de su hijo, y al ponerse en camino su vara floreció milagrosamente. Con esa vara florida se ha representado a san Orencio padre en el arte oscense a lo largo de los siglos. El exorcismo de Cornelia, el más conocido de los realizados por el santo, figura en el lienzo de san Orencio pintado por Núñez del Valle.

Al regresar padre e hijo de exorcizar a Cornelia, el joven Orencio fue elegido obispo de Auch. El padre encontró muerta a su sirvienta y llevó a cabo el mayor de sus milagros al resucitarla. Poco después se le apareció su hijo Lorenzo, que había sufrido martirio en Roma, y le aconsejó que regresara a Huesca, donde sus conciudadanos padecían hambre a causa de la sequía. El viejo Orencio así lo hizo, y tras cruzar los

¹⁶ Garcés (2008: 58-60).

Pirineos sus oraciones trajeron agua abundante a las tierras oscenses. San Orencio murió al poco y fue enterrado en Loret junto a su mujer, Paciencia.

Las tradiciones sobre Orencio padre, tal y como testimonia este último episodio, caracterizan al santo de modo muy distinto según si lo que se está narrando ocurre a uno u otro lado de los Pirineos. En tierras oscenses las reliquias de san Orencio, al que la tradición presenta como labrador, y de santa Paciencia eran veneradas en tiempo de sequía.¹⁷ Orencio padre era conocido, de hecho, como *padre de las lluvias*. Con dicho nombre figuraba en un retablo del siglo xv de la Seo de Zaragoza y en una inscripción de la capilla que los hermanos Lastanosa fundaron en el xvii, precisamente bajo la advocación de san Orencio y santa Paciencia, en la catedral de Huesca.

Durante su estancia en Francia, sin embargo, Orencio padre es ante todo un consumado echador de demonios.¹⁸ En relación con ello, por ejemplo, aparece, con la vara florecida antes de ponerse en camino para exorcizar a Cornelia y un pequeño demonio maniatado a sus pies, en el espléndido retrato del santo, pintado hacia 1500, que formaba parte del antiguo retablo de la iglesia de San Lorenzo de Huesca.¹⁹ Y así, como exorcista, se le representó igualmente en el lienzo de 1628 de Pedro Núñez del Valle y en el cuadro pintado en 1661 por Lorenzo Agüesca que estudiaremos después.

Francisco Diego de Aínsa en su historia sobre las grandezas de Huesca (1619) reconocía saber muy poco sobre el santo que la tradición había consagrado como gemelo de san Lorenzo. Al final de su corta biografía, el historiador le dedica un soneto que termina con estos versos:

Púseme en los annales a mirarte,
do apenas puede tu retrato hallarse,
y hallele solamente aunque en bosquejos.
Destos pues ha querido retratarte
mi pluma aquí, mas ¿qué podrá sacarse
de bosquejos tan cortos y tan viejos?²⁰

¹⁷ Garcés (2008: 66-67).

¹⁸ *Idem* (2001).

¹⁹ *Idem* (2008: 75-83; en esp. 78).

²⁰ Aínsa (1619: 126).

No obstante, la ciudad de Huesca parecía decidida a remediar estas carencias. En el primer tercio del siglo XVII ofreció al santo sentidas muestras de devoción: en 1603 se abrieron los cimientos de la iglesia del nuevo convento de frailes capuchinos que, a petición del Concejo, fue dedicada a san Orencio, obispo de Auch;²¹ el 14 de marzo de 1608, por ser la víspera de su festividad, se colocó la primera piedra de la iglesia laurentina;²² en 1609 se celebró con grandes festejos la llegada de unas reliquias del santo procedentes de Auch; en 1612 se imprimió un detallado relato de dicha llegada, escrito por Francisco Diego de Aínsa, en cuya portada aparecía san Orencio sentado en su cátedra, vestido de pontifical, con báculo, mitra y capa, una iconografía que tiene algunas semejanzas con la empleada por Núñez del Valle en su lienzo, pero también sustanciales diferencias, como se comentará después; en 1619 el propio Aínsa publicó su historia de Huesca, en la que se detallaban, tal y como hemos visto, las tradiciones relativas a los dos Orencios; y Tomás Cortés, obispo de Teruel, ofició la primera misa en la nueva iglesia de San Lorenzo el 26 de septiembre de 1624,²³ festividad de San Orencio, que para entonces había cambiado de fecha. El 28 de febrero de 1610 el Concejo, de acuerdo con el obispo, se planteó trasladarla del 15 de marzo al 26 o el 27 de septiembre para conmemorar la llegada de las citadas reliquias a Huesca el año anterior en esos días.²⁴ Finalmente se escogió el 26.

En 1628 el cuadro pintado por Pedro Núñez del Valle vino a reforzar el vínculo entre los dos Orencios y el de ambos santos con Huesca a ojos de sus ciudadanos. Sin embargo, poco después comenzó a hacerse ostensible la incompatibilidad cronológica entre los supuestos gemelos. Estaba claro que san Lorenzo había muerto a mediados del siglo III y que san Orencio lo había hecho dos siglos después. En 1648, precisamente para replicar a quienes se negaban a creer que ambos habían sido hermanos, el cronista de Aragón Juan Francisco Andrés de Uztarroz publicó en Zaragoza una *Vida de san Orencio, obispo de Aux*.²⁵

²¹ Aínsa (1619: 579).

²² Del solemne acto dio fe pública el notario Sebastián Canales, como consta en el protocolo correspondiente. AHPHu, n.º 707, ff. 148r-149r.

²³ Iguacen (1969: 56).

²⁴ Archivo Municipal de Huesca, actas municipales, 1609-1610, sign. 106, ff. 63v-64r.

²⁵ Garcés (2008: 56).

SAN ORENCIO, OBISPO DE AUCH, EN LA OBRA DE PEDRO NÚÑEZ DEL VALLE

Pedro Núñez del Valle es un pintor de la escuela madrileña de la primera mitad del siglo XVII todavía poco conocido y con un catálogo de obra inconcluso, pero de notable calidad, y, desde luego, con gran prestigio en su época. Lope de Vega lo elogió en su *Laurel de Apolo* (Madrid, 1630) y el cronista de Felipe IV Lázaro Díaz del Valle, en su *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices (1656-1659)*, lo calificó de “insigne”.²⁶

Originario de Madrid, se desconoce la fecha de su nacimiento —aunque José Luis Barrio Moya se decanta por 1597 o 1598—, pero se sabe con certeza que murió el 24 de agosto de 1649, un día después de redactar testamento.²⁷ Todavía muy joven, en 1613-1614 consta entre los miembros de la romana Academia de San Lucas, lo que el pintor manifiesta con orgullo en la firma del lienzo pintado para Huesca, como han recordado los investigadores del pintor desde el conde de la Viñaza. Sin duda, Núñez conoció en Roma de primera mano las tendencias artísticas más importantes del momento: el estilo clasicista iniciado por los Carracci en Bolonia, de enorme éxito entre sus contemporáneos, y el naturalismo de Caravaggio, criticado y censurado por ciertos tratadistas, pero que fue seguido también con enorme entusiasmo por los pintores dentro y fuera de Italia.

El cuadro de san Orencio se tuvo durante mucho tiempo como la primera obra de Núñez pintada tras su regreso de Italia. A tal error contribuyó el conde de la Viñaza, quien fechó el cuadro en 1623 al leer mal el año en la firma.²⁸ Pese a ser cinco años posterior, se trata de una obra excelente de su primera etapa pictórica, realizada solo un año después de que Núñez se presentara a cubrir la plaza de pintor del rey que había dejado vacante a su muerte Bartolomé González. Núñez no consiguió la titularidad, pero quedó en un meritorio cuarto puesto, lo que sin duda lo ayudó a la hora de desarrollar parte de su carrera al amparo de la corte.²⁹

Desde el punto de vista formal, los recursos empleados por Núñez dejan muy patente su formación en Italia. La ambientación tenebrista y el valor otorgado a la copia del natural sitúan la obra en la órbita de los caravaggistas. No obstante, el dorado rompimiento de cielo con la paloma del Espíritu Santo en el centro de la parte superior

²⁶ Barrio (1997: 273-297; en esp. 278).

²⁷ *Ibidem*, pp. 280, 283 y 295-297.

²⁸ Viñaza (1894: 192).

²⁹ Barrio (1997: 279 y 282).



San Orencio, obispo de Auch, de Pedro Núñez del Valle. 1628.
Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)

del lienzo, hacia donde eleva la mirada el santo, recuerda los arrobos con que Guido Reni, uno de los principales clasicistas del momento, presentaba sus figuras religiosas. Sin embargo, sí se corresponde con el naturalismo de Caravaggio el recurso de Núñez para acercar el personaje de Orencio al espectador —y a partir de ahí aumentar su devoción hacia él—: rodearlo de la verosimilitud que otorga el auténtico retrato. Por cierto, el rostro de Orencio está íntimamente relacionado con el del rey Melchor pintado en la *Adoración de los Magos*, lienzo firmado y fechado por Núñez en 1631 y hoy conservado en el Museo del Prado.

La rica capa pluvial de seda roja, adornada —según se puede deducir al observar la pintura— con brocado en oro, y con forro de un rojo especialmente saturado, es sin duda el ornamento más importante del santo, por encima de la mitra y del casi imperceptible anillo, joya, por cierto, que Orencio no luce en el dedo anular de su mano derecha, como debería, sino en el índice. Pero la capa pluvial no identifica por sí misma a un obispo, pues otras dignidades eclesiásticas la pueden llevar, ni tampoco la férula (bastón rematado en una cruz sin crucificado) que porta en la mano izquierda en lugar del báculo y que parece ornamentada con un niño Jesús de la Pasión. Estos dos elementos, junto con la paloma del Espíritu Santo del dorado empíreo, otorgan al santo un carácter especial. Si el san Orencio de Núñez va ataviado de esa forma es para estar en consonancia con el sentido eucarístico del retablo para el que se encargó, pues en él se iba a custodiar el Santísimo Sacramento consagrado por el Espíritu Santo, tan ostensible en el lienzo. Incluso podemos intuir que hay en la caracterización de san Orencio un recuerdo especial de la misa inaugural celebrada en la nueva iglesia de San Lorenzo, que hubo de ser de Espíritu Santo. La solemne ceremonia tuvo lugar, como se ha dicho, el día de San Orencio de 1624, y en ella el ya anciano obispo Cortés debió de llevar férula, atributo del presbítero como decano líder local de una congregación cristiana.

El pintor madrileño, en un esfuerzo de síntesis simbólica de corte conceptista, representó a Orencio como el santo sacerdote en su grado más elevado y pleno, el episcopal, que presenta, como ofrenda perfecta y digna de Dios, las especies del pan y el vino para convertirlas mediante la consagración en el cuerpo y la sangre de Cristo —sumo y eterno sacerdote—, custodiados ya en el tabernáculo del retablo. Sin la mediación del sacerdote no es posible acceder a Dios.³⁰

³⁰ Véase, sobre la misión del sacerdote y su función mediadora, García Mateo (2011).

Pedro Núñez del Valle fue un pintor especializado en retrato, el género pictórico que, según Pacheco, entrañaba más dificultad.³¹ Para reconocer esta destreza, Lope de Vega reunió a Núñez con Vicente Carducho, Eugenio Cajés y Antonio Lanchares, a quienes comparó con los míticos exponentes de la Antigüedad en cuanto a simulación, los pintores Zeuxis —autor del joven que llevaba un cesto de uvas tan reales que los pájaros se acercaban a picotearlas— y Apeles, “el mayor Pintor i el mayor Retratador, pues lo fue de Alexandro Magno”, como resaltó Pacheco.³² Un dato cierto corrobora el prestigio de Núñez como retratista. En 1639 participó en la serie de retratos dobles



San Orencio, obispo de Auch, de Pedro Núñez del Valle, 1628. Detalle.
Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Foto: M.^ª Celia Fontana Calvo)

³¹ La “ingeniosa invención de los Retratos”, “tan agradable en la Pintura, i tan digna de que los buenos ingenios la abracen”. Pacheco (1649: 432).

³² Pacheco (1649: 433).

de reyes elaborada para decorar el Salón de Comedias del Alcázar de Madrid, donde trabajó con Francisco Camilo, Antonio Arias, Félix Castelo, Vicente Carducho, Alonso Cano, Diego Polo y Francisco Fernández.³³ Lo más importante para el caso es que fue el encargado de pintar al monarca reinante y a su padre.

El lienzo pintado para el retablo de Huesca valora el centro porque en él se alza la figura principal, el anciano obispo Orencio, a cuyo rostro la edad le ha conferido una especial dignidad. El plano más alejado y oscurecido es, en este caso, el que se distribuye en dos partes para alojar hazañas milagrosas. Núñez sigue por tanto un esquema utilizado desde muy atrás en apostolados, primero por artistas renacentistas y después por manieristas, como Jacques Callot en su serie dada a las prensas en 1625-1626 y 1631. El modelo consiste en combinar la poderosa efigie del santo —identificado por su atributo martirial— con episodios de su vida y de su muerte violenta. También el *San Andrés* de Zurbarán, compuesto a partir de elementos tomados del natural, como las telas y el rostro, es deudor de este tipo de composición, aunque el artista haya prescindido de las historias de acompañamiento. Núñez fue más fiel a la fórmula mencionada y solo la cambió lo necesario para adaptarla a un santo de diferente tipo, no mártir, sino confesor, y además muy poco conocido. El resultado, a la vista está, fue exitoso, pues sirvió para engrandecer la solemne —y a la vez devota— figura de Orencio al otorgarle la rotundidad de un santo-estatua.

Detrás del santo obispo, y en un plano posterior que pretende dar sensación de lejanía, con figuras reducidas, se muestran episodios protagonizados por los dos Orencios en territorio francés. En la parte izquierda san Orencio padre acaba de exorcizar a Cornelia. La escena, desde luego, sintetiza el poder taumátúrgico del santo. En la versión pictórica de Núñez el anciano Orencio ya ha liberado a la joven de su diabólico opresor —sin duda con ayuda de la vara que porta en la mano derecha—, pero mantiene todavía su atención en ella, que yace desfallecida. Entonces, como narra Aínsa y detalla el cuadro, “el santo la levantó de la mano sana y buena con admiración y espanto de todos quantos estaban presentes”.³⁴ Entre ellos figura el clérigo Orencio, vestido con sotana y bonete, que se muestra especialmente atento al resultado del exorcismo: la huida del negro demonio, con cuernos y rabo, que desaparece en la fronda. Mientras, el

³³ Barrio (1997: 282).

³⁴ Aínsa (1619: 118).

padre de Cornelia, ataviado con ropas lujosas, de acuerdo con su noble condición, abre los brazos admirado ante los prodigios.

La escena de la derecha corresponde plenamente a Orencio hijo, y de nuevo parece estar de acuerdo con la versión de Aínsa. Cuenta el cronista que Orencio convirtió a “muchos idólatras en la tierra de los vascos y destruyó todos los ídolos que en el monte de Arveja, que está en la parte septentrional de Aux, avía, y ahuyentó y echó a todos los demonios que en aquellos ídolos y simulacros daban



Exorcismo de Cornelia por san Orencio padre. Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Foto: Rosa Abadía Abadías)



*Conversión de los vascones por san Orenco, obispo de Auch.
Retablo de san Orenco, obispo de Auch. (Foto: Rosa Abadía Abadías)*

respuestas³⁵.³⁵ Núñez, efectivamente, tuvo muy en cuenta esta localización, porque la escena tiene como punto de referencia las murallas de una ciudad a lo lejos. Allí dispuso una escultura de Cupido, que cuesta entender como antigua divinidad de los vascones, pero seguramente la figura no hace referencia en concreto al dios grecorromano, sino a Eros como el *amor profano*, contrario al *amor sacro*, encarnado por Cristo. En la escena, san Orenco, de nuevo vestido con sotana y bonete, se dirige a la vistosa imagen

³⁵ Aínsa (1619: 124).



De arriba abajo: Calvario; relieves de santos dominicos, san Francisco y san Jerónimo; lienzos de los santos Orencio y Paciencia y de los santos Justo y Pastor. Retablo de san Orencio, obispo de Auch. (Fotos: M.ª Celia Fontana Calvo)

—o, más propiamente, al que parece el líder del grupo de devotos que se aferran con fuerza a ella— para mostrar a los hombres sus efectos. Las acciones del falso dios son bien visibles para sus fieles y también para quienes contemplan la escena pintada por Núñez. El amor profano no proporciona la vida eterna como Cristo, sino la muerte, de lo que dan fe los cadáveres escorzados del grupo, dispuestos en primer término.

Por lo que se refiere a las pinturas menores del retablo, se desconoce su autor, pero quizás, como era habitual en la época, corrieron a cargo de un pintor local. En cuanto a su temática, el Calvario cumple la función de representar, como se ha dicho, el sacrificio de Cristo en la cruz, y los cuadros de la predela funcionan como ecos que hacen resonar con más fuerza la figura de Orencio en Huesca. A la derecha se encuentra el cuadro de sus padres, los santos Orencio y Paciencia, delante de un umbral, claro traslado de la iconografía de san Joaquín y santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén. El reducido tamaño del lienzo no se corresponde con su importancia temática, porque la imagen implica una enorme dignidad para el casto matrimonio, que se equipara con el formado por los padres de la Virgen, concebida inmaculada, sin unión carnal. Por otro lado, los santos niños Justo y Pastor, retratados en el cuadrado de la izquierda de la predela, tan semejantes entre sí que parecen gemelos, están unidos en su sacrificio, el cual, por especialmente puro, puede ser muy agradable a Dios, como el de Cristo. Tanto Orencio y Paciencia como los santos niños se repiten en el banco del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo, construido entre 1647 y 1650, quizá igualmente con un sentido de custodios eucarísticos debido a su pureza y su sacrificio.

LOS LIENZOS SOBRE SAN ORENCIO PADRE PINTADOS POR LORENZO AGÜESCA

Francisco Diego de Aínsa, en 1619, aportaba como indicios para dar credibilidad a las legendarias vidas de los dos Orencios no solo las fuentes escritas, sino también las representaciones plásticas. Cuenta que en “antiguos retablos, y principalmente en uno que hay en la metropolitana iglesia de Zaragoza y en otro en la iglesia de Loreto”, así como “en las puertas del retablo mayor de San Lorenzo de Huesca”, realizado hacia 1500, se podía observar el episodio, que antecede al exorcismo de Cornelia, que terminó con un lobo uncido al yugo de san Orencio en sustitución del buey al que había dado muerte.³⁶

³⁶ Aínsa (1619: 117) y Ramón de Huesca (1792: 247-248).

Esas tres escenas artísticas evocadas por Aínsa en Zaragoza, Huesca y Loreto no han llegado, por desgracia, hasta nosotros, y casi han desaparecido, como se ha dicho, los cuadritos murales de la antigua capilla de san Orencio, pintados hacia 1628. Sin embargo, sí contamos todavía con otras pinturas, algo posteriores, que tienen como protagonista absoluto a san Orencio padre. Se trata de dos cuadros *países* —según se denominan en la documentación— firmados por el doctor Lorenzo Agüesca (“D. L. A. L.” [la última *L.* no es segura]) y fechados en Huesca en 1661, justo el año en que el sacerdote pintor se convirtió en racionero de San Lorenzo.³⁷ Los lienzos se destinaron inicialmente a la *capillica* de la sacristía de la iglesia laurentina y después se colocaron en el oratorio que sustituyó a esta en el siglo XVIII, donde los conoció Tormo Cervino antes de la Guerra Civil.³⁸ En 1969 volvieron a llamar la atención de Damián Iguacen.



Yunta con un buey y un lobo conducida por Experto, representado con garras, cuernos y patas de demonio, en el primero de los lienzos países. Oratorio de la sacristía de San Lorenzo.
(Foto: Rosa Abadía Abadías)

³⁷ “Al doctor Lorenzo Adagüesca por pintar la sacristía, renovar los doce cuadros de la Historia del Santo y los dos retratos del Sr. Obispo Cortés y del Sr. Vizconde, y dos cuadros países para la Capillica de la Sacristía, 200 libras” (libro de cuentas de la sacristía de San Lorenzo, años 1638-1778). Iguacen (1969: 118-119). Sobre la sacristía de la iglesia de San Lorenzo y la biografía de Lorenzo Agüesca, véase Fontana (1992b y 2008a).

³⁸ “En los muros laterales dos curiosos cuadritos apaisados de paisajes y escenas de caballeros y labradores, que pueden pasar como típicos de época, siglo XVII. Llevan fecha 1661 y las iniciales D. L. A.”. Tormo (1942: 169).



*Cortesanos visitando a san Orencio en el primero de los lienzos países.
Oratorio de la sacristía de San Lorenzo. (Fotos: Rosa Abadía Abadías)*

En ellos recurrió al género del paisaje para destacar los lugares donde habían tenido lugar los episodios. Desde el punto de vista formal, Agüesca siguió puntualmente, sobre todo por lo que respecta a la ordenación de planos y la colocación de los personajes, las recomendaciones dadas por Francisco Pacheco.³⁹ Así produjo dos cuadros de figuras en primer término con un fondo de paisaje.



Exorcismo de Cornelia por san Orencio padre en el segundo de los lienzos países. Oratorio de la sacristía de San Lorenzo. (Foto: Rosa Abadía Abadías)

³⁹ Pacheco (1649: 422-426).



*Cortezanos asistiendo al exorcismo y detalle de la firma. Oratorio de la sacristía de San Lorenzo.
(Fotos: Rosa Abadía Abadías)*

Como se ha dicho, el primero de esos lienzos relata en imágenes la historia del demonio que extorsionaba al santo labrador Orencio, para lo cual decidió presentarse como un criado tan eficiente en su trabajo que tenía por nombre *Experto* (la tradición popular todavía atribuye al demonio una gran sabiduría). En la casa que san Orencio posee en el sur de Francia, como muestra el lienzo, *Experto*, que apenas puede disimular sus cuernos y otros distintivos demoniacos, ara la tierra con una disímil yunta formada por un buey y un lobo. Ese extraño lobo, amansado y recuperado para el trabajo por san Orencio, es el que ha matado previamente al otro buey. En otra parte del cuadro vemos a unos caballeros que han llegado a visitar a san Orencio, que aparece arando con una segunda yunta. Han venido, muy probablemente, para pedir al santo que acuda a librar del demonio a la joven Cornelia, protagonista del segundo de los cuadros.

El segundo lienzo se refiere, en efecto, al exorcismo de Cornelia. Agüesca puso en imágenes un momento inmediatamente anterior al recreado por Núñez: el instante justo de la expulsión del demonio, tras la cual la joven comienza a desvanecerse y ha de ser sostenida por sus damas de compañía, mientras que el pequeño dragón del maligno ha emprendido ya el vuelo. Los espectadores, a modo de testigos, llegan al lugar de los hechos como si se aproximaran a contemplar una representación teatral.

Gracias a la capilla financiada por Tomás Femat, y especialmente a su retablo, Huesca contó con una imagen de san Orencio, obispo de Auch, tan realista y verosímil como un retrato. Ese personaje que el tiempo se había encargado de desdibujar —o que nunca terminó de concretar, según se mire— ya contaba desde 1609 con reliquias en la ciudad y a partir de 1628 con una pintura tipo *verdadera imagen*. Así, en el primer tercio del siglo XVII Huesca consiguió lo que la piedad contrarreformista pretendía de quienes ya habían alcanzado el cielo: contar con pruebas de santidad materiales (reliquias) y también con imágenes explícitas que movieran a la devoción. Atrás quedaban —aunque sin desaparecer del todo— las historias y los episodios medievales, más o menos legendarios, presa fácil de las hirientes críticas de los incrédulos protestantes.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de (1619), *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiqüísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte.
- ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco (1648), *Vida de san Orencio, obispo de Aux: traslación de sus reliquias a la ciudad de Huesca, su patria, y de las de san Orencio y santa Paciencia, sus gloriosos padres, al monasterio de San Orencio de la ciudad de Aux*, Zaragoza, Pedro Lanaja y Lamarca.

- BALAGUER SÁNCHEZ, Federico (1959), “Pinturas de Pedro Núñez en la iglesia de San Lorenzo”, *Argensola*, 39, pp. 272-273.
- BALTAR RODRÍGUEZ, Juan Francisco (2001), “Las negociaciones del Consejo de Aragón en el siglo XVII”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, 71, pp. 267-316.
- BARRIO MOYA, José Luis (1997), “El pintor madrileño Pedro Núñez del Valle: datos para su biografía”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 85 (2.º semestre), pp. 273-297.
- BROTO APARICIO, Santiago (2012), “Femat y Funes, dos linajes oscenses”, *Diario del Alto Aragón*, 26 de febrero.
- FONTANA CALVO, M.ª Celia (1992a), *La fábrica de la iglesia de San Lorenzo de Huesca entre 1607 y 1624: aspectos económico-sociales*, Zaragoza / Huesca, IFC / IEA.
- (1992b), “Iconografía laurentina en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo de Huesca”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 47, pp. 119-159.
- (2008a), “La bóveda de la sacristía de San Lorenzo de Huesca: un programa del siglo XVII en torno a la prosperidad y la virtud”, *Argensola*, 118, pp. 85-143.
- (2008b), “Sobre la creencia, a comienzos del siglo XVII, del nacimiento de san Lorenzo en la ciudad de Huesca”, *Argensola*, 118, pp. 208-232.
- GARCÉS MANAU, Carlos (2001), “El padre de san Lorenzo, echador de demonios”, *Diario del Alto Aragón*, 10 de agosto.
- (2008), “Huesca y su patrón san Lorenzo: historia de las tradiciones laurentinas oscenses (siglos XII a XV)”, *Argensola*, 118, pp. 15-84.
- (2015), “Huesca y su patrón san Lorenzo: nuevas evidencias sobre el origen de las tradiciones laurentinas oscenses”, *Argensola*, 125, pp. 201-212.
- GARCÍA MATEO, Rogelio (2011), “La mediación de Cristo como acto sacerdotal según san Juan de Ávila”, *Archivo Teológico Granadino*, 74, pp. 129-150.
- IGUACEN BORÁU, Damián (1969), *La basílica de S. Lorenzo de Huesca*, Huesca, s. n.
- KRPAN, Domingo (1992), “Los padres y las anáforas eucarísticas”, *Teología: revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, 59, pp. 57-63.
- PACHECO, Francisco (1649), *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Fajardo.
- PALLARÉS FERRER, María José (2002), *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA.
- RAMÓN DE HUESCA (1792), *Teatro histórico de las Iglesias del reino de Aragón*, t. v, Pamplona, Impr. de José Longás.
- TORMO CERVINO, Juan (1942), *Huesca: cartilla turística*, Huesca, Tall. Tipogr. Aguarón.
- VILLARREAL GARASA, Juan Antonio (1982), “Virgilio y san Orencio”, *Argensola*, 35, pp. 347-390.
- (1986), “De S. Orientius, poeta”, *Aragonia Sacra*, 1, pp. 97-124.
- VIÑAZA, Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la (1894), *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*, vol. III, Madrid, Tip. de los Huérfanos.

**SAN LORENZO, UN SANTO QUE DA MUCHOS FRUTOS:
RETÓRICA CONTRARREFORMISTA
EN EL RETABLO MAYOR DE SU IGLESIA OSCENSE**

M.^a Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN.— A mediados del siglo XVII la parroquia de San Lorenzo afrontó el importante reto de gestionar un nuevo retablo mayor equiparable en rango al anterior, realizado hacia 1500. Afortunadamente, la nueva obra superó la prueba con éxito gracias a sus importantes novedades formales y a un cuidado programa devocional de largo alcance. Esta investigación estudia los discursos principales del retablo barroco expresados en los grandes lienzos de Bartolomé Vicente (ca. 1675) y, muy especialmente, en su mazonería y su escultura, trabajos realizados por Sebastián de Ruesta y Pascual Ramos en 1647-1650.

PALABRAS CLAVE.— Retablo de san Lorenzo. Bichas. Barroco. Retórica contrarreformista. Iglesia de San Lorenzo.

ABSTRACT.— In the mid-17th century the parish church of San Lorenzo was faced with the challenging task of acquiring a new high altarpiece of a comparable standing to the previous one, dated around 1500. Fortunately, the work passed the test with flying colours thanks to its notable formal innovations and to its carefully chosen, wide-ranging, devotional theme. This research studies the main discourses

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos. fontanacc@hotmail.com

of the Baroque altarpiece, expressed in the large format paintings by Bartolomé Vicente (ca. 1675) and in particular in the architectural elements that frame and divide the altarpiece and in its sculptures, works carried out by Sebastián de Ruesta and Pascual Ramos in 1647-1650.

La estética contrarreformista al servicio de la Iglesia católica, además de educar en la fe, mostró como incuestionables los postulados de su doctrina y procuró mover hacia ella el ánimo de sus devotos. Para potenciar el efecto persuasivo del arte, se fueron limitando los componentes de las obras en la misma proporción en que aumentaron de tamaño. Se escogieron en los programas los episodios de mayor pregnancia —generalmente los más dramáticos—, y se destacaron con poderosos efectos visuales. Así, el arte religioso a partir de Trento evolucionó paulatinamente desde las primeras realizaciones posconciliares, severas y didácticas, hasta el desbordamiento ornamental con la exposición triunfal de los contenidos del catolicismo.¹

La representación del tema seleccionado debía conmover para que la emoción se convirtiera en sentimiento y los sentimientos, a la vez, generaran acciones. Así, se puso en marcha una retórica de corte aristotélico cuya finalidad fundamental era persuadir. Durante el siglo XVII, la relación *pittura-poesia* dio lugar al binomio *pittura-eloquenza*.² Un perfecto mecanismo inducía a la alabanza de las personas divinas y de los santos para lograr la imitación del fiel: el principio de la *admiratio* pretendía el *movere* ciceroniano.³

Este estudio aborda los discursos del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo, el plasmado en sus grandes lienzos del *Martirio de san Lorenzo* y la *Asunción de la Virgen* (ca. 1675) y otro que puede parecer en principio de menor interés, al quedar expuesto solo en la mazonería y el trabajo escultórico (1647-1650), pero que por el contrario es fundamental, pues pone de relieve la responsabilidad del santo patrón con sus fieles devotos oscenses.

¹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús, “Arquitectura y jesuitismo: Díaz del Ribero y el retablo mayor de la antigua iglesia de San Pablo de Granada”, *Cuadernos de Arte de Granada*, 38 (2007), pp. 99-118, esp. p. 103.

² ARGAN, Giulio Carlo, “La retórica aristotélica y el barroco: el concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 96 (2010), pp. 111-113.

³ PULIDO TIRADO, Genara, “El lenguaje barroco”, en Pedro AULLÓN DE HARO y Javier PÉREZ BAZO (eds.), *Barroco*, Madrid, Verbum, [2004], pp. 377-446, esp. p. 412.

EL RETABLO Y SUS PINTURAS,
UNA TEMÁTICA QUE ABRE Y CIERRA LAS FIESTAS LAURENTINAS

Hasta la tercera década del siglo XVII la retablística oscense todavía hacía pivotar sus relatos hagiográficos y sus mensajes doctrinales en torno a una escultura central del personaje titular. En general, se prefería desarrollar las escenas de las diferentes casas con relieves, a no ser que el coste lo impidiera o se quisiera evitar que lo llamativo del volumen compitiera con una imagen devocional de gran tradición, como ocurrió en el retablo catedralicio del santo Cristo (1624), donde se rodeó su santa imagen de pinturas y no de relieves.

Pero en la nueva iglesia de San Lorenzo comenzaron a producirse importantes novedades poco antes de 1630. El retablo de san Orencio, obispo de Auch, de 1628, muestra al supuesto hermano de san Lorenzo en un gran lienzo, a la manera de un monumental santo estatua, y la mazonería queda prácticamente reducida a una enmarcación para la pintura donde las grandes columnas de estrías torsas adquieren un valor de primer orden.⁴ Las rotundas formas del retablo prechurrigueresco de pintura comienzan a ganar terreno frente a los múltiples compartimentos en relieve del romanista. No obstante, la preferencia de la pintura sobre la escultura fue un proceso lento y no estuvo exento de titubeos. Sirva de ejemplo lo ocurrido en el retablo mayor de San Lorenzo, objeto de este estudio. Sus dos grandes óleos no se fueron encargados hasta casi treinta años después de terminada la estructura del mueble (1650), y lo fueron tras desechar la opción de incluir en los compartimentos respectivos historias en relieve. Pero vayamos por partes.

En 1625, una vez concluida la nueva iglesia (1608-1624), se montó en el presbiterio el antiguo retablo, realizado hacia 1500, y, como es sabido, de gran prestigio y enorme importancia artística y devocional.⁵ La parroquia, tras hacer frente a unas obras que superaron con mucho las previsiones iniciales, se encontraba endeudada y carecía por completo de recursos para acometer otra empresa de envergadura. Por ello fue necesario esperar que una donación económica considerable permitiera construir un nuevo retablo mayor a la altura de las circunstancias. En 1646 el aporte necesario llegó

⁴ Véase el estudio correspondiente en este mismo número de *Argensola*.

⁵ La bibliografía sobre el tema, bastante amplia, ha sido referenciada de forma exhaustiva por Carlos GARCÉS MANAU en “Huesca y su patrón san Lorenzo: historia de las tradiciones laurentinas oscenses (siglos XII al XV)”, *Argensola*, 118 (2008), pp. 15-84, esp. p. 76, n. 89.

de la mano del infanzón Juan Martín Gastón, suegro de Vincencio Juan de Lastanosa, quien, después de terminar en la misma iglesia la capilla del Pilar, se comprometió a donar 3000 libras para la realización del nuevo retablo.⁶ Recordemos que para entonces ya había muerto su hija Catalina Gastón y Guzmán, esposa de Vincencio Juan, en abril de 1644, a la edad de treinta y dos años.

No se tenía decidido *a priori* un autor para tan importante empresa y, a tal efecto, la administración parroquial decidió convocar en mayo de 1647 un concurso, al que concurrieron profesionales de la ciudad y foráneos. Por desgracia, no se sabe si los organizadores dieron con antelación a los participantes unos lineamientos en cuanto a diseño ni una temática concreta para desarrollar. En cualquier caso, el ganador de la competición, bien documentada por Damián Iguacen,⁷ fue el arquitecto ensamblador barbastrense Sebastián de Ruesta —hijo de Pedro de Ruesta, seguramente responsable de las yeserías ornamentales de las bóvedas laurentinas (ca. 1621)—,⁸ quien nada más obtener el encargo comenzó el trabajo. Un año antes, en 1646, Sebastián de Ruesta había participado en una obra de especial envergadura: la construcción de las dos capelardentes promovidas por la ciudad de Zaragoza en honor del difunto príncipe Baltasar Carlos, una en la Seo y otra en la plaza del Mercado.⁹

El inicio del nuevo retablo del santo patrón fue celebrado en Huesca con entusiasmo en todas las esferas de la ciudad.¹⁰ Y gracias a este clima favorable, y desde luego a los puntuales pagos de Gastón, a comienzos de 1650 la obra estaba terminada.

Documentación parroquial hasta ahora inédita permite reconstruir con precisión el cierre del proceso. El 25 de febrero, una vez finalizado el trabajo, la parroquia pidió

⁶ Archivo Diocesano de Huesca (en adelante ADH), *Libro de cuentas de la parroquia de nuestro patrón san Lorenzo, y de los censales y treudos que tiene dicha Parrochia, siendo obrero Vicencio Nicolás de Salinas. Año 1645, 7-3 / 11, 1645-1684*, p. 27.

⁷ Iguacen Boráu, Damián, *La basilica de S. Lorenzo de Huesca*, Huesca, s. n., 1969, pp. 73-74.

⁸ FONTANA CALVO, M.^a Celia, “La capilla del santo Cristo, Pedro de Ruesta y la arquitectura renacentista oscense”, *Argensola*, 120 (2010), pp. 293-330, esp. p. 323.

⁹ ANDRÉS DE UZTARROZ, Juan Francisco, *Obelisco histórico y honorario que la imperial ciudad de Zaragoza erigió a la inmortal memoria del Serenísimo Señor don Balthasar Carlos de Austria*, 1646, p. 148.

¹⁰ Por ejemplo, la cofradía de carpinteros, en octubre de 1647, decidió apoyar a Ruesta compensándolo por las pérdidas que de seguro iba a reportarle el trabajo. Archivo Municipal de Huesca (en adelante, AMH), actas municipales, 1646-1647, sign. 142, s. f., sesión del 28 de octubre de 1647.



El retablo mayor de san Lorenzo en su iglesia de Huesca. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)

a la ciudad que designara un oficial perito para que, junto con el suyo, llevaran a cabo el reconocimiento correspondiente.¹¹ La impaciencia era mucha y a finales de abril el flamante retablo ya estaba colocado en el presbiterio. El libro de la parroquia registró “el gasto de parar y desacer los andamios para el retablo”,¹² antes de que el 1 de mayo la ciudad pidiera hacer “demostraciones de alegría y regozijo” cuando se celebrara en él la primera misa.¹³ El 24 de junio Ruesta entregó época a los obreros de San Lorenzo por la suma de 84 000 sueldos (4200 libras);¹⁴ un mes después declaró haber recibido ya esa cantidad, aunque se le debían las mejoras estimadas por los veedores, que iban aparte.¹⁵ El coste final superó la donación de Juan Martín Gastón.

Desde el punto de vista estructural, la mayor novedad del retablo es la contundente incorporación de la columna salomónica —por segunda vez en Aragón— tanto en el cuerpo (tetrástilo) como en el ático (dítilo). Se trata de un elemento formal que, además, aporta un valor simbólico de primer orden.¹⁶ Hay que subrayar que en la época la columna era entendida como un *titulum* o monumento levantado en honor a una importante victoria.¹⁷ Las columnas salomónicas, derivadas de las torsas de la *pergula* vaticana, honran el sacrificio de Cristo, especialmente el de la eucaristía, así como el martirio. Al hilo de estas ideas, pero sin hacer uso del soporte espiriforme, Lorenzo Agüesca en 1644 pintó en la portada del libro escrito por Francisco Uztarroz en honor de los santos Justo y Pastor, y precisamente en el lugar donde se esperaría encontrar

¹¹ AMH, actas municipales, 1649-1650, sign. 145, f. 51v.

¹² ADH, *Libro de cuentas de la parroquia de nuestro patrón san Lorenzo*, op. cit., p. 55.

¹³ AMH, actas municipales, 1649-1650, sign. 145, ff. 66r y v.

¹⁴ Archivo Histórico Provincial de Huesca, Lorenzo Rasal, 1650, f. 191v.

¹⁵ PALLARÉS FERRER, María José, *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, IEA, 2001, p. 80.

¹⁶ Todavía no se ha estudiado convenientemente la introducción de la columna salomónica en Aragón. Como es sabido, aparece por primera vez en el retablo de la capilla de santa Elena de la Seo zaragozana, fechado en 1637. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, “Adiciones al estudio del arte aragonés del siglo XVII”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXIX-XXX (1979), pp. 111-140, esp. p. 116. Las columnas salomónicas del retablo laurentino, además de ser las primeras oscenses, son las segundas de Aragón.

¹⁷ El fraile jerónimo Luis de SANTA MARÍA trajo a colación la interpretación de la palabra *titulo* según el jesuita flamenco Cornelio a Lapide a partir de su uso en el pasaje sobre la piedra de Jacob: “et lapis iste, quem erexi in titulum, erit domus Dei” (Gn 28, 22). El exégeta interpreta el *titulo* como señal de gratitud por una insigne victoria (“Titulus est columna, aut pyramis in tropeum victoria, aut in signis facinoris erecta”) en *Octava sagradamente culta [...]: centenario del único milagroso del mundo San Lorenzo el Real del Escorial, consagrado a Filipo Quarto el Grande [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1664, p. 177.

primeros planos de los niños, sendas columnas repletas de palmas que funcionan como emblema parlante de *monumento*, palabra con la que inicia el título del libro. Además, la columna se incorporó en los retratos de reyes y grandes personajes para dar idea de su fortaleza y de la que aportan, porque, como expuso Cesare Ripa, es “de los elementos de un edificio [...] el más fuerte y el que sostiene a los otros”.¹⁸ Sebastián de Covarrubias, por su parte, advierte que el término significa “apoyo, firmeza, sustento, estabilidad e inmutabilidad” y que de estas acepciones “se sacan muchos símbolos y hieroglíficos”.¹⁹

Por otro lado, el retablo de san Lorenzo es, básicamente, un retablo de pintura, pero no está claro si sus casas se idearon a mediados del siglo XVII con la intención de alojar lienzos. Lo que se descartó desde el principio fue la reutilización de la imagen titular del antiguo retablo, entonces muy estimada y, hasta cierto punto, considerada independiente de él. Cuando ese retablo tardogótico se volvió a montar en 1625 en el nuevo templo, la parroquia pagó “a Bartholomé Alberto, francés, [...] 8 libras por limpiar y lucir todo el retablo mayor, y assí mismo al señor sant Lorenzo que está en dicho altar mayor”.²⁰ Su inclusión, no obstante, habría sido perfectamente posible, pues en obras coetáneas se había hecho lo propio.

La representación volumétrica siempre ha dado más realismo al personaje evocado, de manera que la mimesis de la imagen aumenta hasta casi alcanzar la identidad con el original. En 1656 la parroquia manifestó su deseo de que las escenas principales del retablo mayor se hicieran talladas “de relieve entero y para ello se consulte con personas prácticas y entendidas en este arte y se haga un exemplo”. Acordó invertir en ellas los 800 escudos restantes del legado otorgado por el platero Miguel de Ascaso.²¹ Esta

¹⁸ RIPA, Cesare, *Iconología*, 2 vols., Madrid, Akal, 2007, vol. I, p. 437.

¹⁹ COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, f. 225v.

²⁰ ADH, *Libro 4.º de las cuentas de la iglesia del señor san Lorenzo, 1607-1626*, 7-3 / 03, f. 198r. Hace años planteé que esta escultura tardogótica fue transformada en imagen de vestir y colocada en el actual retablo colateral de la iglesia, en el lado del evangelio, en FONTANA CALVO, M.^a Celia, “La imagen de la capilla de san Lorenzo”, *Diario del Alto Aragón*, especial San Lorenzo, 10 de agosto de 1993, pp. 4 y 5. Recoge mi hipótesis Carlos GARCÉS MANAU, art. cit., pp. 77-78. Recientemente ha llegado a conclusiones muy semejantes Antonio NAVAL MAS, al parecer sin conocer mi trabajo, en “La singular talla de san Lorenzo, deformada y enmascarada”, *Diario del Alto Aragón*, especial San Lorenzo, 10 de agosto de 2016, pp. 10-11.

²¹ BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “La parroquia de San Lorenzo quiere un retablo con esculturas”, *Milicias de Cristo*, 235 (1961), p. 6.

preferencia por el relieve tiene que ver con el espléndido resultado obtenido en el retablo de san Bernardo (1650-1654) de la misma iglesia, donde el tema principal está trabajado en un altorrelieve casi de todo bulto. No obstante, este plan finalmente se descartó.

Por circunstancias diversas, Huesca entró en el último tercio del siglo XVII sin haber terminado las grandes obras dedicadas en la ciudad a los santos Justo y Pastor y a san Lorenzo, iniciadas bastante tiempo atrás. La capilla de los santos niños carecía de retablo y la iglesia del patrón oscense no había podido concluir el retablo mayor. Curiosamente ambas empresas se retomaron a la vez y todo parece indicar que con el mismo incentivo: el pago de los cuadros respectivos por parte de Artal de Azlor, miembro de una de las familias más antiguas de Huesca que había patrocinado desde época medieval diversas obras artísticas.

Según refiere el *lumen* de la iglesia laurentina, Artal de Azlor encargó al pintor Bartolomé Vicente los lienzos del retablo mayor:²² el *Martirio de san Lorenzo* y la *Asunción de la Virgen*. Seguramente, como pensaba María José Pallarés, también Azlor contrató los lienzos del retablo de los santos Justo y Pastor, debidos al mismo pintor y fechados en 1676.²³ Por otro lado, la autora puso seriamente en duda que los lienzos de San Lorenzo se pintaran en 1678, como afirmó Ricardo del Arco en 1914 y se ha venido repitiendo desde entonces, porque del Arco dijo haber utilizado para ello la cita del *lumen*, pero en ella no se menciona la fecha del encargo.²⁴ Un dato documental permite suponer que fueron concertados antes, hacia 1675. En septiembre de 1676 la parroquia solicitó a la ciudad apoyo económico para dorar el retablo, algo que de seguro no habría programado si los cuadros de Bartolomé Vicente no estuvieran ya finalizados o al menos comenzados, porque el dorado vendría a culminar la laboriosa construcción del retablo.²⁵

²² ADH, *Lumen aeclesiae S. Laurentii mart. huius civitatis filii, dividido en IV partes [...], trasladado por don Ioseph Paulino Lastanosa, prior de esta iglesia, en el año MDCLXXV*, [1675], sign. 7.3/16, f. 2v. Esta noticia ha sido divulgada ampliamente desde su publicación por el padre RAMÓN DE HUESCA en *Teatro histórico de las iglesias del reyno de Aragón*, t. VII: *Iglesia de Huesca*, Pamplona, Miguel de Cosculluela, 1797, p. 33.

²³ Descubrió la firma Arturo ANSÓN NAVARRO en “Aportaciones sobre el pintor aragonés Bartolomé Vicente (1632-1708)”, en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, sección I, Huesca, DPH, 1983, pp. 309-345, esp. p. 322. Resalta este hallazgo María José PALLARÉS FERRER, *op. cit.*, p. 195.

²⁴ PALLARÉS FERRER, María José, *op. cit.*, p. 206.

²⁵ AMH, actas municipales, 1675-1676, sign. 169, ff. 227v, 231r-232r y 236v; 1676-1677, sign. 170, ff. 146v y 149r-149v; 1677-1678, sign. 171, ff. 158v y 159r; 1678-1679, sign. 172, s. f.



Martirio de san Lorenzo, de Bartolomé Vicente. Cuerpo del retablo de san Lorenzo.
(Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

El lienzo de Bartolomé Vicente sobre el martirio de san Lorenzo se desvincula por completo del modelo del santo estatua para convertir al patrón de Huesca en actor protagonista del episodio más importante de su vida. Arturo Ansón y Alfonso E. Pérez Sánchez destacaron la directa inspiración en el lienzo de la obra realizada por Tiziano con el mismo tema para El Escorial en 1567, así como la relación con algunas composiciones rubenianas.²⁶ Tiziano pintó una primera versión para la sepultura de Lorenzo Massolo en la antigua iglesia de los Crociferi de Venecia (1556-1559), sobre la que se

²⁶ ANSÓN NAVARRO, Arturo, art. cit., p. 324, y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., “La pintura del siglo XVII en el Alto Aragón”, en *Signos II: arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, Huesca / Zaragoza, DPH / DGA, 1994, pp. 153-166, esp. p. 160.

construyó después la iglesia de los jesuitas. De acuerdo con la narración de la *Leyenda dorada*, situó el martirio del santo en un ambiente nocturno, ideal para resaltar el hábil tratamiento de las llamas que consumen y a la vez iluminan el cuerpo del santo. Ante el anuncio de su inminente ejecución, Lorenzo habría revelado al emperador: “¿Esta noche dices? Para mí no es de noche, puesto que veo todas las cosas bañadas de luz, sin sombras ni oscuridad alguna”.²⁷ Tiziano colocó sobre un elevado pedestal una escultura de Minerva con una Victoria, símbolo inequívoco de la que alcanzó Lorenzo sobre la muerte y de la que también obtendría el dueño de la capilla gracias a su fe en Cristo.

El arreglo espacial, la oscuridad y la disposición de las figuras en el lienzo de Bartolomé Vicente se acomodan básicamente a lo anterior, pero hay cambios importantes que involucran un considerable aumento de figuras y una significativa sustitución. Como contraparte de Lorenzo, el pintor zaragozano dispuso al emperador Valeriano, entronizado y amenazador, y a su lado una escultura de Júpiter, el poderoso padre de los olímpicos, quien, montado sobre el águila y armado con su potente rayo, está a punto de descargar toda su furia sobre el mártir;²⁸ por debajo situó a dos hombres —sacerdotes, cabe pensar— que señalan respectivamente a Lorenzo y a Valeriano para que el espectador no pierda de vista a ninguno de ellos. Formalmente la incorporación de Júpiter —y la desaparición de Minerva—, así como las figuras que remarcan la presencia de los antagónicos protagonistas, derivan de la versión del tema pintada por Rubens en 1615 para la iglesia de Notre Dame de la Chapelle de Bruselas y divulgada en el grabado de Lucas Vorsterman, de 1621.²⁹ En la obra de Rubens un hombre parece solicitar a Lorenzo el reconocimiento de Júpiter como dios supremo, cuya escultura, quizás por estar entronizada, fue confundida por Ansón con la del emperador. De cualquier manera, Bartolomé Vicente incluye en su lienzo a ambos, a Valeriano y a Júpiter, para evocar con claridad el motivo de la sentencia: la negativa de Lorenzo a adorar a los dioses romanos, razón que se repite varias veces en la narración de *La leyenda dorada* porque la injusta condena engrandece al santo.³⁰

²⁷ SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1984, vol. 1, p. 465.

²⁸ San Agustín (*De civitate Dei*, IV, 11) refiere la creencia pagana de que los dioses grecorromanos son en realidad manifestaciones de Júpiter. De esta manera, al representar al padre de los dioses, Bartolomé Vicente aludía a todos los *falsos dioses*.

²⁹ ANSÓN NAVARRO, Arturo, art. cit., p. 324.

³⁰ SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *op. cit.*, pp. 463-465.



Asunción de la Virgen, de Bartolomé Vicente. Ático del retablo de san Lorenzo.
(Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

Bartolomé Vicente eliminó a la prudente diosa romana de la guerra porque prefirió que los ángeles premiaran al mártir por su victoria, cosa que también hizo Rubens. En el lienzo oscense, no uno, sino hasta seis entre niños y mancebos entonan cantos de alabanza y bajan los símbolos del triunfo: la palma, la corona de laurel —símbolo parlante del santo que adquiere aquí su significado más genuino— y, como novedad respecto al maestro flamenco, un paño blanco para recoger la sangre —señal inequívoca de todo mártir que ofrece la suya en sacrificio—, convertida ya en santa reliquia.

El cuadro de la *Asunción de la Virgen* fue relacionado por Arturo Ansón con el que Rubens pintó sobre el mismo tema para la catedral de Amberes en 1626 y fue versionado en un grabado por Schelte Adams Bolswert.³¹ Efectivamente, la posición y

³¹ ANSÓN NAVARRO, Arturo, art. cit., p. 325.

el gesto de la Virgen en su subida al cielo coinciden, pero los hombres que levantan la pesada tapa del sepulcro responden a otras versiones rubenianas, como la conservada en los Musées royaux des Beaux-Arts de Bruselas (ca. 1615-1616) o la que aparece en uno de los bocetos preparados en 1613-1614 para la citada obra de Amberes, hoy en la Collection of Her Majesty the Queen, en el Buckingham Palace de Londres,³² ambas llevadas al grabado también por Bolswert.

Como, en cualquier caso, el acercamiento a los modelos se hizo a partir de grabados, hay que adjudicar a Bartolomé Vicente la selección del colorido para el cuadro, tan diferente al utilizado por el maestro flamenco. En su esfuerzo por destacar a María, el pintor zaragozano reservó un azul particularmente intenso y un blanco puro para sus vestiduras, mientras que contrastó a los otros personajes en rojos y verdes, los colores más utilizados durante el Renacimiento con el mismo fin. Otra aportación suya es la rueda de ángeles mancebos (Rubens pinta niños) que alza a la Virgen sobre sus espaldas para evitar cualquier tipo de roce con las manos, de acuerdo con el protocolo de decoro difundido por Pacheco en *Arte de la pintura* (1649).³³ Porque, en definitiva, como advierte el padre Ribadeneira, la asunción de la Virgen no se debe a la virtud de los ángeles, sino a la suya propia.³⁴

Las dos grandes pinturas del retablo parecen, en principio, tener poco en común, pero sin duda su reunión es muy importante. Actualmente las fiestas patronales laurentinas comienzan la víspera del martirio del santo (9 de agosto), pues el día de su muerte es su *dies natalis* para la Iglesia, por marcar su nacimiento a la vida eterna, y terminan el día de la Asunción (15 de agosto). Además, formalmente los lienzos se relacionan y se complementan. La diagonal compositiva del martirio de san Lorenzo sube hacia la derecha, y desde ese extremo se traza la de la Asunción hacia el lado contrario, con mayor fuerza ascensional, para componer un enérgico zigzag. Sin duda Bartolomé Vicente aprovechó la posición de los cuadros para aumentar el dinamismo de todo el conjunto y resaltar a María como puerta del cielo.

³² Sobre las numerosas obras de temática asuncionista realizadas por Rubens y sus dibujos preparatorios véase LOGAN, Anne-Marie S., Peter Paul RUBENS y Michiel C. PLOMP, *Peter Paul Rubens: The Drawings*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2005, pp. 155-161, esp. p. 160.

³³ PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649, pp. 548-549.

³⁴ *Ibidem*, p. 548.

LA OBRA ESCULTÓRICA

La temática plasmada en los óleos de Bartolomé Vicente se completa con la labor escultórica, realizada veinticinco años antes y cuyo propósito rebasa con creces el mero ornato decorativo. Todas las figuras y la única historia en relieve del retablo se deben al escultor sangüesano Pascual Ramos, a quien Ruesta subcontrató por 12 000 sueldos.³⁵ El repertorio escultórico consta de varios elementos:

- Una escena laurentina en el banco, el *Reparto de los bienes de la Iglesia a los pobres*.
- Un santoral, con grandes esculturas de bulto para los personajes más cercanos al patrón oscense: sus padres, san Orencio y santa Paciencia (en el cuerpo), más san Vicente y san Esteban (en el ático), con quienes compartió el orden diaconal. En breves hornacinas alojadas en el banco se encuentran los santos Justo y Pastor, hijos adoptivos de la ciudad y patronos de las lluvias, más dos obispos difíciles de identificar. Es posible que uno de ellos sea san Orencio, hermano gemelo de Lorenzo y obispo de Auch, pero también podrían ser san Ambrosio de Milán y san Agustín, quienes aportaron información muy importante sobre el santo levita y su martirio.
- Alegorías de las virtudes heroicas de Lorenzo. Recostadas sobre el frontón del óculo expositor están la inquebrantable Fe —con una custodia y quizás una cruz, hoy perdida— y la firme Fortaleza —con una columna—.
- Finalmente están integrados en la mazonería sátiros, mascarones y bichas. Las escuetas indicaciones ofrecidas en la sesión xxv del Concilio de Trento (diciembre de 1563) sobre las imágenes religiosas generaron una importante literatura posterior para limitar el uso de las creaciones profanas en los objetos culturales, pero durante la Contrarreforma los motivos agrutescados nunca desaparecieron por completo de las obras religiosas.

Gracias a esta interesantísima obra esculpida se entretejieron en el retablo laurentino diferentes discursos de gran interés.

³⁵ PALLARÉS FERRER, María José, *op. cit.*, p. 80.



*Santa Paciencia, madre de san Lorenzo según la tradición.
Cuerpo del retablo de san Lorenzo. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

EL SANTO MÁRTIR REPARTE CUANTIOSOS Y SEGUROS BIENES A SUS PAISANOS

Como se ha dicho, la única escena tallada en relieve muestra a Lorenzo repartiendo bienes a un numeroso grupo de personas. Ambrosio de Milán argumentó a fines del siglo IV que el mejor uso que la Iglesia podía hacer de sus riquezas era invertir las en la liberación de los cautivos, porque solo adquirirían valor auténtico si se utilizaban para la salvación de los hombres. Antes, Lorenzo ya había puesto de manifiesto que los necesitados eran los verdaderos tesoros de la Iglesia cuando se los presentó al emperador después de que este le ordenó entregar su fortuna (*De officiis ministrorum*, II, 28).

Prudencio en su *Peristephanon*, a comienzos del siglo v, informa de que Lorenzo halló a esos pobres, enfermos y menesterosos de Roma “por todas las plazas, donde acostumbraban a alimentarse con el pan de la Madre Iglesia”, y que los conocía bien por su oficio de racionero, es decir, que él mismo había sido el encargado de hacerles llegar el alimento.³⁶ El poeta identifica a Lorenzo con el “levita de alta jerarquía” que “dirige los sagrados claustros y gobierna con seguras llaves las arcas de la Divinidad, administrando las riquezas que le son mandadas”.³⁷

En el relieve del banco, el lugar por lo general reservado para custodiar el pan del cielo, Lorenzo, como buen racionero, entrega a un nutrido grupo de hombres y mujeres un pan con su mano derecha, mientras sostiene con el brazo izquierdo un saco de harina. Pero es posible interpretar esta composición como una imagen alegórica de más largo alcance. Si Lorenzo, como alaba Prudencio, gobierna las “arcas de la divinidad”, también puede ser el seguro intermediario que hace llegar a los oscenses todos los



*San Lorenzo reparte los bienes, pan y harina, a los oscenses. Banco del retablo de san Lorenzo.
(Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

³⁶ BAYO FERNÁNDEZ, Marcial José (est. y trad.), en PRUDENCIO CLEMENTE, Aurelio, *Peristephanon*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1943, p. 99. El himno de Prudencio en honor a Lorenzo era bien conocido y aprovechado en la Huesca del siglo xvii. Félix de LATASSA Y ORTÍN informa de la traducción de la obra de Prudencio realizada por el zaragozano Luis Díez de Aux con el título *Traducción de los himnos que hizo Aurelio Prudencio a los ilustrísimos mártires san Lorenzo, san Vicente, santa Engracia, san Lupercio y los demás innumerables que padecieron en la imperial ciudad de Zaragoza [...]*, Zaragoza, 1619, en su *Biblioteca antigua de los escritores aragoneses*, 2 vols., Zaragoza, Medardo Heras, 1796, vol. I, p. 59.

³⁷ BAYO FERNÁNDEZ, Marcial José (est. y trad.), *op. cit.*, p. 96.

bienes que esperan del cielo, en especial las condiciones necesarias para obtener cosechas abundantes. Como la tradición festeja, “san Lorenzo, san Lorenzo, en qué buen tiempo has venido, en el tiempo de la siega, en que todos tenemos trigo”. Una abundancia de grano que él mismo se encargaría de proporcionar.

Porque su sacrificio hace a Lorenzo merecedor no solo de la salvación eterna para sí mismo, sino, según se puede deducir, de beneficios muy importantes para los fieles que están bajo su patronazgo. Ambrosio de Morales en 1568 opinaba lo siguiente con respecto a los mártires:

En general he yo mirado, que todos los lugares de España, donde ha avido mártires, están muy prósperos y muy levantados. Son exemplo desto las mayores y más ennoblecidas ciudades de España, Barcelona, Çaragoça, Valencia, Toledo, Ávila, Córdoba, Sevilla, Málaga y Granada, y otras algunas. Y aunque sus sitios y comarcas son gran parte en este acrescentamiento y a esto natural se puede atribuyr todo, más puédese también creer que los sanctos mártires patrones destos lugares, piden y alcançan en el cielo de nuestro señor, estas y otras mercedes para sus tierras.³⁸

Por supuesto, Aínsa incluye entre las ciudades especialmente bendecidas por los mártires a “nuestra patria Huesca”.³⁹

Lorenzo es, entre otros mártires, la buena semilla que cae en tierra buena y da mucho fruto (Mt 13, 24-43). La fe verdadera y la fortaleza inquebrantable que demostró en su martirio (*De officiis ministrorum*, I, 35) resultaron fundamentales. Si el diácono hubiera cedido a la imposición de adorar a los dioses romanos, toda su labor se hubiera perdido. Ya advirtió san Agustín sobre la falsedad de los dioses paganos, incapaces de proporcionar los favores implícitos en sus nombres: “todo aquello por lo que los romanos creyeron debían acudir a suplicar a tanta turba de falsos dioses, lo tuvieron con mucha más bendición y abundancia de la mano de un solo Dios verdadero” (*De civitate Dei*, IV, 34). Indudablemente, este es el Dios en el que se mantuvo firme san Lorenzo; de ahí su recompensa para él y sus devotos.

³⁸ MORALES, Ambrosio de, *La vida, el martirio, la invención, las grandezas y las translaciones de los gloriosos niños mártires san Justo y Pastor, y el solemne triunfo con que fueron recibidas sus santas reliquias en Alcalá de Henares en su postrera translación*, Alcalá de Henares, Andrés Angulo, 1568, f. 8r.

³⁹ AÍNSA Y DE IRIARTE, Francisco Diego de, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiqüísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte, 1619, libro II, p. 225.



*Óculo expositor eucarístico, rodeado de una guirnalda de frutos sostenida por niños.
En la parte superior, un mascarón es atravesado de arriba abajo por la parrilla laurentina.
(Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

Además, el alimento material que regala Lorenzo con prodigalidad está íntimamente relacionado con el espiritual, con el cuerpo de Cristo, que da la vida eterna (Jn 6, 27). El óculo expositor de la eucaristía —característico de los retablos aragoneses y que en este caso tiene un protagonismo especial— se presenta enmarcado por una corona de variados y jugosos frutos. Estos son imagen palpable de los “frutos de salvación” emanados de la eucaristía, donde se encuentra verdaderamente Cristo porque el Espíritu Santo, desde la vidriera, convierte el pan y el vino en su cuerpo y su sangre. Por otro lado, el Concilio de Trento liga la muerte de Cristo en la cruz con el sacrificio incruento de la eucaristía: “Los frutos, por cierto, de aquella oblación cruenta se logran abundantísimamente por esta incruenta” (1562, sesión XXII, cap. II). Con el mismo sentido, prominentes frutos colgados en guirnaldas y depositados en fruteros se distribuyen por todo el retablo.

Por otro lado, las novedosas columnas salomónicas de orden corintio hablan por sí mismas de la abundancia y la fertilidad. Las columnas salomónicas ideadas por



*Columna salomónica de seis espiras por donde trepan niños y se enroscan plantas de vid y hiedra.
Cuerpo del retablo mayor de San Lorenzo. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)*

Bernini para conformar el baldaquino que cubre el altar colocado sobre la tumba de san Pedro (1623-1634) están inspiradas en las míticas columnas torsas del Vaticano, cuyo fuste aparece decorado con pámpanos, niños y pequeños animales. Según la leyenda, estas proceden del antiguo templo de Jerusalén. Constantino las habría llevado a Roma y se habrían utilizado en la primera *pergula* colocada para resaltar la sepultura de san Pedro.⁴⁰ En las del retablo oscense, Ruesta rodeó con ramas trenzadas la garganta de sus seis espiras (el número de giros promovido por Vignola para este tipo de columnas) y en los lomos acomodó hojas de hiedra y pequeños racimos hasta componer un soporte por el que trepan niños de todo bulto. Los símbolos paganos de la fuerza vital (hiedra, vid, niños), asumidos por el dios Baco, quedan perfectamente cristianizados en estas columnas y se pueden asociar tanto al sacrificio de Cristo en la eucaristía, que proporciona la vida eterna a los fieles, como al martirio de Lorenzo, por el que el santo venció a la muerte corporal.

En definitiva, la grandiosa exposición del retablo laurentino en sus diferentes partes y elementos ratifica en el espectador el convencimiento de que todo beneficio —tanto material como espiritual— procede de Dios y de que Lorenzo, por sus méritos, es el encargado de repartirlo con generosidad entre los oscenses.

UN MUNDO MARGINAL Y GROTESCO PARA PROTEGER LOS PRECIADOS BIENES

Gracias a los elementos adicionales de tipo grotesco —unos de carácter positivo y otros de tipo negativo— se proponen en la obra otras reflexiones.

Algunos detalles de realce indican que los sustanciosos frutos que con tanta abundancia se prodigan por el retablo pueden ser deseados por seres maléficos y criaturas dañinas que un sofisticado mecanismo se ocupa de neutralizar. Con la finalidad de vigilar y proteger, hacen acto de presencia diferentes custodios, quienes, graves y amenazadores, literalmente *plantan cara*, porque su rostro es lo único que muestran. Si el mal en alguna de sus formas se acerca a ellos, será derrotado. Como prueba baste observar la cabeza monstruosa —de rostro flácido y fenomenales orejas— colocada a modo de trofeo y escarmiento sobre el expositor de la eucaristía. El monstruo ha sido

⁴⁰ TUZI, Stefania, “La difusión barroca de las columnas salomónicas en los retablos españoles, sicilianos y del Nuevo Mundo: algunos ejemplos”, en Ana Celeste GLÓRIA (coord.), *O Retábulo no Espaço Ibero-Americano*, 2 vols., Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2016, vol. I, p. 232.

vencido y su cabeza atravesada por la parrilla de san Lorenzo, utilizada aquí como arma favorable, a modo de “espada de la verdad” (Ef 6, 17). Como es bien sabido, pocos años antes Huesca había sufrido una infamante profanación eucarística. El día 29 de noviembre de 1641 Juan de Casaviella, francés —y con toda probabilidad hugonote— combatiente en la guerra de Secesión catalana, robó el copón con formas consagradas de la catedral y lo abandonó en las eras de Cascaro. Ese mismo día el autor del crimen contra la religión fue apresado en Siétamo y el Concejo determinó trasladarlo



Desde arriba, cabeza angélica, niño atlante y rostro de sátiro con orejas puntiagudas y sartas de frutas. Ático del retablo de san Lorenzo. (Foto: M.^a Celia Fontana Calvo)

a la ciudad “para que de tan atroz delicto se hiciese público y exemplar castigo”.⁴¹ No se sabe cuál fue su escarmiento, pero la cabeza ensartada del retablo laurentino, tallada solo unos años después de los hechos, nos puede dar una idea.

Por otra parte, en los frisos de los entablamentos superiores hay ángeles —a modo de custodios o signos advertidores de lo sagrado—,⁴² y en lo alto de las pilastras sátiros de cara redonda y orejas puntiagudas. Los sátiros, en cuanto dioses campestres de los antiguos, son protectores de los bosques y por tanto, en el retablo, de sus apetitosos frutos vegetales.



Cuerpo del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo, con diferentes mascarones que defienden sus bienes. (Foto: M.ª Celia Fontana Calvo)

⁴¹ FONTANA CALVO, M.ª Celia, “Ideario y devoción en la capilla de los Lastanosa de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 114 (2004), pp. 221-276; la cita, en p. 229.

⁴² La función de los ángeles como manifestadores de lo sagrado, en CHEVALIER, Jean, y Alain CHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 98.

Además, a estos seres identificables se suman otros a los que por el momento no podemos asignar nombre, no tanto porque carezcan de él como porque en la actualidad ignoramos su auténtica personalidad. En ellos las mezclas y las combinaciones de elementos apotropaicos para aumentar su poder de salvaguarda se hacen evidentes. Varios rostros campan en el cuerpo del retablo para vigilar desde sus puestos elevados, a modo de atalaya. Se repiten dos tipos: una refinada cara femenina (cuatro en total en los fragmentos de entablamiento sobre las columnas salomónicas) y un rostro varonil de gesto hosco y poblada barba (dos en lo alto de las pilastras de los intercolumnios). Ambos llevan anudada a la altura de las orejas una especie de toca o velo que cubre a la mujer la parte superior y la inferior de la cabeza y a los dos la posterior; la cara masculina se completa incluso con un exuberante penacho de plumas propio de un guerrero. Es difícil saber el origen y la filiación concreta de estas creaciones, pero sin duda se encuentran entre las numerosas variantes de los mascarones presentes en el arte occidental desde la Antigüedad y no desaparecidos del todo en ninguna de sus épocas. Hasta el momento la historiografía les ha asignado un carácter decorativo, aunque su voluntad de permanencia y su localización junto a las entradas, en lugares elevados o estratégicos para la vigilancia —como es el caso—, recomiendan prestarles más atención. Su presencia parece disuasoria y podrían relacionarse con la locución actual *No tocar: peligro de muerte*.

LAS BICHAS MONSTRUOSAS, FIGURAS DE LA FALSA FERTILIDAD

Del mayor interés resultan las *bichas*, término utilizado en la documentación de la época y que procede del latín *bestia*. Las bichas son elementos conformados para la ocasión que aportan al discurso el contrapunto necesario para destacar la devoción principal, san Lorenzo. Como se trata de seres marginales, están relegadas a los laterales del retablo.

Ernest H. Gombrich en su lúcido ensayo *El sentido del orden* explica que muchas creaciones de este tipo, “al borde del caos”, son producto de “juguetonas invenciones del artista”, y como tales, más que representar personajes o seres concretos, tienen en sus componentes dosis, en mayor o menor medida, de absurdo o ridículo y de temible o amenazante para cumplir, en un discurso perfectamente armado, una determinada función.⁴³

⁴³ GOMBRICH, Ernst H., *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Madrid, Debate, 1999, pp. 251 y 256-257.

En su asociación con otros seres, recrean el enfrentamiento de las fuerzas del orden y el desorden, el cosmos y el caos. Recordemos que en el pensamiento cristiano el desorden monstruoso y negativo es fruto de la desobediencia a Dios, como revela, por ejemplo, el aspecto de los ángeles caídos.

Las bichas laurentinas son cuatro imágenes femeninas, dos alojadas en el ático y dos más en el cuerpo principal, que, aunque de aspecto muy sugestivo, pasan algo desapercibidas por su ubicación. De hecho, hasta ahora se ha reparado poco en ellas, quizás por considerarlas de orden puramente decorativo; sin embargo, un análisis de sus elementos y de su posición puede ayudar a recuperar su significado y su función. Las más visibles, en el cuerpo del retablo, tienen la mitad superior humana y la inferior compuesta por una acumulación de frutos pendientes de cintas, envueltos en hojas de acanto y sostenidos, para evitar su total dispersión, por unos rotundos cueros recortados. Se puede decir que carecen absolutamente de fundamento o sostén, excepto por la pequeña figura masculina que les sirve de inestable peana; no en vano este ser masculino se apoya en una escurridiza cola de pescado enroscada hasta formar, además, una voluta. Algunos niños trepan por las bichas o se enredan en sus frutos sin que ellas muestren la más mínima empatía. Parece, sin embargo, que han sido y van a ser madres, a juzgar por sus grandes pechos y su enorme vientre, volúmenes resaltados sobremanera al quedar presentados de riguroso perfil.

Su contemplación recuerda la risible hechura de un pintor, evocada por Horacio al inicio de su *Epistula ad Pisones*, que añadiera a la cabeza de una hermosa mujer un cuello de caballo y confeccionara el cuerpo con plumas y miembros de otros seres, “de manera que el monstruo cuya cara de una muger copiaba la hermosura, en pez enorme y feo rematará”.⁴⁴ Y no se trata de una pura coincidencia, porque el texto horaciano fue considerado desde la Antigüedad el tratado por excelencia de la poesía, así como de “todas las Artes que dependen de una acertada crítica, de un gusto delicado, y de un fundamental y sólido conocimiento de la verdad”,⁴⁵ entre ellas, desde luego, la pintura y las artes plásticas.

Como en ciertos frontispicios librarios, varios retablos oscenses del siglo XVII presentan como remate lateral figuras —antropomorfas total o parcialmente— que

⁴⁴ IRIARTE, Tomás de, *Arte poética de Horacio, o Epístola a los pisones, traducida en verso castellano [...]*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1777, p. 1.

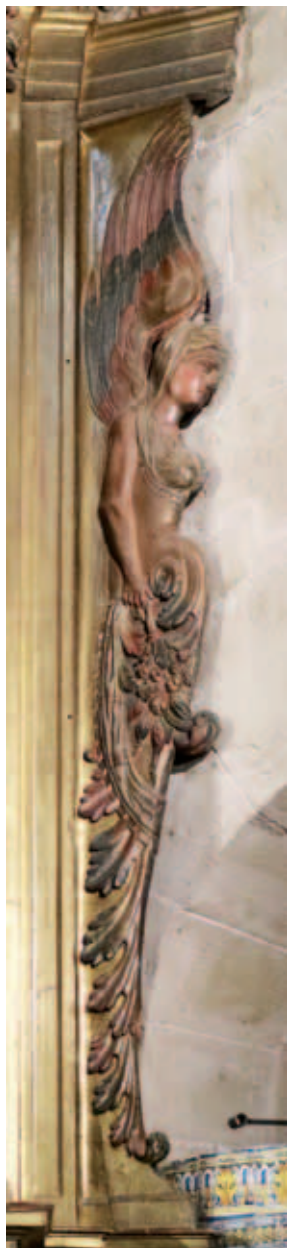
⁴⁵ *Ibidem*, p. v.



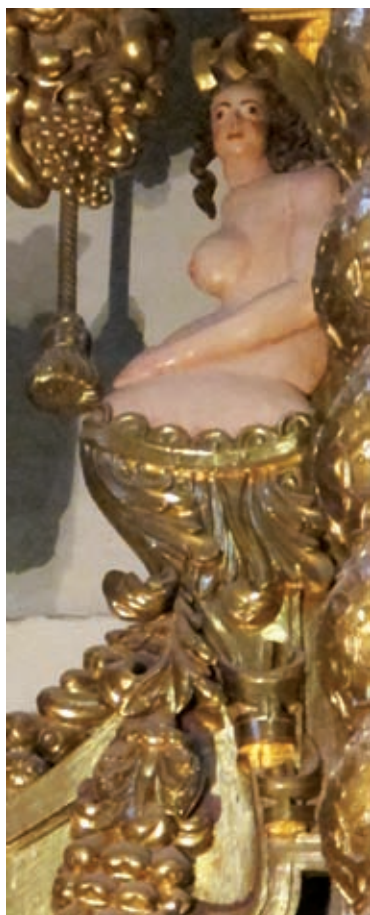
Frontispicio de Affetti musicali, de Biagio Marini, Venecia, 1617.

suman a su función arquitectónica un sentido moral. Si los soportes femeninos utilizados en los frontispicios de las obras musicales de Biagio Marini —publicadas en Venecia en el primer tercio del siglo XVII— resultan decorativos, galantes y hasta generosos (sostienen pesadas guirnaldas cuajadas de frutos), las figuras de los retablos oscenses, poco más tardías, poseen una connotación negativa, de acuerdo con la creación de Horacio, como paradigma de lo ridículo y lo monstruoso, e incluso la prosperidad que anuncian con sus frutos y su vientre abultado resulta engañosa.

Entre los retablos con bichas anteriores al mayor de la iglesia laurentina cabe mencionar los colaterales del presbiterio catedralicio, de temática mariana: el de la Inmaculada (ca. 1631), donde aparecen remates avolutados de anatomía femenina con



*Bichas en los retablos de la Inmaculada y Nuestra Señora del Rosario.
Capillas colaterales del presbiterio de la catedral de Huesca.
(Fotos: M.^a Celia Fontana Calvo)*



A la izquierda, bicha en el ático del retablo de san Lorenzo. A la derecha, su compañera durante el proceso de limpieza realizado por las restauradoras Elena Aquilué Pérez y Rosa Abadía Abadías (2001). (Fotos: M.^a Celia Fontana Calvo / Elena Aquilué Pérez)

pechos cubiertos, amplias alas y sartas de frutas en las manos,⁴⁶ y el de Nuestra Señora del Rosario, contemporáneo del anterior o ligeramente posterior, donde se alojan seres de torso desnudo, sin brazos, pero con alas y colas dobles serpentinas y sinuosas. En

⁴⁶ FONTANA CALVO, M.^a Celia, "Inmaculadas inspiradas en grabados en la catedral de Huesca y en la iglesia poblana de Tonantzintla", *Argensola*, 125 (2015), pp. 187-200, esp. pp. 188-193. Destaqué a las bichas como pseudoarpias aladas de vientre inmundo, opuesto al de la Virgen inmaculada, de la que se apartan.

ambos casos las extrañas criaturas tienen, además, un vientre muy abultado (consecuencia de la incorporación naturalizada de la voluta lateral del retablo) y las extremidades conformadas o envueltas por grandes hojas de acanto, muy probablemente síntoma de caducidad y muerte; no en vano esta planta está ligada a la ofrenda funeraria que inspiró el capitel corintio al escultor Calímaco (Vitruvio, *De architectura*, IV, 1, 7). En definitiva, la caracterización de las bichas muestra su impudicia y su condición mortal, lo que las hace esencialmente opuestas a la Virgen, siempre pura y liberada



Bicha en el cuerpo del retablo de san Lorenzo.

*A la derecha, tras su limpieza, realizada por las restauradoras Elena Aquilué y Rosa Abadía (2001).
(Fotos: M.^a Celia Fontana Calvo / Elena Aquilué Pérez)*

de la muerte, al no haber conocido el pecado. Por eso, en los retablos citados, mientras que la Virgen aparece erguida, ellas se muestran vencidas y derrotadas, con la mirada baja y en dirección contraria a ella.

En cuanto a su significado, las bichas laurentinas se explican por su particular mezcla de elementos y su contexto. Seguramente son expresión de fertilidad, pero de una muy distinta a la que ofrece la eucaristía y distribuye san Lorenzo. Por un lado, su naturaleza miscelánea y monstruosa, así como su colocación a espaldas del cuerpo del retablo —y de las personas sagradas ahí representadas—, las hace inaceptables, y, por otro, su indiferencia hacia los infantes las coloca en las antípodas de la Caridad. Son productivas, pero sus frutos están ligados a la promiscuidad y la lujuria (su único apoyo es la cola de pez, o de sirena, símbolo por excelencia de estos vicios),⁴⁷ lacras que, además, hacen a las figuras inestables e inseguras, como la voluble Fortuna, tambaleante sobre una esfera o una rueda. Por último, las hojas de acanto de su envoltura revelan la caducidad de los frutos que sostienen, que las conforman y que seguramente proporcionan. No obstante, se trata de imágenes extremadamente atractivas, muy potentes visualmente y de mucho éxito, que se versionaron poco después en el retablo de san Bernardo (1650-1654), también en la iglesia de San Lorenzo.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA RETÓRICA VISUAL DESARROLLADA EN EL RETABLO

A pesar del recelo de los tratadistas postridentinos y de su intento de eliminar del ámbito sagrado todo rastro profano y de naturaleza grotesca, no lograron hacerlo desaparecer. En el pleno Barroco, como es el caso, se siguieron introduciendo en las obras de temática religiosa figuras ajenas y originales que renuncian a la verosimilitud —derivada del principio de mimesis— en favor de la imaginación: el punto de contacto entre el hombre y el mundo, entre lo particular y lo universal.⁴⁸

Francisco Pacheco, consciente de esta delicada situación, proponía en el siglo XVII un “prudente consejo” para usar los imaginativos y paganos grotescos de forma selectiva:

en los frisos, cornisas, pilastras, columnas, pedestales, bancos y recuadros no se puede huir de los grabados y grotescos (aunque se debe guardar el decoro *no pintando mascarones*,

⁴⁷ RODRÍGUEZ PEINADO, Lucía, “Las sirenas”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, i/1 (2009), pp. 51-63.

⁴⁸ Véase sobre el tema PULIDO TIRADO, Genara, est. cit., pp. 406-409, y ARGAN, Giulio Carlo, art. cit., p. 114.

sátiros ni bichas en los templos ni en las cosas sagradas, reservando esto para los camarines, casas reales y de campo); si bien será lícito adornar con serafines, niños, pájaros y frutas, será conveniente no ser pródigos de los grutescos y punta de pincel.⁴⁹

En Huesca, el destacado retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo, realizado por Juan Miguel de Orliens en 1598, es un buen ejemplo de cómo retrocedieron los grutescos a finales del siglo XVI,⁵⁰ y la mazonería del retablo mayor laurentino, de su regreso a mayor tamaño, a través de una obra tan importante o más que la anterior. Como se ha estudiado, a pesar de la restricción recomendada por Pacheco, mascarones, sátiros y bichas conviven y dialogan en la composición para magnificar la exposición y enriquecer el contenido.

De esta manera, el retablo reúne y fusiona elementos muy variados, tratado cada uno de ellos con todo detalle para reclamar puntual atención. Se genera así una *digresión* que aumenta la tensión narrativa al retrasar a cada paso la reincorporación del espectador a la exposición principal. La suma de discursos compone finalmente un texto argumentado de forma antitética y basado en la dualidad de los extremos, que por un lado representa el bien y a sus seguidores y por otro, a modo de contrapunto, dispone figuras fantásticas y nocivas. La teoría literaria del Siglo de Oro enfatiza los buenos resultados de este recurso. Baltasar Gracián en su *Agudeza* explica cómo crece la “sutileza al paso de la contrariedad de los correlatos”.⁵¹ Y en este sentido, como se ha explicado, juegan un papel fundamental las bichas con sus *figuras* (del verbo latino *fingere* ‘fingir’), que pueden dar a entender a quien no las conozca exactamente lo que no son. Pero su objetivo, una vez descubierta la ficción, es inducir en el espectador la repulsa absoluta del mal y la aceptación total del bien, como condición imprescindible para alcanzar la gracia de Dios y sus cuantiosas bendiciones.

No se sabe si este programa, por lo que respecta a la mazonería y la parte escultórica, fue ideado por Sebastián de Ruesta, pero lo que está claro es que sigue la línea temática de otros espacios devocionales oscenses de gran tradición, como la mencionada capilla de los santos Justo y Pastor, donde también, junto a los santos niños, se

⁴⁹ PACHECO, Francisco, *op. cit.*, p. 362. La cursiva es mía.

⁵⁰ Sobre el tema, FONTANA CALVO, M.^a Celia, “El antiguo retablo de Nuestra Señora del Rosario, hoy en Plasencia del Monte: del diseño en papel a la obra esculpida”, *Argensola*, 124 (2014), pp. 117-132.

⁵¹ GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, I, Huesca, Juan Nogués, 1648, p. 50.

exhiben las bendiciones materiales que otorgan a sus fieles devotos. Si, como explica Abraham Madroñal, el humanismo barroco afianzó valores contrarreformistas como cristianización, españolismo, neoestoicismo o crítica histórica,⁵² la retórica del retablo laurentino reúne estas nociones y las fomenta adaptadas a un caso particular. Defiende los dogmas de fe sobre la eucaristía y los santos; la patria local, a través de su patrón san Lorenzo; y un estoicismo que promueve las virtudes morales y el sacrificio personal como fundamento de todo beneficio, que se espera provenga —a la postre— del cielo. En definitiva, el repliegue hacia los seguros bastiones de la tradición en una época de profunda crisis.

⁵² MADROÑAL DURÁN, Abraham, “Modelos del perfecto humanista en el siglo xvii”, en Alfredo ALVAR EZQUERRA (ed.), *Las enciclopedias en España antes de “l’Encyclopédie”*, Madrid, CSIC, 2009, pp. 357-383.

**LA ESCASA FORTUNA CRÍTICA DE MARTÍN CORONAS PUEYO:
DISEÑOS DEL HERMANO JESUITA OSCENSE EN EL ENTORNO
DE LA SANTA CASA DE LOYOLA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX**

Miguel Ángel ALVIRA JUAN*
Fernando ALVIRA BANZO**

RESUMEN.— El periodo de regeneración de la Compañía de Jesús en la antigua provincia de Aragón contó, a principios del siglo xx, con los diseños y las pinturas del oscense Martín Coronas en los lugares emblemáticos que vieron la vida de los fundadores: Manresa, Gandía y Loyola. Su trabajo ha contado con escasa fortuna crítica. El artículo se centra en su intervención en la casa natal de Ignacio en Loyola y en la ermita de la Magdalena de Azpeitia.

PALABRAS CLAVE.— Martín Coronas. Regeneracionismo de la Compañía. Loyola. Azpeitia. Pintura religiosa. Bocetos. Flotats.

ABSTRACT.— During the regeneration period of the Society of Jesus, at the beginning of the 20th century, Martín Coronas, a Jesuit artist from Huesca, made the designs and paintings in the most emblematic places linked to the life of the Company founders: Manresa, Gandía and Loyola. His work has found little critical fortune. This paper focuses on his intervention in the birthplace of Ignacio in Loyola and in the hermitage of La Magdalena of Azpeitia.

* Profesor de la Universidad de Zaragoza. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada. miguelalvira@gmail.com

** Profesor de la Universidad de Zaragoza. Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Miembro del grupo de investigación Observatorio Aragonés del Arte Público. falvira@unizar.es

El regeneracionismo no fue solo una cuestión de la sociedad civil. El movimiento abanderado en nuestro país por Joaquín Costa —que pretende demostrar la decadencia de España, pero se propone también aportar soluciones: *Escuela, despensa y doble llave al sepulcro del Cid* podría constituir un buen resumen— encuentra reflejos en otras parcelas de la sociedad. La Compañía de Jesús, por ejemplo, emprendió un movimiento de regeneración interna a caballo entre los siglos XIX y XX, reflejado con precisión en los estudios, entre otros, de Ignacio Echániz.¹

El movimiento de regeneración interior en la provincia de Aragón —en ese momento constituida por Aragón, Baleares, Cataluña y Valencia— tuvo su manifestación externa en la recuperación de los espacios que habían albergado momentos decisivos de algunos de los fundadores, entre ellos el palacio del duque de Borja en Gandía, la casa natal de Ignacio en Loyola y la cueva en la que escribiera los *Ejercicios*, en Manresa.

Para estos tres espacios el oscense Martín Coronas Pueyo diseñó altares, mosaicos, vidrieras, bajorrelieves y elementos decorativos de todo tipo; pintó telas de devoción o murales directamente sobre las paredes, grandes sargas con escenas de la vida de Francisco de Borja...: un trabajo ingente realizado durante los últimos años del XIX y el primer cuarto del pasado siglo que no ha contado con demasiada fortuna crítica y que debería de ser analizado con mayor objetividad, atendiendo en primer lugar a la nula formación académica que había podido recibir, tan solo unas lecciones en el estudio de León Abadías y Santolaria, “hasta que este señor decidió marchar a las guerras carlistas”.²

Uno de los problemas mayores a los que se enfrenta cualquier investigador a la hora de calificar el trabajo del autor en quien centra su estudio es evitar los excesos de entusiasmo para poder situarlo en el lugar que le corresponde, pero no es menos cierto que el desprecio de las obras por razones ajenas a su propio valor estético puede resultar doblemente pernicioso. El caso del hermano Martín Coronas, en este sentido, ha sufrido los coleteos finales de un sistema profundamente clasista que impedía a determinados componentes de la Compañía, los hermanos, mejorar en sus oficios a partir del momento en el que tomaban los hábitos.

¹ ECHÁNIZ GASCÚE, Ignacio, *Pasión y gloria: la historia de la Compañía de Jesús en sus protagonistas*, Bilbao, Mensajero, 2000.

² Biografía manuscrita.

Se ha comentado en ocasiones que, afortunadamente, Coronas progresó ininterrumpidamente en su oficio de pintor, no solo por su permanente dedicación al dibujo y la pintura, sino también por su aprendizaje en los estudios de otros pintores, sobre todo de temas religiosos, tanto en Manresa cuanto en Barcelona. Sin embargo, su posición en el escalafón de la Compañía ha supuesto un lastre considerable en los escasos análisis de su trabajo en los espacios arriba señalados cuando han sido sus propios correligionarios los que los han realizado: apenas algún comentario sobre el “buen gusto” del hermano.

En ocasiones no se ha dudado en arrasar todo su trabajo sin demasiadas contemplaciones, como ocurrió en la casa natal de Ignacio, espacio actualmente contenido en el conjunto del santuario de Loyola. No cabe duda de que el regeneracionismo jesuítico trajo consigo un abigarramiento innecesario de los espacios, más intenso en el caso de la casa natal de Loyola, que se vio convertida en un racimo de capillas para los diferentes grupos de ejercitantes, pero también es cierto que el Concilio Vaticano y sus nuevos aires trajeron consigo una vuelta a el espacio *original* vacío, que se correspondía escasamente con la realidad de la casa natal.

Al no pertenecer Loyola a la provincia de Aragón, su influencia en la remodelación de la casa natal fue sin duda menor que la que se produjo en los casos de Gandía y Manresa, que conservan lo más significativo del trabajo del hermano Coronas, pero lo realizado en el entorno del pueblo natal de quien escribiera los *Ejercicios* no deja de tener un claro valor en el conjunto de su obra artística. Estas líneas pretenden revisar lo que puede verse de ese trabajo en la actualidad, analizando tanto el álbum fotográfico que el propio Martín Coronas reunió seleccionando las que consideraba sus “más importantes obras” como una de sus carpetas de dibujos, en la que añadió, en el anverso de las hojas, fotografías de algunas de sus obras, entre ellas los barrocos que preparó para las capillas de la casa natal de Ignacio.

También se analizarán algunas imágenes de la casa en los primeros años del siglo XX aparecidas en revistas o conservadas en los archivos, y las escasas piezas que pueden ser vistas en la actualidad, en la ermita de la Magdalena de Azpeitia o en el breve museo de la planta superior del conjunto de Loyola.

La mayor parte de los bocetos sobre papel o sobre tela del pintor oscense se encuentran en el archivo de la Curia de Valencia y en el del colegio de los jesuitas de la calle Caspe de Barcelona. Unos pocos pasaron al Museo de Huesca como legado del

pintor a su ciudad, entre ellos una acuarela boceto realizada para uno de los mosaicos de la ermita de la Magdalena de Azpeitia. Sí que existen entre los dibujos de la Curia, y queda constancia gráfica en el actualmente denominado *Archivum Historicum Societatis Iesu Cataloniae* (AHSIC), algunos esbozos originales y fotografías de barro que acabarían ubicados en diversos espacios de Loyola.³

LA ERMITA DE LA MAGDALENA

Tras su estancia en París, donde se conformó el grupo de amigos que sería el germen la Compañía de Jesús, Ignacio regresó a su tierra, pero, renunciando a su casa y a las comodidades de la familia, se dirigió al hospital de Azpeitia, frente a la pequeña ermita de la Magdalena y recientemente recuperado por la Compañía, para atender a los necesitados. En la ermita, casi siempre en el exterior —porque acudía a oírle desde los pueblos vecinos una auténtica muchedumbre—, predicaba el evangelio y enseñaba el catecismo a los más pequeños.

IGNACIO EN EL HOSPITAL DE LA MAGDALENA

Después de crear en París el grupo que sería el germen de la Compañía de Jesús, Ignacio y sus compañeros quedaron en encontrarse dos años después, en Venecia, para partir hacia Tierra Santa, donde habían decidido ir a gastar la vida en servicio de los demás. Mientras, Ignacio volvería a su tierra natal. Al llegar a Azpeitia, Ignacio prefirió vivir como los pobres, y comer y dormir con ellos. Se alojó en la Magdalena de abril a fines de julio de 1535.

Sus familiares le ofrecieron su casa solariega para hospedarse, pero él rehusó. Incluso le hicieron llegar una cama buena, pero él ni la usó, queriendo mantenerse solidario con los pobres del hospital. Mandó recado a su hermano: “Que él no había venido a pedirle a él la casa de Loyola, ni a andar en palacios, sino a sembrar la palabra de Dios”. Dio un gran testimonio de humildad, pobreza, paciencia, solidaridad, espíritu de oración y santidad.

Ignacio predicaba en la ermita de la Magdalena (justo al lado), más bien fuera de ella por ser pequeña la ermita, y en la parroquia. Su voz delgada no fue impedimento para que vecinos de Azpeitia y otras comarcas se acercaran a escuchar sus penetrantes y eficaces palabras.

³ ALVIRA BANZO, Fernando, *Martín Coronas Pueyo: los dibujos de la Curia de la Provincia de Aragón*, Huesca, Ayuntamiento, 1996.



*Ignacio enseñando el catecismo a los niños. Mosaico de la Magdalena y boceto previo.
(Fotos: Miguel Ángel Alvira Juan y Fernando Alvira Banzo / Fernando Alvira Lizano)*

Magdalena es el auténtico santuario de San Ignacio. Aquí vino el Ignacio convertido, no a su casa natal. Y lo que él hizo aquí representa perfectamente lo que hicieron los primeros jesuitas.⁴

El recogido porche de la ermita de la Magdalena conserva dos murales de cerámica pintados en Manises por la empresa de Francisco Valldecabres sobre azulejos cuadrados en los que se representan esos dos temas. Llevan en la parte inferior derecha la firma “M. Coronas S. J.”, y en la izquierda la del taller valenciano en que se fabricaron. Se colocaron en 1921, cuando la ermita fue totalmente restaurada con motivo del cuarto centenario de la conversión de Ignacio, lo que nos lleva a pensar que algunos de los vitrales que actualmente se encuentran en la capilla podrían haberse fabricado a partir de diseños de Coronas, por su semejanza con piezas del monasterio de Veruela o de la antesala de la Santa Cueva.

Cuando en los años ochenta del pasado siglo se catalogó la obra del prolífico hermano jesuita en Manresa, ciudad a la que el oscense consideraba su segunda patria, se localizaron en el coro de la iglesia algunas piezas salidas del luminoso estudio de Coronas situado sobre la sacristía, entre ellas dos grandes rollos de papel, bastante deteriorados, que resultaron ser los bocetos de los dos murales cerámicos.

Los textos en castellano y en euskera que aparecen en los pies de las composiciones nos explican la selección de los temas: “Aquí S. Ignacio enseñaba la doctrina cristiana” la colocada a derecha de la entrada y “Aquí S. Ignacio predicaba al pueblo la palabra de Dios” en la de la izquierda.

De este segundo tema el Museo de Huesca conserva en el legado de Coronas⁵ una acuarela que nos permite adivinar el proceso de trabajo del pintor oscense a la hora de encargar vidrieras, mosaicos, etcétera, a los diversos talleres con los que compartió trabajo. En primer lugar realizaba un dibujo de igual tamaño que el que debía tener la obra final para favorecer el traslado a los materiales definitivos, y con posterioridad, en

⁴ <http://www.jesuitasdeloyola.org/noticias/el-hospital-de-la-magdalena-de-azpeitia-simbolo-del-carisma-apostolico-original-de-la-compania.html>

⁵ El legado de Martín Coronas al museo de su ciudad estuvo incluido en las carpetas de Valentín Carderera hasta que en una exposición sobre el pintor y coleccionista oscense llevada a cabo en septiembre de 1991 en el Museo de Larrés se incluyó un dibujo firmado con el anagrama del jesuita, lo que llevó a la localización de su obra en la pinacoteca provincial, en las cajoneras que guardaban los dibujos de Carderera.



*Ignacio predicando al pueblo. Mosaico de la Magdalena y acuarela del Museo de Huesca.
(Fotos: Miguel Ángel Alvira Juan y Fernando Alvira Banzo / Fernando Alvira Lizano)*



*Bocetos para los murales cerámicos de la Magdalena. (AHSIC / Museo de Dibujo Julio Gavín.
Fotos: Fernando Alvira Lizano / Miguel Ángel Alvira Juan y Fernando Alvira Banzo)*

un formato menor, presentaba a los musivarios y a los vidrieros el cromatismo que habían de presentar las piezas. Los murales de la ermita de la Magdalena de Azpeitia son dos de los ejemplos más claros de este proceso de trabajo. En la actualidad, el boceto para el san Ignacio enseñando el catecismo a los niños, que se encontraba en peor estado, se expone en el Museo Nacional de Dibujo Julio Gavín – Castillo de Larrés —tras su paso por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón, situada en Huesca—, depositado por la Colección Magda Juan.

Los papeles de gran formato (130 por 217 centímetros) dibujan con precisión el contorno de cada una de las figuras de la composición para facilitar el trabajo de los ceramistas de Valldecabres, que pueden calcar sobre el barro las escenas que se ubicarán en el pórtico de la ermita de la Magdalena. De hecho, el resultado final no se aleja ni un milímetro de la propuesta de Coronas.

Analizando los originales sobre el papel, cabe advertir el alto nivel gráfico y compositivo conseguido por el pintor oscense, al tiempo que notar el diferente resultado que presentan los dos dibujos, algo más tenso en el caso de la escena con personas mayores y mucho más relajado de gesto, lleno de amabilidad gráfica, en el de la enseñanza del catecismo a los niños. Debe tenerse en cuenta que Coronas dibujaba siempre del natural, preparando en su estudio completas escenografías, y que la mayor parte de sus modelos fueron los jóvenes novicios de Gandía, durante los años que el pintor dedicó a la recuperación del palacio ducal, y los niños del colegio de Manresa, a los que dibujaba incluso cuando se encargaba de su cuidado en las salas de estudio o en el comedor mientras cumplía con sus obligaciones de hermano refitolero, como podemos ver en las carpetas del AHSIC.⁶

La imagen preparatoria del color para el san Ignacio predicando al pueblo que conserva el Museo de Huesca es una tinta y acuarela sobre papel de 16 por 25,5 centímetros que el artista catalogó con el número 48 de su legado y tituló *San Ignacio en Azpeitia*. En ella se da una mayor precisión al edificio que hace de fondo de la composición en el panel cerámico, que apenas aparece en el dibujo de formato mayor. El hecho de que el artista incluyera esta acuarela entre los objetos que legó a su ciudad nos hace pensar en la importancia que daba a los murales de la ermita de la Magdalena.

⁶ ALVIRA BANZO, Fernando, *Martín Coronas en la pintura altoaragonesa del periodo entre siglos*, s. l., s. n., t. II, 2002, p. 225.

Ni cuando trabajaba desde su repertorio ni cuando lo hacía a partir de obras de otros autores Coronas puede ser catalogado como copista. Nunca reprodujo lo existente, sino que en todas las ocasiones interpretó los modelos, propios o ajenos, en cada nueva obra. Alguna de las figuras del mural derecho de Azpeitia aparece también en las acuarelas-boceto de los murales de la iglesia de Belén de La Habana, en la obra titulada *San Luis Gonzaga se despide de su padre* del colegio de San Ignacio de Sarriá y en uno de los primeros tapices realizados para el Salón de Coronas del palacio ducal de Gandía. Fue extraída en todos los casos de *El testamento de Isabel la Católica*, de Rosales, pero ninguna de las figuras que ocupan el primer plano de la parte derecha de la composición reproduce literalmente el modelo.⁷

LA CASA NATAL DE IGNACIO EN LOYOLA

Cuando aún quedaba lejos el quinto centenario del nacimiento de Ignacio en Azpeitia, que se celebraría en 1991, José Ramón Eguillor ya vaticinaba que el trabajo de decoración llevado a cabo por el oscense Martín Coronas Pueyo, entre otros, en su casa natal sería arrasado sin demasiadas contemplaciones:

En el no muy lejano año 1991 se inaugurará un nuevo ciclo con la celebración del 5.º centenario de su nacimiento en Loyola y para él se impone y casi está decretada una revisión o arreglo o modernización y “aggiornamento” de la casa natal.⁸

El mismo autor, Eguillor Muniozguren, publicó en el año del centenario el libro *Loyola: historia y arquitectura*, en el que habla del resultado de la última intervención en la Santa Casa. La obra está ilustrada con abundantes imágenes y contiene en su primera parte un capítulo en el que se analiza el tratamiento dado históricamente al interior. En él podemos leer:

Y no solo en los siglos XVII y siguientes, sino también cuando a principios de nuestro siglo XX se rehizo todo el interior de la Santa Casa tratando de mejorar y modernizar lo deteriorado y aviejado.

⁷ ALVIRA BANZO, Fernando, *Martín Coronas en la pintura altoaragonesa del periodo entre siglos*, ed. cit., pp. 400-405.

⁸ EGUILLOR MUNIOZGUREN, José Ramón, “El santuario de San Ignacio de Loyola: síntesis histórica”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, año 39, cuad. 1-2 (1983), pp. 201-229.

El resultado ha sido: el recuerdo histórico de lo puramente ignaciano —que naturalmente es lo principal, aunque desgraciadamente, a través del tiempo y de las múltiples transformaciones, hayan desaparecido la mayor parte de los elementos materiales del interior de la casa— y junto a eso toda una rica tradición jesuítica, que completa la figura del fundador y que es también historia de siglos aunque, desgraciadamente también, haya degenerado en un atiborramiento de ornamentación y capillas, sin duda excesivo para el gusto moderno, pero con muchos elementos de verdadero valor desde los puntos de vista de la historia, del arte y de la piedad.⁹

Queda claro que el movimiento de regeneración interna que produjo ese atiborramiento de capillas para los ejercitantes a principios del pasado siglo dio paso, tras el Concilio Vaticano, a la vuelta a un concepto que podríamos definir como *de interior ladrillo caravista*, cuando lo cierto es que no quedaba del original salvo el espacio. El vacío dejado por la eliminación de las capillas para ejercitantes se llenó en principio solo con las paredes y los maderos, que precisaron de una remodelación posterior. En la actualidad mantiene algunos altares y varias piezas cuyo valor artístico se deriva más de su condición de antigüedad que de la aplicación de cualquier análisis riguroso de principios estéticos.

No cabe duda de que el hecho de que hubieran sido ejecutados a principios del siglo XX, en un momento en el que el mundo oficial del arte había abandonado de manera casi definitiva los asuntos religiosos y los de historia, suponía un inconveniente añadido para la consideración del trabajo de Coronas y Flotats,¹⁰ necesariamente académico por el tipo de encargo recibido, pero algunas de esas piezas podrían ser equiparadas por sus valores estéticos a las que los responsables de la remodelación de la casa natal han incluido en las estancias del museo con el fin de poder completar la cartela de las piezas fechándolas en un siglo lejano.

Una de esas piezas es sin duda el retablo de la capilla de señoras ejercitantes, uno de los más reproducidos en estampas y postales de la época, que fue portada de

⁹ EGUILLOR MUNIOZGUREN, José Ramón, *et alii*, *Loyola: historia y arquitectura*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa / Etor, 1991.

¹⁰ Juan Flotats i Lluçà (Manresa, 1847 – Barcelona, 1917), discípulo de los Valmitjana, imaginero religioso, con obra en la clave de la bóveda central de la Sagrada Familia, en el rosario monumental de Montserrat (*Coronación de la Virgen*), en el Palacio Güell, en la cascada del parque de la Ciudadela (*Dánae*) y en el Museo Nacional de Arte Moderno (*Isabel II*), colaboró con Martín Coronas en las decoraciones de los espacios de la antesala de la Santa Cueva de Manresa y en las capillas para ejercitantes de la casa natal de Loyola.



*Altar de la capilla dedicada a la Virgen. (La Hormiga de Oro / AHSIC.
Foto: Miguel Ángel Alvira Juan y Fernando Alvira Banzo)*

la revista *La Hormiga de Oro*¹¹ el sábado 25 de julio de 1908 y cuyo asunto central, tomado de *La Coronación de la Virgen* de Juan de Juanes, se rodea con las figuras de los principales personajes de la Compañía y otros santos que fueron extraídos del repertorio particular de Coronas.

El Tomás de Aquino que puede verse en la parte derecha de la composición, imagen que aparece en varias ocasiones en el citado repertorio, por ejemplo, tiene su referente en el dibujo catalogado con el número 121 entre los de la Curia de Valencia¹² y cuenta además con un óleo que hoy está en paradero desconocido pero del que el pintor incluyó una fotografía en el álbum de sus obras más importantes.

Sobre esta pieza, atribuida por *La Hormiga de Oro* “al cincel del señor Flotats”, pudimos obtener información, en los años noventa del pasado siglo, de un anciano jesuita que había visto a Coronas trabajar en Loyola modelando esa pieza con un material que denominaba *pasta oliva*.

Dado que su mejora en el ejercicio de la pintura a lo largo de los años fue constante, por su contacto con los pintores de Barcelona y Manresa, no cabe duda de que la colaboración permanente con Flotats hizo que en más de una ocasión el jesuita se interesara por el procedimiento del modelado y que los barros de las piezas destinadas a la antesala de la Santa Cueva y a la casa natal de Ignacio en Loyola pudieran ser trabajados también por él.

La pieza central del retablo de la capilla de señoras ejercitantes tuvo que ser troceada para poder salir del espacio en el que con toda probabilidad se ejecutó. Recientemente hemos tenido noticia de que se encuentra almacenada en las dependencias del conjunto de Loyola, todavía en buen estado de conservación. El retablo fue trasladado a la parroquial de San Adrián de Navarra, aunque sustituyendo la imagen central y las que se incluían en las hornacinas laterales por las devociones locales.

¹¹ La revista *La Hormiga de Oro* era considerada como el boletín oficial de arzobispado de Barcelona en los primeros años del siglo XX. Los trabajos de Martín Coronas aparecieron en diferentes números de esa época en fotografías de obras de su mano destinadas a diversos espacios jesuíticos y también para su ciudad. Se publicaron sus diseños para los ropajes de los personajes del Antiguo Testamento que encabezan la procesión de Viernes Santo en la capital altoaragonesa, así como los quince estandartes que realizó para la Archicofradía de la Vera Cruz con los misterios del rosario —de los que los de dolor procesionan igualmente ese día—, que merecieron un número especial de la revista. También se incluyeron los tapices (óleos sobre grandes sargas) con el santoral de la diócesis de Huesca que ocupan en la actualidad la capilla de santa Lucía y que fueron pintados para el crucero de la seo oscense.

¹² ALVIRA BANZO, Fernando, *Martín Coronas Pueyo: los dibujos de la Curia de la Provincia de Aragón*, Huesca, Ayuntamiento, 1996, p. 108.



Retablo de la parroquia de San Adrián de Navarra, imagen del ángel en yeso y postal del Hotel Loyola. (Fotos: Miguel Ángel Alvira Juan y Fernando Alvira Banzo)

De los bocetos para las capillas de la casa natal, convertidos en escayolas patinadas semejando bronce, y de otros altares diseñados por Coronas, como el de san José, solo se han conservado en el espacio situado en la planta superior del museo cinco piezas, a las que habría que añadir el ángel que flanqueaba la escalera principal, del que se hicieron por lo menos dos copias. La escayola, de la que Coronas dejó constancia en sus álbumes, quedó en su estudio de Manresa y el bronce se colocó en la casa natal de Ignacio en Loyola. Una de las imágenes del álbum fotográfico que conserva el AHSIC lleva la indicación manuscrita “Guix a Manresa bronce a Loyola”.

Piezas expuestas en el museo de la casa natal

La primera de las cinco composiciones mencionadas presidía la rejería que daba acceso a la capilla de la Conversión y cuenta con varios documentos fotográficos en los álbumes de Coronas: es la imagen de Ignacio ofreciendo la Compañía a Jesús, una estructura abundante en figuras que goza de un movimiento cuidado, algo que comparte con la totalidad de las escenas preparadas para el espacio de la casa natal. Conocemos el conjunto del friso que cerraba la capilla por una de las tarjetas del Hotel Loyola, veinte postales en huecograbado, en edición de José Irazu.

A los lados se podían ver dos tondos que no se encuentran actualmente en el museo, pero de los que el pintor dejó constancia en sus álbumes de dibujo mediante fotografías pegadas en el reverso de las láminas que contienen los originales.¹³ En carpetas que actualmente custodia el AHSIC Coronas dejó imágenes de los barros de las tres piezas que ocupaban la parte alta de la rejería de la capilla de la Conversión antes de que fueran vaciadas en yeso, patinadas en bronce y envueltas por las orlas doradas que aparecen en el resultado final.

De los asuntos elegidos para esos dos tondos existen varios bocetos a lápiz entre los de su repertorio particular, que se localiza en buena parte en la Curia de Valencia. Los barros interpretan ambos dibujos, no se limitan a una copia literal del boceto, lo que permite advertir el progreso permanente que acompañó al artista oscense, quien, pese a las circunstancias poco favorables, fue adquiriendo un dominio de los

¹³ A la izquierda, *San Ignacio ante Cristo con la cruz* (véase AHSIC, carpeta de dibujos de Martín Coronas, *Dibuixos 1*, hoja 7, reverso, 2), y a la derecha, *Aparición de la Virgen a San Ignacio en Manresa* (véase AHSIC, carpeta de dibujos de Martín Coronas, *Dibuixos 1*, hoja 7, reverso, 3).



*Loyola. La capilla de la Conversión a principios del siglo XX.
(Postal del Hotel Loyola / AHSIC. Fotos: Miguel Ángel Alvira Juan y Fernando Alvira Banzo)*

fundamentos de la pintura y el modelado que es merecedor de una fortuna crítica mejor que la que lo ha acompañado hasta la actualidad.

La fluidez de las formas de la composición *San Ignacio ofreciendo la Compañía a Cristo* contrasta con el acartonamiento de sus primeras realizaciones para los tapices del palacio ducal de Gandía. La última década del siglo XIX y la primera del XX supusieron un avance notable en su manera de entender la realización artística. No en vano, pese a la imposibilidad de cursar estudios de Bellas Artes en la Academia, estuvo rodeado de buenos profesionales del dibujo, la pintura y la escultura religiosa que en esas décadas trabajaban para los manresanos almacenes Jorba, con los que él mismo colaboró en multitud de ocasiones con diseños de estandartes, lámparas y otros elementos decorativos para los espacios de culto.¹⁴



En la cartela podemos leer: “Diseño: MARTÍN CORONAS S. J. Modelado: Flotats”. Escayola pintada. Principios del siglo XX. (Foto: Miguel Ángel Alvira Juan y Fernando Alvira Banzo)

¹⁴ En la portada del álbum *El H. Martín Coronas y sus 240 principales cuadros* podemos leer una *nota bene*: “Destruídos muchos de los cuadros por los marxistas estas fotografías son los únicos recuerdos que de ellos quedan. También se perdió un álbum de solos estandartes dibujados en Manresa para los talleres Jorba”.



Carpeta de dibujos de Martín Coronas, Dibuxos 1, hoja 4, reverso. Fotografía. (AHSIC)

Como ya hemos comentado, los temas elegidos para las piezas cuentan con dibujos que formaban parte de lo que el pintor consideraba su repertorio particular y que se conservan tanto en la antigua Curia de la Provincia de Aragón, en Valencia, cuanto en el AHSIC, en Barcelona, o el Museo de Huesca, al que el pintor dejó un legado con originales y fotografías de las piezas que consideraba importantes dentro de su producción.

El segundo relieve que puede verse hoy en el museo de la casa natal tiene como asunto *San Pedro Canisio enseñando en un colegio de Alemania*. Uno de los aspectos del trabajo del artista oscense que envuelve la totalidad de su obra y lo aproxima a los pintores de historia es la literalidad de sus composiciones, entendida como traducción al papel o a la tela de los textos que describen la vida y las peripecias de los representados. No en vano Coronas dedicó toda su vida a prestar imágenes a la historia de la Compañía de Jesús y de sus principales figuras, como hicieran quienes formaron el grupo de pintores conocidos como *de historia*.

Las cuatro piezas que acompañan la presentación de la Compañía a Jesús no se envuelven en un ambiente difuso, sino que describen pormenorizadamente cada uno de los escenarios en los que se desarrolla la acción, una decoración que Coronas leyó

en publicaciones de viejos jesuitas en las bibliotecas de las casas de Manresa, Gandía y Barcelona. Es en las telas que toman como tema el martirio de algunos de sus santos donde esa literalidad se manifiesta de manera más evidente, pero los relieves de la casa natal de Ignacio están de igual modo impregnados de la lectura de algunos pasajes de la vida de los mártires de la Compañía. En el caso de Pedro Canisio se muestra un aula



*San Pedro Canisio (1521-1597) enseñando en un colegio de Alemania.
"Diseño: MARTÍN CORONAS S. J. Modelado: Flotats". Escayola pintada. Principios del siglo XX.
(Foto: Miguel Ángel Alvira Juan y Fernando Alvira Banzo)*



Carpeta de dibujos de Martín Coronas, Dibujos 1, hoja 10, reverso. Fotografía. (AHSIC)

con todo lujo de detalles; no en vano Canisio, tras su entrada en la Compañía, dedicó gran parte de su actividad a la creación de colegios y a la enseñanza de Teología, entre otras disciplinas, en la Universidad de Ingolstadt, de la que llegó a ser rector en 1550.

El tercero de los temas rescatados de la decoración realizada por Martín Coronas para la Santa Casa lleva por título en la cartela *Las famosas reducciones jesuíticas de Paraguay*.



Las famosas reducciones jesuíticas del Paraguay.

“Diseño: MARTÍN CORONAS S. J. Modelado: Flotats”. Escayola pintada. Principios del siglo XX.
(Foto: Miguel Ángel Alvira Juan y Fernando Alvira Banzo)



Carpeta de dibujos de Martín Coronas, Dibujos 1, hoja 9, reverso. Fotografía. (AHSIC)

La composición de la escena responde a algunas de las ideas fundamentales de las frecuentemente denostadas reducciones jesuíticas que se establecieron en torno a los ríos Paraná y Paraguay, como la edificación de la iglesia, el trabajo en el campo, la educación de los niños o la especial atención a la música. Las escuelas de canto tuvieron tanto éxito que cada reducción llegó a tener su propio coro capaz y su orquesta.

De nuevo la recreación de un profundo espacio que albergue diversos grupos de actividad parte de un boceto del artista oscense, cuya abundante obra logra momentos de una clara intensidad estética que no le ha sido reconocida ni por sus más próximos.

La cuarta composición representa un momento de la actividad de san Pedro Claver en defensa de los esclavos. El denominado en la cartela “esclavo de los esclavos” es uno de los asuntos más veces tomados por Coronas. Una sarga vertical de medidas desconocidas ocupaba la parte de la epístola en el altar mayor del noviciado de Veruela. Destruída durante la Guerra Civil, la conocemos por una fotografía de muy baja calidad que apenas sirve para comprobar cómo, con independencia de la estructura de la escena, los elementos que aparecerán en la escena serán desde el principio los mismos.

En el caso de Veruela, el punto de vista se sitúa en un lateral del puerto y permite apenas que asome una parte de la carabela en el último término. Para la iglesia de Belén de La Habana y para la Santa Casa de Loyola la estructura horizontal de la



Carpeta de dibujos de Martín Coronas, Dibujos 1, hoja 9, reverso. Fotografía. (AHSIC)



San Pedro Claver (1580-1654), "esclavo de los esclavos".

*"Diseño: MARTÍN CORONAS S. J. Modelado: Flotats". Escayola pintada. Principios del siglo XX.
(Fotos: Fernando Alvira Lizano / Miguel Ángel Alvira Juan y Fernando Alvira Banzo)*

composición hace que el punto de vista ocupe un lugar frente al mar. Las acuarelas que debían ser trasladadas a las paredes de la iglesia jesuítica de la capital cubana pertenecen a colecciones particulares, y una de ellas reproduce de forma especular el boceto utilizado para el relieve de Loyola.

El último de los grabados de la casa natal de Ignacio que puede verse en el museo es una representación poco habitual de Francisco Javier, otro de los temas encargados con frecuencia a Coronas por sus superiores, del que la tela que ocupa el



*San Francisco Javier ante las playas de China.
Óleo sobre tela. Santa Casa de Manresa.
Capilla doméstica. (Foto: Fernando Alvira Lizano)*



*La estampa más reproducida
de san Francisco Javier.*

muro izquierdo de la capilla doméstica es sin duda la imagen más conocida del pintor oscense. El busto, trasladado a millones de estampas a lo largo del siglo XX, todavía hoy puede adquirirse en las librerías religiosas que acompañan a los grandes templos católicos en cualquier parte del mundo.

Para la iglesia de Belén de La Habana Coronas tomó como modelo el cuadro de Goya *Muerte de san Francisco Javier*.

En el caso del relieve de la casa natal, Coronas prefiere tomar uno de los aspectos menos representados del santo misionero: el atractivo que Javier tenía para los niños. El movimiento del grupo ataviado con ropajes orientales lo convierte en una especie de danza que es contemplada por las figuras que cierran la composición. Con independencia de que existiera o no su trabajo directo sobre el barro, los bocetos para estos cinco relieves, en paradero desconocido, que han de situarse en la primera década del siglo, nos muestran a un dibujante cuyo tratamiento como pintor por parte de los interesados en el arte merecía una mejor fortuna crítica.



Muerte de san Francisco Javier. Acuarela sobre papel. (Foto: Fernando Alvira Lizano)



San Francisco Javier (1506-1522). "Diseño: MARTÍN CORONAS S. J. Modelado: Flotats". Escayola pintada. Principios del siglo XX. (Foto: Miguel Ángel Alvira Juan y Fernando Alvira Banzo)



Carpeta de dibujos de Martín Coronas, Dibujos 1, hoja 9, reverso. Fotografía. (AHSIC)

ESTADO ACTUAL DEL ÓRGANO DE TUBOS EN LA JACETANIA, II: LOS RESTANTES INSTRUMENTOS DE LA COMARCA¹

Roberto ANADÓN MAMÉS*
Ana Isabel SERRANO OSANZ**

RESUMEN.— Esta segunda entrega sobre el sugestivo patrimonio organístico de La Jacetania se centra en cinco de los seis órganos de tubos que existen fuera de la ciudad de Jaca, pues el sexto ya protagonizó gran parte de un monográfico, dedicado al arte sonoro en la villa de Ansó, aparecido en el número 126 de esta misma revista. Desentrañaremos los orígenes de algunos de ellos, describiremos su morfología y valoraremos el estado en que se encuentran actualmente aquellos inspeccionados en esta investigación, que nos lleva a conocer los instrumentos de las iglesias de San Fructuoso de Bailo, Santa Eulalia de Berdún, San Martín de Hecho, San Pedro de Siresa y el Salvador de Salvatierra de Esca.

PALABRAS CLAVE.— Órgano. Órgano de tubos. Jaca. La Jacetania. Aragón. Luis Galindo Bisquer.

* Doctor en Historia del Arte, musicólogo y tenor. Universidad de Zaragoza. radames@unizar.es

** Doctora en Historia del Arte y profesora superior de Órgano y Clave. Universidad de Zaragoza. olimpya@unizar.es

¹ El presente estudio forma parte de un trabajo realizado gracias a la concesión de una Ayuda de Investigación del Instituto de Estudios Altoaragoneses en 2016, y es continuación del publicado en el número 127 de *Argensola* dedicado a los órganos de la ciudad de Jaca. Todas las fotografías de este artículo son de los autores.

ABSTRACT.— This second part about the suggestive organ heritage of La Jacetania focuses on five of the six pipe organs that exist outside the city of Jaca, because the sixth already started in large part of a monograph, dedicated to the sound art in the village of Ansó, appeared in number 126 of this same magazine. We will unravel the origins of some of them, describe their morphology and value the state in which those we have inspected in this research are currently, which leads us to know the instruments of the churches of San Fructuoso of Bailo, Santa Eulalia of Berdún, San Martín of Hecho, San Pedro of Siresa and the Salvador of Salvatierra de Esca.

EL ÓRGANO DE LA IGLESIA DE SAN FRUCTUOSO DE BAILO

Poco se sabe del origen de este órgano que una antigua tradición popular sitúa en otro grandioso, unas tres veces mayor que el actual, ubicado en San Juan de la Peña, algo que pareció validar Galindo Bisquer mediante una confusa hipótesis sobre la primitiva utilización de los tubos del registro de octava, que provocaría la necesidad de una estructura mucho más grande, en consonancia con la referida creencia local.² En cualquier caso, no conocemos ningún dato o fuente que avale este relato ni apoye la controvertida teoría. Lo mismo sucede con la autoría y la datación, aún hoy ignoradas.³

Tenemos constancia por el propio Galindo⁴ de la restauración que este efectuó junto a su oficial carpintero Narciso Solana, comenzada en el mes de octubre de 1970, en la que se arregló el fuelle y se instaló un ventilador eléctrico, además de afinar y armonizar todos los tubos. Tras ella, finalizada en 1971, “el órgano nunca más se ha reparado, tan solo se ha afinado esporádicamente la batalla horizontal para algún concierto, haciéndolo la última vez Luis Pedro Bráviz Coarasa, en torno a 2013 o 2014”, según nos confirmó el párroco Juan Garcés en el otoño de 2017.

Por su rudimentaria caja de madera sin policromar, salvo por un tosco jaspeado de gruesas pinceladas negras que cubre casi todo el exterior, y por la parvedad de sus registros podríamos decir que es uno de los órganos más modestos de la demarcación.

² GALINDO BISQUER, LUIS, *Órganos históricos en la provincia de Huesca*, Zaragoza, Gráficas Mola, 1972, p. 46, y *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, Jaca, Delegación Diocesana de Patrimonio Cultural, 1983, p. 19.

³ Galindo nos dice en su obra de 1983, p. 19, que “no hay nada escrito al efecto, ni en el secreto ni en el archivo”, y suponemos que este último es el Histórico Diocesano de Jaca.

⁴ GALINDO BISQUER, LUIS, *Órganos históricos en la provincia de Huesca*, ed. cit., p. 46, y *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, ed. cit., p. 19.



Imagen actual del órgano de la iglesia de San Fructuoso.



Detalle del teclado, con notas naturales que parecen recubiertas de hueso. Las alteradas son de ébano.

Sorprenden, sin embargo, los bajoncillos y los clarines robustos y pujantes, relativamente bien afinados para el abandono descrito y aptos para solemnizar con vigor la liturgia de determinadas festividades, que dan a este sencillo instrumento unas posibilidades de las que carecería con los restantes registros.

De transmisión mecánica,⁵ consta de tres castillos en fachada, constituidos por once tubos los dos extremos y siete el central; teclado, seguramente reaprovechado de un piano, de sesenta y una notas con ámbito de fa a fa₄,⁶ y cuatro registros partidos, sin pedalero ni contras.

<i>Mano izquierda</i>	<i>Mano derecha</i>
Octava	Quincena
Bajoncillo	Clarín
Quincena	Octava
Violón	Violón

Juegos del órgano.

⁵ Sobre los tipos de transmisiones, véase nuestro artículo “Estado actual del órgano de tubos en la comarca de la Jacetania, I: los órganos de la ciudad de Jaca”, *Argensola*, 127 (2017), pp. 193-225, en concreto p. 197, n. 7.

⁶ Galindo, en cambio, dice en 1972, p. 46, que tiene cincuenta y seis teclas, y en 1983, p. 19, sostiene que presenta cancelas de C—g” (Do-sol”), es decir, cuarenta y cuatro teclas, extraña confusión dado que fue él quien lo restauró.

La primera octava, por su disposición, invita a pensar que es *corta*, ya que coincide con la estructura vista en otros muchos teclados de órganos barrocos, pero los sonidos, una vez probados, se corresponden con las notas reales fa, fa#, sol, sol#, la, si^b y si. El órgano está afinado a 415 hercios.



Registros de mano izquierda y de mano derecha.



Lengüeteria en pirámide.



A la izquierda, detalle de los clarines. A la derecha, vista de los tubos de bajoncillo en pirámide.

Destaca la lengüetería exterior en forma de pirámide vista desde abajo, en la que el tubo más largo (do#) está en el centro en disposición diatónica, es decir, que va *por tonos*. Así, en el registro de clarín (la hilera inferior de los tubos), las notas que suenan a la izquierda del do# central son re, mi, fa#, etcétera, y las de su derecha mi^b, fa, sol, etcétera. El bajoncillo (en la hilera superior) funciona de igual modo.

Si bien el órgano está en funcionamiento, hemos de señalar que sus condiciones de uso son limitadas, comenzando por el ruidoso motor. Debido a que no se utiliza con regularidad, tan apenas en algún concierto ocasional, los tiradores de los registros se atascan y no se desplazan correctamente. Al tiempo de estar manipulándolos su mecanismo se suaviza y pueden ser manejados de manera más cómoda. La situación descrita reclama una urgente y necesaria puesta a punto.

EL ÓRGANO DE LA IGLESIA DE SANTA EULALIA DE BERDÚN

La historia de este instrumento se remonta, en una primera aproximación, al siglo XVIII a tenor de una inscripción hallada por Galindo Bisquer en el secreto que rezaba: “En la Villa de Luna a 6 de Enero de 1738 Thomas a Longas fezit”.⁷ Sin embargo,

⁷ GALINDO BISQUER, LUIS, *Órganos históricos en la provincia de Huesca*, ed. cit., p. 48. En *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, ed. cit., p. 23, señala agosto (no enero), y además dice “fez” en lugar de “fezit”. Pérez Añaños, en cambio, no encontró leyenda o cartela alguna cuando recuperó el instrumento a fines de los años ochenta del pasado siglo.

hoy sabemos por la doctora Encarnación Visús⁸ que hay noticias de la presencia de algún órgano anterior desde el primer tercio del siglo XVI:⁹ en efecto, en el año 1528, a raíz de una estimación de la obra del coro hecha por Juan de Sarasa, se menciona “la puerta del cambrón de los órganos”.¹⁰ La siguiente reseña nos lleva hasta el 29 de noviembre de 1614, cuando se fija la hechura de un órgano gracias al aporte económico de 150 libras realizado por Domingo Solana.¹¹

Aparte de algunos testimonios relativos al salario del organista, de 9 de mayo de 1629 y 18 de enero de 1637,¹² cabe mencionar que en 1655 se pagaron del fondo de la primicia 12 sueldos por “adrezar fuelles del órgano”¹³ y que estos se volvieron a reparar en 1666 “por el coste menor de 6 dineros”.¹⁴ Mosén Melchor Avellana, en su *Guía del párroco de Berdún*, de 1851, dejó escrito que tras estos arreglos “volvió después a inutilizarse; y bien fuera por esto, o por lo pequeño y escasas voces que tenía determinaron hacer el que hoy existe aprovechando lo que se pudiese del antiguo”.¹⁵ Continúa diciendo que debido a estos reparos, de mucha consideración, se contemplaba “sustituir los cuatro fuelles viejos, ya inútiles, con dos grandes nuevos, de doble pompa, de moderna invención, movidos por medio de un balancín, que solos los fuelles valdrían dos mil reales”.¹⁶

⁸ Una considerable parte de los datos que aportamos se deben a ella, que los obtuvo en sus investigaciones en el Archivo Parroquial de Biniés (en adelante, APB), donde se encontraban unificados los documentos relativos al Archivo Parroquial de Berdún, y en el Archivo Histórico Provincial de Huesca (en adelante, AHPHu). Algunos incluso suponen una primicia absoluta debida a su generosidad al proporcionarnos diversas notas que no formaron parte de la redacción final de su libro.

⁹ Galindo en su obra de 1983, p. 24, también constató esa existencia pretérita: “Ya lo había, y en el mismo sitio que hoy ocupa, el año 1600, pero sin duda era tan viejo y estaba tan descompuesto que en 1667 se le hicieron unos reparos”.

¹⁰ GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, *Documentos sobre artes y oficios en la diócesis de Jaca (1444-1629)*, Zaragoza, IFC, 1998, doc. 17.

¹¹ APB, *Tercer libro del primer tomo de la cura de Berdún*, 1615-1657, f. 113r-v.

¹² *Ibidem*, f. 127r, y AHPHu, Valentín Sánchez de Sallent menor, prot. 7413, ff. 24v-27v, respectivamente.

¹³ APB, *Libro antiguo de las cuentas de primicia de la parroquial de Berdún*, 1643-1836, f. 48r.

¹⁴ *Ibidem*, f. 108r.

¹⁵ APB, Melchor Avellana y Val, 1851, f. 63; cit. anteriormente en GALINDO BISQUER, Luis, *Órganos históricos en la provincia de Huesca*, ed. cit., p. 50, y *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, ed. cit., p. 24.

¹⁶ APB, Melchor Avellana y Val, 1851, f. 71. Dato, como casi todos los anteriores desde la nota 11, proporcionado por la doctora Visús que no aparece en su investigación.



El órgano de la iglesia de Santa Eulalia en la actualidad.

Galindo recoge del relato de Avellana que “el Visitador General, Sr. Cortillas dio facultad el año 1737 a los racioneros Mosén Gerónimo Esclarín y Mosén Carlos Casamayor para que tomasen de la Primicia por entonces cien libras Jaquesas para hacer el órgano; y progresivamente se tomó de sus caudales todo lo necesario para pagar el coste”,¹⁷ lo que conecta directamente con la actuación integral de Tomás Longás iniciada ese mismo año. Antonio Sanz, carpintero de Bailo, hizo la talla, y Mamés Sanz, carpintero de Berdún, trabajó la caja y el armazón,¹⁸ labores para las que emplearon treinta y siete y sesenta y tres jornadas respectivamente.¹⁹

A partir de entonces podemos constatar numerosas actuaciones, como la motivada en 1759 por una centella que cayó sobre la torre y provocó importantes daños que fueron solventados por fray Bernardino Echeverz.²⁰ Sin embargo, no quedaron totalmente resueltos esos arreglos, pues el 20 de mayo de 1801 la junta de la primicia dejó escrito:

Que se desmonte y componga por cuanto está sumamente derrotado desde que le caió una centella y que se añada el registro de octava larga y tembleque, con todo lo demás que proponga el organista de dicha parroquia Benito López hasta quedar perfecto. Que para ello se haga contrata con un organero francés y que de casualidad se ha presentado en esta villa y se save es persona de habilidad y haver compuesto el órgano de la catedral de Jaca.²¹

Este organero es Juan de Silo, quien contrató su tarea el 24 de mayo de 1801 por un precio de 40 pesos.²²

¹⁷ GALINDO BISQUER, Luis, *Órganos históricos en la provincia de Huesca*, ed. cit., p. 50, y *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, ed. cit., p. 24. Se pagaron finalmente 400 libras jaquesas a Tomás Longás, 32 a Mamés Sanz y 23 a Antonio Sanz.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ VISÚS PARDO, Encarnación, *La villa de Berdún, entre naturaleza y arte: un hermoso contrapunto*, Huesca, IEA, 2009, p. 175.

²⁰ APB, *Libro antiguo de las cuentas de primicia de la parroquia de Berdún*, 1643-1772.

²¹ VISÚS PARDO, Encarnación, *op. cit.*, p. 176.

²² APB, *Libro de las cuentas de la primicia de Berdún*, 1800-1836, ff. 8r-9r. Jesús Gonzalo López describe los trabajos que en 1800 realizó Juan de Silo en el instrumento jaqués en su obra *El órgano de la catedral de San Pedro Apóstol de Jaca*, Jaca, Cabildo de la Catedral de Jaca, 2018, pp. 64-65.

Justo cien años después del destrozo provocado por el rayo, el órgano quedó inutilizado por diferentes causas que el párroco mosén Melchor Avellana detalló junto a un minucioso repaso de todo el proceso rehabilitador.²³

Ya queda manifestado la antigüedad, la variación y reparos que en diferentes épocas ha sufrido, pero no obstante a fines de 1859 se quedó inutilizado por varias causas y la principal por falta de viento, que el poco que daban los cuatro fuelles viejos en su mayor parte se extravasaba y no llegaba a los caños. En aquella época se hallaba trabajando en el órgano nuevo de la Catedral de Jaca el maestro organero D. Hermenegildo Gómez y Mardones vecino de Tafalla, que fue discípulo en este arte del famoso Padre Bermeo, religioso franciscano de Bilbao, juntamente con su hermano Santiago Gómez y el oficial Sebastián Pueyo, y aprovechando ocasión tan peregrina en este país, le hice venir a Berdún para que reconociese el de esta Iglesia, y viere si en el estado en que hallaba, era susceptible de alguna estable composición.²⁴

Con efecto: en la mañana del 15 de diciembre de 1859 acompañado de D. Pascual Garcés Coadjutor, D. Ángel Ferrández organista, Ramón Lasasosa manchador; Ma el Esclarín carpintero, Benito Compairé cerrajero, y otros, hizo detenidamente el reconocimiento y examen de todas las partes de que se compone y su parecer fue el siguiente: Que aunque se hallaba fuera de servicio, sin embargo se podría utilizar, haciendo en él reparos de mucha consideración: que él se empeñaba en hacerlos, con los que se quedaría no solo renovado, sino mejorado: porque intentaba sustituir los cuatro fuelles viejos, ya inútiles, con dos grandes nuevos, de doble pompa, de moderna invención, movidos por medio de un balancín; que solos los fuelles valdrán dos mil reales. Que toda esta obra, incluso alimentos, trabajo y materiales todos pertenecientes a su arte, no podría hacerla menos de seis mil, reales, y aquí aún perdería. Que por separados tendría que pagar el culto otros gastos que se originarían adherentes a la obra. En vista de lo que, y después de meditado el asunto, ventiladas algunas dudas y vencidas no pocas dificultades, fuimos de común parecer; que en vista de las mejoras que se proyectaban, no era atrevida la proposición, y que debíamos aceptarla.

Para llevar a cabo nuestro proyecto, hice a principios de enero de 1860 una exposición a S. S. Illma. manifestándole la necesidad de reparar el órgano, acompañado el presupuesto de gastos, según informe del organero: el de los recursos con que se podía contar; su permiso para llevarlo a efecto, y para enajenar una jarra y una bandeja de plata, de la iglesia; y por fin suplicar a algún subsidio del fondo de reserva. Todo fue concedido por decreto del 18 de enero, menos lo último.

²³ APB, Melchor Avellana y Val, 1851, ff. 69-72.

²⁴ En su obra de 1972, p. 50, Galindo añade en este punto: "Refiere después que el acuerdo del arreglo del órgano fue de 6000 reales".

Ya competentemente autorizado, y deseando vivamente por otra parte, no dejarme escapar tan calva ocasión, desde luego di orden para que comenzase a trabajar en Jaca los nuevos fuelles, que verificaron de modo, que ya el 18 de marzo se quitaron los viejos, y se dio principio a los trabajos. El día 19 de abril se comenzó a desmontar los caños y se continuó sin intermisión la obra hasta su terminación.

Los reparos y mejoras principales que en él se han hecho son: la construcción de dos grandes fuelles, de moderna invención, llamados de doble pompa, movidos con suavidad, por medio de un balancín. Arreglar el local para su colocación. Nuevo conducto del viento hasta el secreto. Repasar la reducción y las vías de conductación hasta los caños. Cambio de todas las canales, lenguas y muelles viejos oxidados en la lengüetería. Soldar los muchísimos caños rotos, ya sangrados. Dar voz a los mudos, suplir varios que faltaban con otros nuevos. Renovar los 45 caños de que consta la Trompa Real, que estaban enteramente inutilizados. Dejar corriente y en buen uso el Arca de Ecos, que se hallaba enteramente perdida. Entonación brillante y correcta afinación en las contras, y en todos los caños sonoros. Con estos repasos queda el órgano considerablemente mejorado y en buen servicio (a menos de desgracia) para otros tantos años, valorado en veinte mil reales de vellón.

Los que quedan en servicio son los siguientes:

<i>Mano izquierda</i>	<i>Mano derecha</i>
Flautado mayor de 13	Flautado mayor de 13
Flautado violón	Flautado violón
Octava	Octava
Docena	Docena
Quincena	Quincena
Trompa Real	Trompa Real
Nasardo en 17. ^a	Clarín de Campaña
Bajoncillo	Clarín claro
Contras	Clarín de Eco
Pájaros	Corneta de 5 voces por punto

La extensión del teclado es la llamada octava corta, o sea de cuarenta y cinco teclas. La mano izquierda tiene veinte y una: la derecha veinte y cuatro: y los pies siete contras [...].

[...] Se inauguró su nuevo servicio el día de Pascua de Pentecostés, en el que se cantó Tercia después una Misa de Capilla compuesta a voces por el organero, por la tarde solemnes Visperas, Completas y un nuevo Rosario, cantado todo por aficionados con acompañamiento del órgano, en que se hicieron todos los registros, ya solos, ya de diversos modos combinados. Sonaron contras y trompetas gruesas del flautado mayor, que nunca se había oído; tal era su melodía, su fuerte y sana entonación y correcta afinación que nos hallábamos extasiados, escuchando cosas nunca oídas; de modo que hemos visto

una transformación que creíamos imposible. Así es que esta obra ha merecido el aplauso y aprobación de los inteligentes, del clero, y del público, que lo acredita de hábil artista y perfecto maestro, cuando sabe combatir hasta la vejez, que es la enfermedad peor de todas.

No nos fue todo próspero en esta obra: también hubo contratiempos. Nos faltaron recursos, porque ni de la plata se sacó nada de lo que se pensaba, ni del fondo de reserva lo que se esperaba, ni ningún vecino ni alma piadosa quiso ayudar nada. Era empeño del Rector y fue bastante para que lo dejaran solo al frente de las necesidades. Hubo averías que aumentaron considerables gastos. En las Vísperas el día del Corpus, mientras el Magnificat, se rompió la barra de hierro que mueve el balancín y quedó el órgano llorando, por falta de viento. Nadie entendía la causa, pero los malintencionados luego lo echaron a la peor parte: hasta que vino el organero de Jaca, se cambió la forma del balancín, y el hierro, por otro de mejor calidad, que es el que sirve en la actualidad.²⁵

En 1904 Santiago Martínez, organero de Barcelona, lo desmontó, lo afinó y le puso fuelle y teclado nuevos.²⁶ No figura acción posterior alguna hasta la acometida por Pérez Añaños, en la que más adelante nos centraremos.

Conocido su pasado, resultan interesantes las descripciones del órgano, a menudo divergentes, que Galindo plasmó en sus publicaciones. En 1972 nos dice que tiene “8 juegos y dos medios. 9 contras. 49 cancelas o teclas”, y añade que no funciona y que pide a gritos una restauración. En 1983 varía: “juegos partidos. Cancelas C— —c” (original). El teclado es superpuesto, no existe el original que le corresponde de *octava corta*. Balanzas de madera”. En esta ocasión matiza que “el órgano no funciona bien, o al menos como debería funcionar”, y explica que apenas hay cuatro juegos en uso, como luego veremos.²⁷

<i>Mano izquierda</i>	<i>Mano derecha</i>
Trompeta real	Clarín campaña
Tace ²⁸	Clarín claro
Bajoncillo	Clarín eco

²⁵ Transcrito en GALINDO BISQUER, Luis, *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, ed. cit., pp. 25-26.

²⁶ APB, *Relación de cuentas de fábrica de la parroquia de Berdún*, 1901-1919.

²⁷ GALINDO BISQUER, Luis, *Órganos históricos en la provincia de Huesca*, ed. cit., p. 48, y *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, ed. cit., pp. 23-24.

²⁸ El término *tace*, del verbo latino *taceo*, *taces*, *tacere*, *tacui*, *tacitum* ‘callar, mantener silencio’ se utiliza para indicarnos que, aun existiendo físicamente el tirador de un registro, este no suena.

<i>Mano izquierda</i>	<i>Mano derecha</i>
Tace	Trompeta real
Tace	Tace / pájaros
Tace	Tace
17 nasarda	Tace
Quincena	Tace
Tace	Corneta clara
Docena	Tace
Tace	Tace
Octava	Docena
Flautado violón	Quincena
Flautado mayor	Octava
	Flautado violón
	Flautado mayor

Disposición de los registros tal y como los vio Galindo en 1972.

Sin embargo, en 1983 Galindo, en lugar de limitarse a describir los registros como en 1972, lanza una hipótesis sobre los juegos que debieron de existir originalmente y llena los vacíos antes ocupados por la palabra *tace*.

<i>Mano izquierda</i>	<i>Mano derecha</i>
Trompeta real	Trompeta magna
Chirimía	Oboe
Bajoncillo	Clarín de campaña pájaros
Clarín en 15. ^a	Clarín claro
Zímbala	Clarín en eco
Lleno	Trompeta real
Decinovenena	Zímbala
17. ^a nasarda	Lleno
Quincena	Corneta eco
15. ^a nasarda	Corneta clara
Docena	Decinovenena
12. ^a nasarda	Quincena
Nasarda 8	Docena
Octava	8 nasarda

<i>Mano izquierda</i>	<i>Mano derecha</i>
Flautado violón	Octava
Flautado mayor	Flautado violón
	Flautado mayor
8 contras – rodilleras	

Disposición original de los juegos.

En 1983 emite por último un juicio valorativo del estado del órgano e indica cómo se debería proceder en una futura intervención:

El motor no es el adecuado y mucho menos el fuelle que es una especie de colchón de plástico. En los tiradores de registro hay escritos con el nombre o señal de Tace. Esto indica los muchos juegos y tubos que faltan; solamente funcionan el Flautado Mayor, Bión, Octava y Quincena. Si se pensase en una restauración a fondo de este órgano lo más necesario sería la reposición de los juegos y tubos que faltan, limpieza del secreto, acomodar el teclado y todo el mecanismo. Los tubos del Principal en el balcón de media naranja, no están en su posición original, que al igual que otros órganos de su clase y categoría, deberían estar, o mejor dicho estaban en posición perpendicular a la fachada. No obstante estas anomalías hay que reconocer el gran órgano que fue, por la grandiosidad de su caja.²⁹

La restauración de José Antonio Pérez Añaños en 1989

En 1985 el Gobierno de Aragón, promotor de la intervención, destinó 27 171,28 euros³⁰ al proyecto, materializado entre 1987 y 1989. Del contenido de un artículo publicado en el *Diario el Alto Aragón*³¹ colegimos que la restauración acometida por José Antonio Pérez Añaños fue exhaustiva, ya que construyó *ex novo* prácticamente todos los juegos, pues “unos habían desaparecido, otros estaban completamente chafados y otros ni siquiera se habían construido anteriormente”.³² Sobre el origen de lo que se encontró, indica en la entrevista:

²⁹ GALINDO BISQUER, Luis, *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, ed. cit., p. 24.

³⁰ GALINDO PÉREZ, Silvia, *Aragón, patrimonio cultural restaurado, 1984-2009: bienes muebles*, 2 vols., Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2010, vol. II, p. 640.

³¹ PUEYO, Luisa, “Un instrumento con historia”, *Diario del Alto Aragón*, 21 de septiembre de 2008, p. 59.

³² Puestos al habla con Pérez Añaños, nos cuenta que antes de restaurar el órgano este estaba prácticamente “arrasado”. Recuerda que cuando era niño se metía a jugar con algunos chiquillos dentro del instrumento, mientras que otros preferían robar flautas u otros restos de tubería, cuyo metal servía para labores de herrería.

Del órgano antiguo,³³ de constructor desconocido, se aprovecharon algunas piezas. [...] ese primer instrumento tendría de seis a ocho juegos y cabría justo en la balconada original del coro, de manera que al construirse el nuevo órgano de 1739,³⁴ más grande, se tuvo que ampliar dicha balconada, ensanchándola un metro, aproximadamente, y bajando el suelo unos cuarenta centímetros. El organero Tomás de Longás aprovechó del órgano antiguo el Flautado Mayor y el Flautado Violón. Se reconoce perfectamente por escudetes de dichos tubos y por su distribución en castillos. Ahora están ocupando la fachada completa del órgano barroco, y repartidos en cinco castillos [...]. Estos juegos eran los que se habían conservado casi por completo. La antigüedad de estos tubos ronda los 430 años. Pocos órganos en España tienen unos juegos tan viejos.

Encarnación Visús nos ayuda a cerrar este apartado de la restauración:

Al igual que este maestro organero había reutilizado el Flautado Mayor y el Violón, Pérez Añaños ha podido recuperar unas 240 de las 1140 flautas que hoy [...] integran el órgano. El resto, es decir, unas 900, las ha construido él mismo. Para su confección ha seguido un proceso totalmente artesanal. Ha elaborado planchas de metal necesarias a partir de lingotes de estaño y plomo, en una aleación de 75 % y 25 % por ciento respectivamente, en el caso de los tubos exteriores y del 60 % y 40 % en los interiores.³⁵

Estado actual del órgano

Está situado en el coro, en el lado del evangelio. Su mecánica en general, así como los tiradores y las contras del pedal, responde a la perfección. Su fachada está dividida en cinco castillos. El central consta de cinco tubos y de siete los restantes. Llama la atención el abundante número de registros que posee, quince para la mano izquierda y dieciséis para la derecha. Todos ellos son partidos.

³³ Pérez Añaños reconstruye sucintamente la historia del instrumento aprovechando los datos que Luis Galindo transcribe de Melchor Avellana en su libro de 1983, por lo que con esa mención al “órgano antiguo” se refiere al instrumento de fines del siglo XVI.

³⁴ Galindo, al transcribir a Avellana, anota en su obra de 1972, p. 50, que “Thomás Longás, organero de Luna, lo trabajó en 1739”, y en la de 1983, p. 24, indica que “lo trabajó el año 1739”. Esta es la causa de la fecha citada por Pérez Añaños.

³⁵ VISÚS PARDO, Encarnación, *op. cit.*, p. 177.

<i>Mano izquierda</i>		<i>Mano derecha</i>	
Trompeta real	Címbala	Clarín	Trompeta magna
Bajoncillo	Lleno	Trompeta real	Clarín de ecos
Clarín claro	Decinovenena	Címbala	Clarín claro
Nazardo decisetena	Decisetena	Lleno	Corneta de ecos
Nazardo quincena	Quincena	Quincena – decinovenena	Corneta magna
Nazardo docena	Docena	Docena	Nazardo – quincena decinovenena
Violón	Octava	Octava	Nazardo docena
	Flautado mayor	Flautado mayor	Violón
Contras de pedal sin registro propio (se acoplan al del flautado mayor)			

Cuadro de registros.

Estos registros, que fueron los elegidos finalmente por Pérez Añaños, son semejantes a los que Galindo imagina que existieron en 1983 y diversos de los que quedaban en 1972 donde, como ya hemos subrayado, había varios mudos (aquellos señalados con la palabra *tace*).³⁶ Sin entrar en los simples cambios de orden en su colocación, las diferencias más notables, además de la unificación en un solo tirador de los de mano derecha de quincena y decinovenena,³⁷ y de que en el pedal en lugar de rodilleras se han colocado contras, serían estas:

- Mano izquierda: han desaparecido tras la restauración chirimía y nasardo octava.
- Mano derecha: han desaparecido tras la restauración oboe, pájaros, octava nasarda y corneta clara.
- Mano izquierda: se ha añadido tras la restauración la decisetena.
- Mano derecha: se han añadido tras la restauración corneta magna, nasardo quincena-decinovenena y nasardo docena.

³⁶ No sería aventurado suponer que el mismo Tomás Longás hubiera pensado inicialmente la configuración de los juegos del órgano de una manera similar y que una falta de presupuesto, por ejemplo, hubiera dejado varios registros silentes por no poderse dotar de la tubería necesaria.

³⁷ Es el que lleva el número 7 en una pegatina circular amarilla y ocupa el séptimo lugar si los contamos desde abajo.



Registros de mano izquierda (quince) y registros de mano derecha (dieciséis).



Teclado del órgano.

El teclado tiene cuarenta y dos notas, de do a la₃, y la primera octava es *corta*. Está afinado a 440 hercios.



Detalle de los tubos del pedal en la parte trasera de la caja y de las molduras.

La caja está ricamente engalanada con molduras doradas a modo de volutas vegetales en la parte superior de los cinco castillos y a los pies de los dos laterales. Esta ornamentación se complementa con un fastuoso friso, fraccionado en cinco partes, situado bajo la lengüetería horizontal. Sobre la decoración la doctora Visús nos dice que “se resuelve con una combinación de tallos, hojas poco naturalistas, roleos, tornapuntas y rocallas”.³⁸ El resto del ornato es más modesto, ya que se reduce a una sencilla policromía que recubre las tablas paralelas a los registros y los laterales del instrumento.



Consola con el friso dorado en la parte superior.

³⁸ VISÚS PARDO, Encarnación, *op. cit.*, p. 174.

EL ÓRGANO DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN DE HECHO

Hasta el año 1958 hubo un órgano de estilo barroco de transmisión mecánica que se trasladó a Hecho desde el convento de descalzos de Santa Teresa de Huesca hacia el año 1836,³⁹ según datos recabados por Luis Galindo en el archivo de la parroquia de Hecho. Ese instrumento nada tiene que ver con el actual, que es moderno. Se trata de un órgano de transmisión eléctrica construido por Juan Braun y Markus Bauer que tiene la consola separada de los tubos, repartidos en distribución diatónica en dos secciones simétricas a derecha e izquierda de ella, pegados a la pared trasera del coro y elevados unos metros sobre el nivel del suelo. Su instalación en la iglesia se remonta a los años 1965-1966, aunque las gestiones para su construcción comenzaron con anterioridad, posiblemente sobre 1954, y se debieron al musicólogo y organista Julio Miguel García Llovera, quien por entonces veraneaba en Hecho. Este, que era amigo de Braun, propició el encargo del Ayuntamiento a su taller.⁴⁰



Aspecto de la tubería en distribución diatónica.

³⁹ GALINDO BISQUER, Luis, *Órganos históricos en la provincia de Huesca*, ed. cit., pp. 52-53, y *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, ed. cit., p. 45. Poco nos aclara sobre su verdadera composición, pues en la primera obra le atribuye catorce registros y contras de ocho notas, mientras que en la segunda no menciona las contras y aumenta los registros hasta veintisiete.

⁴⁰ Así nos lo hizo saber su actual titular, natural del lugar, Luis Pedro Bráviz Coarasa, profesor de Órgano del Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza, quien también recuerda que la muerte de Braun antes de su conclusión hizo que fuera acabado por el carpintero de la empresa Markus Bauer.

Salvo un cambio de motor para la alimentación de aire en los años ochenta del pasado siglo,⁴¹ la única intervención posterior destacable, debida a José Antonio Pérez Añaños a finales de los noventa, consistió en una profunda limpieza y una afinación acompañada de una leve modificación en la ubicación del teclado, pues su situación con respecto al pedalero dificultaba un toque cómodo. La colocación de una pieza rectangular y alargada de madera a continuación del segundo teclado posibilitó que el intérprete adoptase una posición más ergonómica y confortable.



Vista de los dos teclados con la pieza añadida en la parte superior.

Posee dos teclados de cincuenta y seis teclas cada uno, con un ámbito de do a sol₄, y los registros que se detallan en la tabla.

I teclado				
Flautado 8'	Bordón 8'	Octava 4'	Quincena 2'	Trompeta 8'

II teclado				
Salicional 8'	Flauta chimenea 4'	Quinta 2 2/3	Principalino 2'	Trémolo ⁴²

Registros.

⁴¹ La fuente de este dato es el mismo Bráviz, quien no puede precisar la fecha ni la persona encargada de la operación.

⁴² En la puesta a punto de José Antonio Pérez Añaños se anula, dejándolo sin función.



Detalle de los registros del I teclado y del II teclado.

Tiene pedalero de treinta notas, de do a fa₄, con registros propios de subbajo 16' y contrabajo 8'.



Detalle del pedalero.

Los acoplamientos son I al pedal, II al pedal y unión II al I. Está dotado además de cuatro botones para poder accionar diferentes combinaciones que facilitan el uso y el cambio más rápido de registración. El primer botón, *Reg*, es para combinaciones libres. Los otros tres son fijos y establecen una gradación dinámica desde los más suaves a los más potentes: *P*, piano; *F*, fuerte; *T*, *tutti*. Aunque es un órgano de tipología romántica, no tiene pedal de expresión. Afinado a 440 hercios, suele estar ligeramente bajo debido al frío que soporta gran parte del año.



Botones de las combinaciones.

Podemos apreciar, al abrir las compuertas traseras de la consola, que las transmisiones a los tubos son totalmente eléctricas.



Vista interior del armario de la consola, donde se aprecian las transmisiones eléctricas.

Actualmente se encuentra en un estado de uso aceptable con un remarcable y sonoro registro fijo de *tutti*, por lo que es válido en general para el cotidiano acompañamiento litúrgico. Se observa, no obstante, alguna fuga de aire, y el sistema de correderas del segundo teclado tiene varios fuelles deteriorados o rotos.⁴³

⁴³ Apreciación que nos transmite de nuevo Luis Pedro Bráviz.

EL ÓRGANO DE LA IGLESIA DEL SALVADOR DE SALVATIERRA DE ESCA

Una vez más fue Galindo Bisquer el primero en atribuir la paternidad de este instrumento, derivada de un documento hallado en el Archivo Histórico Diocesano de Jaca del que reproducimos una parte por su interés:

Este órgano es terminado y colocado en 1684 por Juan Apecechea,⁴⁴ y cobra 600 ducados. Incluida la caja el coste total ascendió a 800 Libras, 4 sueldos y cuatro dineros [...]. El Ilmo. Don Juan Grande Santos, Obispo de Pamplona, aprueba dicha instalación en su Visita Pastoral de 1687.⁴⁵

Informa también sobre una reforma posterior hallada en el secreto el órgano: “Joannes Pascaly a Longas⁴⁶ me – Septimo Kalendas Februarii anno Domini MDCCXVIII”. Extrañamente, no cita este instrumento en su trabajo de 1972, y en 1983 nos dice:

El órgano que nos ocupa está en muy mal estado. Después de instalar un ventilador eléctrico para poner en funcionamiento al menos cuatro juegos, se vino todo abajo, dejándolo sin terminar debido a unos trabajos que hicieron en el tejado de la Iglesia, empeorando incluso la situación del órgano.⁴⁷

⁴⁴ Fue este un importante organero navarro, cabeza de estirpe de constructores, del que hasta hace unos decenios poco más se sabía que dispersos apuntes dejados por el padre Donostia. Claudio Zudaire ha estudiado su figura en varios trabajos, de los que seleccionamos la información que se transcribe: “Juan de Apecechea y Talaya, nacido en Yanci en 1632 y fallecido en el mismo lugar en 1707 después de haber morado en Lesaca varios años como dueño de la casa Jolaseña, es el primero de la dinastía de organeros con el mismo apellido. Casado con Margarita de Hualde tuvo ocho hijos, uno de los cuales Tomás continuó el oficio artesano de su padre, y otro Diego se ordenó de sacerdote gozando una capellanía que acabó de dotar su padre en Lesaca. Joanes, su hermano Ciprián y su hijo Tomás cubren un largo período de actividad organera”. ZUDAIRE HUARTE, Claudio, *Organerías: notas sobre órganos y organistas de Guipúzcoa en el siglo XVII*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, 1985, pp. 89-90. Realizó numerosos trabajos. Se tiene constancia de que fue el artífice de los órganos de Lesaca (este solo lo “aderezó”, según Zudaire), Unx, Santesteban, los carmelitas de Pamplona y Roncesvalles (<http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/organo/ar-111482-96971> [consulta: 4/3/2018]). Louis Jambou también le atribuye el de Usúrbil (1687) y la introducción del registro de corneta de ecos en el instrumento de los carmelitas descalzos de Pamplona (1678), matizando así su intervención. JAMBOU, Louis, *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*, 2 vols., Oviedo, Universidad de Oviedo, 1988, vol. I, pp. 243 y 246. Aurelio Sagaseta sospecha que está vinculado a la creación de la caja de ecos. SAGASETA ARIZTEGUI, Aurelio, y Luis TABERNA TOMPES, *Órganos de Navarra*, Pamplona, IPV, 1985, p. 262. Para saber más de Juan de Apecechea véase ZUDAIRE HUARTE, Claudio, “De organistas y organeros en Navarra en el siglo XVII”, *Príncipe de Viana*, año 41, 160-161 (1980), pp. 536-537.

⁴⁵ GALINDO BISQUER, LUIS, *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, ed. cit., p. 103. Aclara igualmente que la población estuvo bajo la jurisdicción de la Curia de Pamplona hasta 1786.

⁴⁶ Probablemente Juan Pascual de Longás, hijo de Juan de Longás, ambos organeros de la villa de Luna.

⁴⁷ GALINDO BISQUER, LUIS, *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, ed. cit., p. 103.



El órgano de la iglesia del Salvador en la actualidad.

También deja constancia de los juegos existentes en 1983, matizando que lo hace “según secreto”.

<i>Mano izquierda</i>	<i>Mano derecha</i>
Trompeta real ⁴⁸	Trompeta real
Zímbala	Zímbala
Lleno	Lleno
Nasardo 17. ^a	Nasardo 15. ^a y 17. ^a
Decinovená	Quincena y decinovená
Nasardo 15. ^a	Clarín de eco
Quincena	Corneta eco
Nasardo 12. ^a	Corneta magna
Docena	Nasardo 12. ^a
Octava	Docena
Violón	Octava
Flautado mayor	Flautado mayor
Bajoncillo	Violón
Chirimía	Clarín claro
	Oboe
12 contras – expresión	

Juegos del órgano en 1983.

El órgano en la actualidad

El instrumento, de fachada imponente, se encuentra en perfecto estado de conservación tras la restauración iniciada en 1998 y concluida en 2007⁴⁹ por el taller de

⁴⁸ Galindo, *ibidem*, añade: “La Trompeta Real está en fachada como estaba en el órgano de Alquézar y en una caja expresiva (o de expresión), que pudiera ser la Flauta Travesera, pusieron el Oboe, que ahora está completo y debe ir en fachada”. A pesar de la confusa redacción, este comentario permite conocer la distribución de los tubos de trompeta real y oboe antes de la restauración finalizada en 2007.

⁴⁹ Ese lapso tan dilatado de más de nueve años no se debió a las tareas llevadas a cabo sobre el instrumento, sino a la intervención general de la iglesia, que impidió volver a instalar el órgano hasta que las labores de restauración del conjunto hubieran concluido.

Claudio Rainolter y Christine Wetter. A pesar de la cercanía de la fecha, sabemos muy poco de esta intervención.⁵⁰

Para cubrir parcialmente esta laguna rescatamos el artículo “El órgano de Salvatierra vuelve a sonar después de ocho años”, que contiene algunos datos de utilidad:⁵¹

El instrumento solo conservaba 67 tubos de los 955 con que contaba originalmente. Más de 125 000 euros ha invertido Diputación de Zaragoza en restaurar el órgano de Salvatierra de Esca desde el año 1998. Sin duda el órgano de este municipio zaragozano es uno de los más antiguos del Pirineo, ya que data de 1684 y se trata de una auténtica joya del patrimonio aragonés. Del órgano original se conserva la caja del órgano, los tubos colocados en fachada y algunos pocos tubos interiores de extraordinaria calidad. La diputada delegada de Restauración, Marisa Fanlo, explicó que la última reforma de esta joya se llevó a cabo en el siglo XX, “con más desacierto que otra cosa, y tras un sucesivo expolio y abandono dejó de funcionar”. Claudio Rainolter, encargado de la restauración del instrumento, aseguró que “la pieza estaba en un estado lamentable y con casi toda la parte sonora desaparecida, antes del inicio de su desmontaje para ser recuperado en 1998. En ese momento de los 955 tubos, que forma la parte musical del órgano, se conservaban solo 67, con lo que el trabajo ha sido detallado y muy laborioso”. Asimismo, y tras una inversión de más 200 000 euros, también acaba de finalizar la restauración de la iglesia de El Salvador, donde se encuentra ubicado el citado órgano.

En cuanto a sus características técnicas y morfológicas, la afinación elegida por el taller Rainolter fue de 415 hercios. El número de registros, muy rico para la época de su construcción original, es simétrico para ambas manos, catorce en cada una de ellas. Son relativamente similares a los recogidos por Galindo, con las excepciones de que se han suprimido los de oboe, chirimía, corneta eco y clarín de eco, así como la caja de expresión, accionada desde un pedal, y se han añadido la flauta cónica 4' y la dulzaina para ambas manos en fachada. Destacan el recio sonido de la corneta de siete hileras, la más completa de La Jacetania, y los sutiles, elegantes y variados nasardos de 12.^a, 15.^a y 17.^a.

⁵⁰ Puestos al habla con Christine Wetter, nos ha confesado, apenada, que su archivo está huérfano de dato alguno del proceso, incluidas fotografías. Con Claudio Rainolter no ha sido posible el contacto. En su página web, no obstante, se recogen algo más de una veintena de imágenes correspondientes, en su mayoría, al proceso de restauración. Véase para ello https://www.claudiorainolter.ch/claudiorainolter.ch/ORGELBAU/Seiten/Salvatierra_Provincia_Zaragoza.html.

⁵¹ PUEYO, Luisa, “La laboriosa restauración del órgano de Salvatierra de Esca ve la luz tras ocho años de trabajo”, *Diario del Alto Aragón*, 21 de enero de 2007, p. 27.

<i>Mano izquierda</i>	<i>Mano derecha</i>
Trompeta real	Trompeta real
Címbala de tres hileras	Címbala de tres hileras
Lleno de cuatro hileras	Lleno de cuatro hileras
Nasardo 17. ^a	Nasardo 15. ^a y 17. ^a
Nasardo 15. ^a	Nasardo 12. ^a
Bajoncillo	Clarín
Nasardo 12. ^a	Flauta cónica 4'
Dulzaina	Dulzaina
Decinovenena	Corneta de 7 hileras
Quincena	Quincena – decinovenena
Docena	Docena
Octava	Octava
Violón	Violón
Flautado mayor	Flautado mayor
Contras de 16'	

Cuadro de registros.



Detalle de los registros de mano izquierda y mano derecha, todos ellos partidos.

Está dividido en cinco castillos inferiores y tres en la parte superior. La caja, ricamente decorada, muestra policromía en tonos verdes con volutas cuya unión se asemeja, en una visión de conjunto, a diseños vegetales. Entre sus diferentes ornatos escultóricos destacan el ángel alado situado en la parte superior que está tocando una trompa con cabeza de dragón, el cordero pascual que corona la fachada en el centro del extremo superior, los dos mascarones que culminan los grandes tubos de los castillos exteriores y una cabeza de angelote situada en la parte alta del castillo central inferior.

El teclado es de octava corta en madera de boj. Tiene cuarenta y dos teclas y una tesitura de do a la,⁵²



Teclado.

La batalla horizontal está formada por dulzainas en la hilera inferior y bajoncillos y clarines en la superior.

Las contras tienen registro propio de 16' (do, re, mi, fa, sol, la, si, do) y un pedal derecho con sonido de tambor.

⁵² GALINDO BISQUER, Luis, en *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, ed. cit., p. 102, aprecia “cancelas” de C–c” (do a do₂), lo que necesariamente tiene que ser un error, no solo por la realidad del teclado actual, sino porque con ese ámbito no se podría interpretar repertorio alguno.



Registros de batalla: abajo dulzainas y arriba bajoncillos y clarines.



Pedalero a modo de pisas o contras. El de más a la derecha, el más largo, está anulado.



Detalle de tubos del pedal de 16' en el exterior derecho de la caja.

EL ÓRGANO DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE SIRESA

Al igual que en el caso de Hecho, en Siresa también hubo un órgano de tubos, a tenor de lo verificado por Galindo en el *Libro de cuentas del culto y fábrica de la parroquia de Siresa*,⁵³ del que nada queda desde 1948.

El actual, de nueva factura, se construyó a requerimiento de Luis Pedro Bráviz Coarasa y del párroco Regino Alastrué gracias a la ayuda económica de los feligreses y al dinero procedente de las entradas al monasterio. En 2006 se iniciaron las



Vista panorámica del órgano de la iglesia de San Pedro.

⁵³ GALINDO BISQUER, LUIS, *Órganos históricos en la provincia de Huesca*, ed. cit., p. 55, y *El órgano histórico en la provincia de Huesca y diócesis de Jaca*, ed. cit., p. 111.

conversaciones con el organero José Antonio Pérez Añaños, quien se volcó en el proyecto reutilizando como base del nuevo instrumento otro que estaba fabricando ya en su taller, lo que permitiría una entrega en menor plazo.

“El nuevo instrumento, realizado en madera de emberó, tiene 2’40 metros de altura, 1’80 de anchura y 1’30 de profundidad, y consta de dos teclados manuales de 56 notas, C-g y pedal de 30 notas, C-f””, transmisión mecánica y secreto de corredera”.⁵⁴ Su coste fue de unos 70 000 euros y lo inauguró Luis Pedro Bráviz el 1 de julio de 2007.

Sus registros, excepto dos de mano derecha, decisetena nazarda y docena, son partidos, siguiendo la tradición de los órganos ibéricos de corte barroco. Cuenta además con *bourdon* 16’ en el pedal, de treinta notas, de do a fa₃.

<i>Mano izquierda</i>	<i>Mano derecha</i>
Cromorno	Cromorno
Decinovená	Decinovená
Quincena nazarda	Decisetena nazarda
Quincena	Quincena
Docena nazarda	Quincena nazarda
Octava	Docena
Tapadillo	Docena nazarda
Flautado	Octava
Violón	Tapadillo
	Flautado
	Violón
Pedal con registro de <i>bourdon</i> 16’	

Cuadro de registros.

Como ya se ha avanzado en el fragmento transcrito, tiene dos teclados de cincuenta y seis teclas cada uno, ámbito de do a sol₄ y afinación a 440 hercios. El acoplamiento del segundo teclado al primero se realiza de forma manual empujando el segundo con los pomos de los extremos hacia dentro, como en los claves.

⁵⁴ PUEYO, Luisa, “La iglesia de San Pedro de Siresa estrena hoy el órgano ‘Añaños’”, *Diario del Alto Aragón*, 1 de julio de 2007, p. 12.



Detalle de los registros.



Teclados con sus pomos laterales para el acoplamiento manual.

A manera de evaluación general, y sin que esto suponga una minusvaloración del logrado instrumento, que es lo mejor que se pudo hacer con un presupuesto limitado, observamos que los tubos de flautado, ubicados en la fachada y en los laterales, quizá tengan un diámetro menor del que se requeriría para el importante espacio volumétrico del monasterio, por lo que resultan menos sonoros y envolventes de lo deseable. Tanto es así que prácticamente no difieren en espesor y solidez del violón, registro que por lo general presenta una sonoridad y un cuerpo inferiores en este tipo de órganos. Se echa en falta igualmente el registro de lleno. Destacamos positivamente su consistente y fiable mecánica.



Pedallero y tubos del pedal de bordón 16'.



Detalle de los tubos tapados del pedal de bordón 16' vistos desde arriba.



Vista lateral de las correderas.



Tubos de cromorno.

Este nuevo instrumento de la iglesia de San Pedro, que constituyó el último de los trabajos de José Antonio Pérez Añaños antes de su jubilación, cierra también esta investigación, que ha tratado de pasar revista y poner al día el estado del órgano de tubos en la comarca de La Jacetania y que ha discurrido, en un dilatado periplo, desde Ansó (*Argensola*, 126),⁵⁵ pasando por Jaca, la capital (*Argensola*, 127),⁵⁶ hasta los municipios altoaragoneses con los que hoy concluimos este apasionante y musical cometido.

FE DE ERRORES DE ARTÍCULOS ANTERIORES

En el número 126 de *Argensola*, página 251, primer párrafo, donde dice *casa Inchaube* debe decir *casa Inchaurbe*.

En el número 127 de *Argensola*, página 203, en el pie de foto debe decir *anterior* en vez de *posterior* y *ca. 1917* en vez de *ca. 1919*.

⁵⁵ SERRANO OSANZ, Ana Isabel, y Roberto ANADÓN MAMÉS, “Arte sonoro en el valle de Ansó: apuntes para la reconstrucción de su historia reciente”, *Argensola*, 126 (2016), pp. 245-278.

⁵⁶ ANADÓN MAMÉS, Roberto, y Ana Isabel SERRANO OSANZ, “Estado actual del órgano de tubos en la comarca de la Jacetania, I: los órganos de la ciudad de Jaca”, art. cit.

SECCIÓN ABIERTA

EL CANÓNIGO MARTÍN DE SANTÁNGEL Y LA HOSTIA PROFANADA: ARTE RENACENTISTA, CONFLICTO DIOCESANO Y CRIMEN RITUAL

Carlos GARCÉS MANAU*

RESUMEN.— Martín de Santángel, canónigo de la catedral de Huesca entre 1503 y 1536, perteneció a una familia de origen judeoconverso. Construyó la capilla de santa Ana, el primer conjunto renacentista de la catedral. Las esculturas del retablo y la imagen orante del canónigo fueron obra de Damián Forment, de quien Santángel era amigo. En el artículo se estudia un proceso inquisitorial de 1528, en el que participó el inquisidor general Alonso Manrique, por el que se acusaba a Manuel Lunel, otro converso oscense, y a los hermanos Martín y Luis de Santángel de arrojar una hostia consagrada al fuego. Esta acusación de crimen ritual está relacionada con el conflicto que la diócesis de Huesca vivió tras la muerte en 1526 del obispo Juan de Aragón y Navarra, con dos obispos rivales, uno de los cuales era apoyado por Martín de Santángel, pugnando por sucederle. Se presenta también el árbol genealógico del canónigo, desde su abuelo Luis, residente en Zaragoza, y su padre Miguel, que se estableció en Huesca, hasta sus hermanos y sus sobrinos, entre los que hubo otro Martín de Santángel canónigo de la catedral de Huesca.

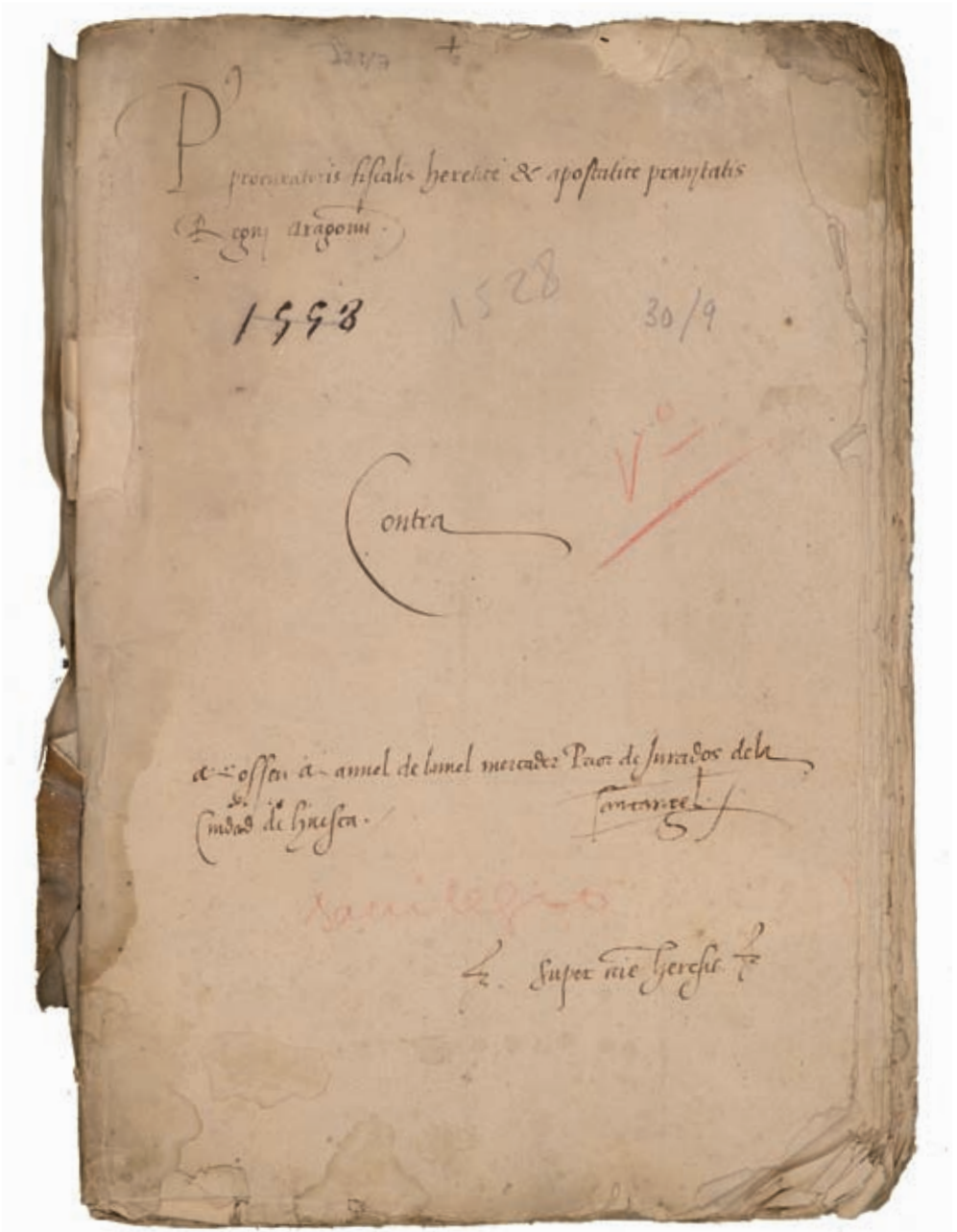
PALABRAS CLAVE.— Santángel. Lunel. Gómez. Climente. Forment. Alonso Manrique. Juan de Aragón y Navarra. Crimen ritual. Hostia. Inquisición. Inquisidor general. Capilla de santa Ana. Monzón. Aljafería.

* Historiador. garcesmanau@gmail.com

ABSTRACT.— Martín de Santángel, canon of Huesca Cathedral between 1503 and 1536, belonged to a family of Jewish convert origin. He built the chapel of Saint Anne, the first Renaissance ensemble of the cathedral. The sculptures of the altarpiece and the praying image of the canon were the work of Damián Forment, a friend of Santángel. The article studies an inquisitorial process in 1528, with the participation of the General Inquisitor Alonso Manrique, in which Manuel Lunel, another convert from Huesca, and the brothers Martín and Luis de Santángel were accused of throwing a consecrated host into a fire. This accusation of a ritual crime is related to the conflict that the diocese of Huesca experienced following the death in 1526 of Bishop Juan de Aragón y Navarra, with two rival bishops, one of whom backed by Martín de Santángel, competing to succeed him. The genealogical tree of the canon is also presented, from his grandfather Luis, who resided in Zaragoza, and his father Miguel, who settled in Huesca, to his siblings and nephews, among whom there was another canon of Huesca Cathedral called Martín de Santángel.

El 10 de enero de 1528 dos labradores de Siétamo, Pascual Mateo, que tenía veintiséis años, y Pedro Ibieca, de veintiocho, prestaron declaración ante el inquisidor Agustín Oliván en el palacio de la Aljafería de Zaragoza, donde el tribunal del Santo Oficio tenía su sede en Aragón. Ambos hombres relataron lo ocurrido medio año antes, cuando trabajaban como criados de dos importantes personajes oscenses de origen converso, Manuel Lunel y el canónigo Martín de Santángel. El proceso que contiene sus declaraciones se conserva, con la signatura J 23/7, en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (ha sido digitalizado y está disponible en internet junto con los demás juicios inquisitoriales de ese archivo).

Según el asombroso relato que Pascual Mateo hizo al inquisidor Oliván, con el que comienza el proceso, salió de Huesca ocho días antes de la fiesta del Corpus de 1527, en compañía de Manuel Lunel —“prior de jurados de la misma ciudad”—, el canónigo Martín —“hermano de micer Luis de Santángel”— y su criado Pedro Ibieca. Lunel y Santángel viajaban en mula, mientras que sus servidores marchaban, al parecer, a pie. Mateo e Ibieca fueron sus criados durante solo un mes, a cambio del pago de sendos florines. Los cuatro hombres tenían como destino Zaragoza, adonde llegaron sobre las diez de la noche. Se dirigieron a casa de Luis de Santángel, que estaba en la calle Mayor, cerca de la “casa del merino de Zaragoza”. Nada más llegar, Lunel y el canónigo “subieron por una escalerica que está entrando por la dicha casa a mano izquierda, a un estudio”, en el que se reunieron con Luis de Santángel. Mientras tanto,



Portada del proceso de la Inquisición contra Manuel Lunel y los hermanos Santángel. Año 1528.
(Foto: Archivo Histórico Provincial de Zaragoza)

missa lauel missa Sanctagel y una missa de santagel Justa y des de tres otros
 e no coracio este testo y ind yora e los fabricados seava asistiendo en funde
 fillas y ena delante de las sacras de brasas encendidas y jubille sinua pusta
 una conuilla de arambre assi como una sudilla por mas o menos y bio et
 dudo missa Sanctagel canonigo se saque del nauja una caustica de fusca y la
 que dio dula caustica una hostia y assi como la saca dixo el dudo mirra hinc
 es calagada y el dudo canonigo dixo si sanata es esta y las horas dixo por
 edas la enel plomo venimos si se fallera hie dno verdadero como dize la papa
 nos y luego el dudo missa Sanctagel canonigo eda la dula hostia en la dula
 conuilla y q el dudo mirra sanctagel dexo mizaba como se asuue en el plomo.
 y q al porreco de este testo vido a la dula hostia saldo e funde dentro en la
 dula conuilla y q casio e poniero dula dula hora e dula ho de las diez
 hasta la una hora despues de medya noche y q despues se fallero de all
 y este testo se fue ed el dudo su onio al meson del aguja y el dudo missa Sanct
 gel canonigo se quedo en la dula casa ed el dudo mirra sanctagel su her

Preguntad si al tiempo q mizaba por debajo la puerta si miraba este testo
 y el dudo su conpanero juntos. Dixo q si e no dos miraba juntos por
 debajo la puerta

Interrogad donde somiso aquel dno. Dixo q canonigo en el nudo de
 y puetes de la hostia de manana alas nueve horas por mas o menos

Interrogad si psonas la dno y promueced qso diero. Dixo q amissa
 Juan de la stua vicario de biltano agora la vspes de nauidad se fue a no
 faltar y lo dixo por descaigo de su dencia y q el dudo vicario le dixo q di
 missa al vicario genal missa de ueda e al pora de sant agustin y el dudo
 tip^o fue p missa de ueda el qual le dixo q omissa q omiquel de ayoz no q
 conegon y q aquel le dioja la q taya de fazer y este testo es de ueda al dudo

Pascual Mateo acusa al canónigo Martín de Santángel de arrojar una hostia consagrada al fuego (f. 1v).
(Foto: Archivo Histórico Provincial de Zaragoza)

Ibica llevó la mula de su amo al establo, pues el canónigo se quedaba esa noche en casa de su hermano. Tras volver al patio, donde Pascual Mateo seguía con la otra mula, subió por la “escalericca” y se puso a escuchar y observar “por debajo de la puerta del estudio, que no llega al suelo”. Al poco llamó a su compañero y le dijo: “Ven acá, mira qué hacen nuestros amos”. Mateo subió y vio dentro a Manuel Lunel, los hermanos Santángel y “dos o tres otros que no conoció”.

Y esto es lo que contempló:

estaban sentados en sendas sillas y tenían delante un brasero de brasas encendidas, y sobre ellas estaba puesta una conquilla de arambre así como una escudilla poco más o menos. Y vio que mosén Santángel, canónigo, se sacó de la manga una causica de fusta, y sacó de la causica una hostia. Y así como la sacó dijo micer Luis: “¿Es consagrada?”. Y el canónigo dijo: “Sí, Santa María”. Y las horas dijo: “Pues echadla en el plomo, veamos si se salvará si es Dios verdadero, como dicen los cristianos”. Y luego mosén Santángel, canónigo, echó la hostia en la conquilla, y micer Santángel dijo: “Mirad cómo se consume con el plomo”. Y al parecer de este testigo vio que la hostia saltó, estando dentro en la conquilla.

Lunel, los hermanos Santángel y los hombres que los acompañaban permanecieron en el estudio “hasta la una hora después de medianoche”. Cuando salieron, Manuel Lunel y Pascual Mateo marcharon a dormir al mesón del Águila.

En las páginas que siguen se estudiará el desarrollo de este extraordinario proceso, que llevó a los dos jóvenes de Siétamo a declarar ante el inquisidor general Alonso Manrique y el Consejo de la Suprema Inquisición durante las Cortes Generales de la Corona de Aragón reunidas en Monzón en presencia del emperador Carlos V. Ello nos permitirá constatar que la acusación de crimen ritual —la profanación de una hostia consagrada, que se achacaba a los judíos europeos desde el siglo XIII—¹ contra el canónigo oscense tiene seguramente estrecha relación con el conflicto que la diócesis de Huesca vivía en esos momentos, con dos obispos rivales —Alonso de So Castro, de quien era partidario el canónigo Santángel, y Felipe de Urriés— disputándose la sucesión del obispo de sangre real Juan de Aragón y Navarra, fallecido en diciembre de 1526.

Martín de Santángel hizo construir, como lugar de enterramiento para sí mismo, la capilla de santa Ana, que constituye el primer ejemplo de arte renacentista en la

¹ Véase, por ejemplo, Rodríguez (2006).

catedral de Huesca. Las espléndidas esculturas del retablo y la imagen orante del canónigo, todas de alabastro, fueron obra del genial escultor valenciano Damián Forment, de quien Santángel fue amigo. Forment y su taller trabajaban desde 1520, y seguían haciéndolo cuando se desarrolló este proceso inquisitorial, en la labra del excepcional retablo mayor de la catedral.



*Escultura en alabastro del canónigo Santángel. Capilla de santa Ana de la catedral de Huesca.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

En el artículo se presenta también el árbol genealógico de los Santángel de Huesca, desde los abuelos del canónigo —el jurista Luis de Santángel y Leonor Pérez, residentes en Zaragoza— hasta sus sobrinos, entre los que hubo otro canónigo oscense llamado Martín de Santángel. La figura clave en el establecimiento de la familia en la ciudad fue su padre, Miguel de Santángel, que enseñó Derecho en la Universidad de Huesca y desempeñó los más altos cargos en el Concejo. Miguel y su mujer, Leonor Gómez, de familia asimismo conversa, fueron también procesados por la Inquisición.

En las conclusiones se destacará precisamente el hecho de que varias familias oscenses de origen judeoconverso consiguieron mantenerse a flote pese al duro embate que sufrieron a manos de los inquisidores, y continuaron teniendo un papel muy destacado en la ciudad. Los Santángel, al igual que los Climente, los Gómez o los Pérez de Argilés, son uno de esos ejemplos.

EL JUICIO ANTE LA INQUISICIÓN

Las declaraciones de Pascual Mateo y Pedro Ibieca ante el inquisidor Oliván, en las que acusaban a Manuel Lunel y los hermanos Santángel de profanar una hostia consagrada, se desarrollaron en la Aljafería el sábado 10 y el domingo 11 de enero de 1528. Los dos labradores, aunque vivían en Siétamo, procedían de localidades cercanas, pues Mateo había sido vecino de Velillas e Ibieca procedía de Torres de Montes. Pascual Mateo era cuñado de Pedro Ibieca, ya que estaba casado con su hermana María.

Sus testimonios coinciden en términos generales, si bien presentan también contradicciones. La más clara, y sobre ella los inquisidores volvieron una y otra vez en los interrogatorios, tenía que ver con la duración del viaje y el trayecto seguido de Huesca a Zaragoza. Para Mateo, duró solo un día, desde que salieron de Huesca, a las nueve de la mañana, hasta que llegaron a Zaragoza, sobre las diez de la noche. Comieron en Almudévar y pararon también en Zuera, donde compraron carne para la cena. Según Ibieca, sin embargo, el desplazamiento les llevó dos días. Y su confuso relato del viaje incluye localidades como Grañén, Laperdiguera y Villamayor, pero no Almudévar o Zuera. También era diferente la persona que preguntaba al canónigo Santángel si la hostia que traía era consagrada y después le pedía que la echara en el fuego. De acuerdo con Mateo, fue Luis de Santángel; para Ibieca se trataba, por el contrario, de Manuel Lunel. Ambos coincidían en que el primero al que contaron lo que habían visto era Juan Alastrué, el vicario de Siétamo, pero de nuevo diferían en los detalles. Pascual

Mateo declaró que se lo dijo “la víspera de Navidad” en confesión, “por descargo de su conciencia”. Según Pedro Ibieca, él y Mateo hablaron con Alastrué “cinco días antes de Navidad” en la plaza de Siétamo.

Mateo e Ibieca tampoco se ponían de acuerdo, por último, en si, además de la profanación de la hostia, habían asistido, como era habitual en tales relatos, a un milagro eucarístico. Desde hacía siglos se acusaba a los judíos, en distintos lugares de Europa, de cometer crímenes rituales con hostias consagradas, pero estas, tras sufrir toda clase de agresiones, resultaban milagrosamente indemnes. En el caso que nos ocupa, y más si consideramos que las declaraciones se hacían ante la Inquisición, *debía* ocurrir otro tanto. Sobre todo, porque Lunel y los Santáγγελ —cristianos en apariencia, pero verdaderos judíos según el testimonio de los dos labradores— habían arrojado la hostia al fuego para ver si se quemaba o se salvaba, “si es Dios verdadero, como dicen los cristianos”. La sagrada forma *tenía que* preservarse. De hecho, eso es lo que cuenta Mateo: aunque los hombres reunidos en torno al brasero “decían que se consumía la hostia con el plomo, que cierto le parece que vio que la hostia se salió por arriba y no se quemó”.

Ibieca no supo ser tan consecuente:

y luego vio que mosén Santáγγελ puso la hostia dentro de una cazolica que le parece era de arambre, que estaba encima de las brasas, y le parece que pusieron encima un plomo, y decía mosén Lunel: “Mira cómo se consume con el plomo”. Y visto y oído lo sobredicho, este testigo y Pascual se escandalizaron mucho de ello.

En otro momento añadió, sin referir más, que “él y su compañero recibieron tanta alteración de ello que quisieron entrar dentro del dicho estudio y darles de estocadas”.

El inquisidor Agustín Oliván interrogó también a dos eclesiásticos: Juan Alastrué, el vicario de Siétamo, y Francisco Rueda, vicario general del castillo-abadía de Montearagón —que era seguramente, como veremos, quien estaba detrás de las acusaciones vertidas contra Lunel y los Santáγγελ—. Por supuesto, ninguno de los dos albergaba dudas de que en casa de Luis de Santáγγελ se había producido un milagro cuando se arrojó la hostia al fuego. El vicario Alastrué dijo que “después que la hubieron echado miraron que se había consumido con el plomo, y parecioles se había quemado a los de dentro y a los de fuera que se había levantado”. En cuanto a Rueda,

declaró que, según le habían contado los dos labradores, Luis de Santángel le pidió a su hermano que echara la hostia junto con un plomo

en una cazoleja de arambre que estaba encima de las brasas. “Y veamos si se derretirá con este plomo este Dios de los cristianos”. Y de hecho vieron cómo la hostia y el plomo echaron en la cazoleja, y que al parecer de los dichos hombres la hostia se había alzado encima de los tres que estaban encerrados.

El vicario de Montearagón propició que Pascual Mateo y Pedro Ibieca se presentaran en la Aljafería y lanzaran ante la Inquisición sus acusaciones de crimen ritual. En sus declaraciones, los dos hombres afirmaron que el vicario de Siétamo les sugirió que hablaran con Francisco Rueda, y así lo hicieron. Mateo lo encontró en Huesca, un día de las Navidades de 1527, “en casa de don Felipe de Castro”, que era el señor de Siétamo. Ibieca, por su parte, se encaminó a Montearagón “y habló sobre este caso con mosén Rueda”. Y lo más importante: Rueda estaba en la capital aragonesa cuando los labradores se personaron ante la Inquisición, y jugó un papel clave en que ello ocurriera. Según explicó el notario zaragozano Miguel Aoiz al inquisidor Tristán Calvete, el vicario Rueda se presentó en “su posada” a principios de 1528 “a solicitar las cosas de Montearagón”, ya que solía despacharlas con él. Rueda le dijo que dos hombres de Siétamo le habían contado “ciertas cosas tocantes al Santo Oficio de la Inquisición” y que, “después de haberlo oído y pareciéndole que él no se podía entremeter en ello, les mandó y aconsejó que viniesen a Zaragoza a decir sus dichos ante el señor inquisidor”. El vicario montearagonés preguntó a Aoiz “qué forma se había de tener” para que comparecieran ante los inquisidores, y le comentó, lo cual resulta muy significativo, que ambos “ya estaban en camino” hacia Zaragoza.

El notario le contestó que “en llegando los dichos hombres se los enviase, que él los llevaría ante el reverendo inquisidor maestre Oliván para que descargasen sus conciencias”. Al día siguiente, viernes 9 de enero, “después de comer”, Pascual Mateo y Pedro Ibieca se presentaron en casa de Aoiz, “diciéndole que los había enviado mosén Rueda”. El notario fue a buscar al inquisidor Agustín Oliván “a su aposento en la Seo y le comunicó el negocio, y concertó con él que los dichos hombres fuesen a la Aljafería”. Miguel Aoiz entregó para ello a Mateo e Ibieca “una cedula” para el fiscal de la Inquisición y para Juan Tomás, “notario del secreto” del Santo Oficio. Aoiz tuvo, desde luego, cuidado de añadir “que después no los vio más ni supo de ellos, ni ellos ni mosén Rueda le comunicaron” lo que iban a contar en la Inquisición, excepto que el vicario de Montearagón le dijo que “el negocio” afectaba a Luis de Santángel.

El 10 y el 11 de enero Oliván tomó declaración a los dos vecinos de Siétamo. El domingo 11, y ello vuelve a resultar revelador, el vicario Rueda acudió también a la Aljafería para ser interrogado y dar solidez a las acusaciones formuladas. Creyeran o no en la veracidad de lo declarado por todos ellos, los inquisidores se tomaron en serio su trabajo y en los meses siguientes desplegaron una notable actividad. Comenzaron por desempolvar de sus archivos las acusaciones hechas cuarenta y un años atrás contra Manuel Lunel, cuando era estudiante de Leyes en la Universidad de Huesca; tal hecho nos muestra, por cierto, que en 1528 Lunel debía de tener unos sesenta años. El juicio, aunque afectaba también a los hermanos Santáγγελ, tiene en apariencia a Lunel como acusado principal. Así se lee en la portada: se trataba de un proceso del procurador fiscal del Santo Oficio contra “mosén Manuel de Lunel, mercader, prior de jurados de la ciudad de Huesca” (bajo las palabras *prior de jurados* se escribió, no obstante, *Santáγγελ*). Los Lunel eran una acaudalada familia conversa de Barbastro. El padre del protagonista del juicio, que se llamaba asimismo Manuel, vivió sin embargo en Huesca, enseñó desde 1465 Leyes en su Universidad y desempeñó importantes cargos en el Concejo: este primer Manuel Lunel, que también fue procesado por la Inquisición y estaba casado con Violant Alcolea, perteneciente a otra familia oscense conversa, fue justicia de Huesca en 1471 y prior de jurados en 1474-1475.²

En el proceso de 1528 se copiaron³ las declaraciones de quince testigos contra el joven Manuel Lunel, realizadas en Huesca ante los inquisidores fray Pedro Vallés y el maestro Crespo entre el 17 de junio y el 16 de julio de 1487. Dichos testigos eran Juan del Molino, justicia de la ciudad; Martín Gisbert, ciudadano; Pedro Ferrando menor, presbítero de la catedral; los escuderos Juan Rosillo, Ferrando Samper y Pedro de Gurrea mayor; los hidalgos Juan Cavero y Ferrer Rosillo; los notarios Bernad Labadías y Martín Deza; el mercader Ramón Palencia; Alfonso el pintor; un barbero de nombre Pedro; el escudero y labrador Miguel Colom; y el labrador Juan Luna. La mayor parte de las acusaciones contra Lunel (su padre, micer Manuel Lunel, ya había muerto) estaban relacionadas con el asesinato del inquisidor Pedro de Arbués, ocurrido en Zaragoza en 1485. Alfonso el pintor aseguraba que Lunel lo alcanzó en la calle y

² Lahoz (2003: 231-232), Iranzo (2004: 607) y Gómez de Valenzuela (2009: 64).

³ AHPZ, Inquisición, J-23/7, ff. 11-14. Iranzo (2008: 291-292) transcribió dos de las declaraciones, si bien las fechó en 1527 en vez de en 1487.

riendo dijole: “¿No sabéis que han muerto al inquisidor en Zaragoza?”. Y estando así llegó a ellos Jaime del Rey, confeso de esta ciudad, riendo también de la dicha muerte. Dijo este deposante: “¡Oh, Santa María, muerto lo han!”. Dijeron riendo: “Sí, a la fe”. Y así se fueron por la carrera adelante riendo.

El justicia Juan del Molino declaró que muchas personas le habían contado que Lunel, estando en la barbería del “confeso fugitivo” Bartholomeu Biturián, que era la barbería de la judería, había dicho que “nunca cosa tan bien fue hecha como la dicha muerte”. Según Martín Gisbert, era fama pública que Lunel aseguraba tener “mucho placer de ello”. Y al escudero Juan Rosillo le dijo Jaime Navardún que el joven Lunel afirmaba que la muerte del inquisidor “era y estaba bien, e que los malos fuesen castigados y los buenos ensalzados”.

Pero también se acusaba a Lunel de blasfemo y descreído. El presbítero Pedro Ferrando testificó que, hacia 1485, “un día de fiesta jugaban a la pelota de viento a la puerta de Alonso Gómez, confeso de esta ciudad”, y escuchó a Lunel decir, tras jugar una pelota: “Reniego de Dios y de la puta que lo parió”. Algo parecido declaró el notario Bernad Labadías: “le oyó decir un día, jugando a la pelota de viento en el claustro de la Seo: ‘Descreo de Dios’”. Los testimonios del labrador Juan Luna y el hidalgo Ferrer Rosillo tenían que ver, finalmente, con “una procesión que iba por devoción a San Úrbez y a san Justo y San Pastor por recabar lluvia”. Según Luna, al ir

a bañar ciertos santos de esta ciudad a una fuente que se dice San Úrbez, para que lloviese [eran las conocidas *mojas*, durante las cuales determinadas reliquias se sumergían en agua para atraer la lluvia], oyó que dijo mosén Lunel: “Si ahora no llueve nunca más creeré en estos santos”, y que aquellos días no llovió.

Pero volvamos a 1528. El inquisidor Agustín Oliván, acompañado por su asesor Andrés Palacio, abandonó Zaragoza para tratar de verificar las declaraciones hechas por los vecinos de Siétamo. El 11 de marzo se encontraba en Huesca, donde tomó declaración al vicario Juan Alastrué, quien le explicó que cuatro o cinco días antes de Navidad fueron a verle Pascual Mateo y Pedro Ibieca, a quienes consideraba buenos hombres y buenos cristianos, y le contaron

cómo habían visto en Zaragoza, dentro de una casa en un estudio, que estaban dentro tres personas y tenían un brasero con fuego y dentro en el fuego una conquilla, y que dijo uno de los tres: “Saca esa hostia que dicen los cristianos”. Y echáronla en la conquilla, que había plomo. “Y veamos, que dicen que es Dios verdadero los cristianos, si saldrá”. Y

dijo uno de los tres si es consagrada. Dijo el otro de los tres: “Sí, Santa María”. Después que la hubieron echado miraron si se había consumido con el plomo y pareciolos se había quemado a los de dentro y a los de fuera que se había levantado.

El vicario de Siétamo, para que no se le olvidase lo que Mateo e Ibieca le habían relatado, “lo escribió de su mano en un papel” que entregó al inquisidor Oliván y se conserva cosido entre dos páginas del proceso. Juan Alastrué, al que los dos hombres no le dijeron quiénes habían hecho aquel “vituperio a la hostia”, les aconsejó que fueran a contarle todo al vicario general de Montearagón, Francisco Rueda.

Dos días más tarde, el 13 de marzo, el inquisidor Oliván y su asesor se desplazaron a Siétamo para interrogar a las mujeres de los dos acusadores. A Juana Salinero, mujer de Pedro Ibieca, le preguntaron si el año anterior, “por el mes de junio o antes o después”, su marido fue a Zaragoza. Respondió que no, “que ella supiese”, pero que “algunas veces entre año va fuera y no sabe dónde se va”. Similar fue la respuesta de María Ibieca, mujer de Pascual Mateo y hermana de Pedro, ya que se limitó a decir que su esposo “no le dice cuando se va, dónde va”. Agustín Oliván aprovechó la visita a Siétamo para preguntar a dos vecinos, Miguel Salvatierra y Gil Sipán, en qué consideración tenían a Ibieca y Mateo, y ambos contestaron que los tenían por hombres buenos.

Las siguientes actuaciones del proceso, casi increíbles, se desarrollaron a finales de junio y comienzos de julio de 1528. Tuvieron lugar en un contexto excepcional —las Cortes Generales de la Corona de Aragón celebradas en Monzón en presencia del emperador Carlos V— y con unos protagonistas igualmente extraordinarios —Alonso Manrique, arzobispo de Sevilla e inquisidor general, y los miembros del Consejo de la Suprema Inquisición—. A lo largo del siglo XVI, Carlos V y Felipe II acudieron en repetidas ocasiones a Monzón para presidir Cortes Generales, en las que se reunían en la villa altoaragonesa, por separado, los Parlamentos de Aragón, Cataluña y Valencia. En Monzón, convertida temporalmente en cabeza de la monarquía, el monarca estaba acompañado por gran parte de su corte. En 1542, por ejemplo, estuvieron en Monzón con el emperador, entre otros, fray Bartolomé de Las Casas y Hernán Cortés, el conquistador de México.

Las Cortes Generales de 1528 fueron inauguradas el 1 de junio en la iglesia de Santa María de Monzón. En las semanas siguientes, Luis Bagés, notario y escribano del secreto del Santo Oficio, se desplazó en dos ocasiones a Siétamo, por orden del inquisidor general Alonso Manrique, para conducir ante su presencia a Pedro Ibieca y

Pascual Mateo. El 24 de junio Ibieca prestó declaración ante Manrique —si bien sus respuestas resultan difícilmente legibles—, y el 7 de julio hizo lo propio Mateo, quien, antes de ser largamente interrogado por el inquisidor general, prestó juramento ante el obispo de Mondoñedo, que formaba parte del “Consejo de la General Inquisición de Castilla y Aragón”. A Pascual Mateo le fueron leídas las declaraciones que había hecho en la Aljafería ante el inquisidor Oliván en el mes de enero. A continuación Alonso Manrique le preguntó, repetidas veces, sobre ellas. El labrador de Siétamo se ratificó, en general, en lo que había dicho entonces. Y cuando Manrique quiso saber si alguna persona le había persuadido para hacer semejantes acusaciones, Mateo dijo que no y se reafirmó de nuevo en que cuanto había declarado era verdad.

¿Cómo pudo llegar el proceso contra los Santángel y Lunel hasta el inquisidor general? Resulta difícil saberlo, aunque una de las claves residió, posiblemente, en la presencia del propio Martín de Santángel en las Cortes Generales de Monzón, tal y como veremos después al hablar del conflicto que la diócesis de Huesca vivía por entonces. Sea como fuere, los últimos interrogatorios, con los que se cerró el proceso inquisitorial en agosto de 1528, tuvieron lugar de nuevo en la Aljafería de Zaragoza, pero en esta ocasión no corrieron a cargo de Agustín Oliván, sino de un segundo inquisidor, Tristán Calvete. El 1 de agosto declaró García Gavasa, mesonero del mesón del Águila, en el que Manuel Lunel y su criado hicieron noche tras estar en casa de Luis de Santángel. El día 4 los interrogados fueron los notarios Miguel Aoiz, que facilitó, a petición del vicario de Montearagón, que los dos labradores declararan por primera vez, y Luis Bagés, a quien el inquisidor general, como acabamos de ver, envió a Siétamo a buscar a Mateo e Ibieca.

El 8 de agosto, finalmente, Tristán Calvete tomó declaración a su compañero Agustín Oliván. Y descubrimos así que Oliván había ido a casa de Luis de Santángel para llevar a cabo una singular prueba pericial. Mateo e Ibieca decían que pudieron ver a Lunel y los Santángel echar la hostia al fuego porque la puerta del estudio no llegaba al suelo. El inquisidor Oliván, “teniendo alguna duda” de que fuera verdad, “acordó, por más sanear su conciencia y con achaque de mostrar ciertas escrituras a micer Luis, ir a su casa”. Y “vio que el estudio estaba a la mano izquierda, como los dichos testigos dicen”. Pudo comprobar asimismo que la puerta

está alzada de tierra tres o cuatro dedos uno sobre otro, lo cual vio luego que entró en la casa antes que descendiese de arriba micer Luis. Y después que descendió subieron este testigo y micer Luis al estudio, y estando este deposante dos escalones más bajo que

micer Luis, y mientras él ponía la llave en la puerta del estudio para abrir, no pudiendo abrir la puerta, este depositante puso los tres o cuatro dedos entre el suelo y la puerta sin impedimento alguno, por lo cual conoció que lo que Pedro Ibieca y Pascual Mateo depositaron era verdad, y que podían muy bien ver por debajo de la puerta del estudio lo que los Santángeles y Lunel hicieron en lo de la hostia.

Pese a que el inquisidor Agustín Oliván daba crédito, como vemos, a los testimonios de los vecinos de Siétamo, el juicio no avanzó más. En ningún momento Manuel Lunel o los hermanos Santángel fueron llamados a declarar en la Aljafería. Y tampoco se dictó sentencia de ningún tipo, por lo que este extraordinario proceso ante la Inquisición no llegó a tener, según parece, consecuencias para sus tres protagonistas.

CONFLICTO A LA MUERTE DEL OBISPO

Las acusaciones de crimen ritual contra el canónigo Santángel, su hermano Luis y Manuel Lunel están relacionadas, muy probablemente, con el litigio que se desencadenó en Huesca tras la muerte en 1526 del obispo de sangre real Juan de Aragón y Navarra. Sin embargo, ya desde diez años antes dos eclesiásticos, Alonso de So Castro y Felipe de Urriés, pugnaban por sucederle al frente de la diócesis, con el apoyo de los linajes nobiliarios a los que pertenecían.

Juan de Aragón y Navarra era hijo bastardo del príncipe de Viana y sobrino, por tanto, de Fernando el Católico. Durante su larguísimo episcopado de cuarenta y tres años se concluyeron las obras de la catedral, iniciadas dos siglos antes, con la construcción del cuerpo superior de la fachada y las bóvedas de piedra del transepto norte, el crucero y la nave central. El escudo del obispo Juan preside desde entonces la bóveda del crucero. En 1520, por añadidura, el cabildo catedralicio contrató la labra del retablo mayor de alabastro con el escultor valenciano Damián Forment, cuyos trabajos continuaban en 1528, mientras se desarrollaba el proceso que estudiamos.

El conflicto suscitado por la sucesión de Juan de Aragón y Navarra, que Antonio Durán estudió magníficamente,⁴ se inició en 1517 cuando el papa, con la aquiescencia del nuevo y joven rey Carlos, nombró a Felipe de Urriés coadjutor del obispo Juan, con derecho a sucederle. Pero a tal decisión se opuso el arzobispo de Zaragoza Alonso de Aragón,

⁴ Durán (1984: 54-86).

quien maniobró para colocar como coadjutor a su propio candidato, Alonso de So Castro, en cuyo bando militó siempre el canónigo Martín de Santángel; y también lo hizo, según parece, su hermano Luis, pues, como señala Durán, “el zaragozano Luis de Santángel, doctor en Leyes”,⁵ actuó en abril de 1525 como procurador de Alonso de So Castro.

El obispo Juan de Aragón y Navarra murió el 13 de diciembre de 1526, y en palabras de Durán, “a mediados de enero habían comenzado ya las violencias”. Felipe de Urriés “intentó imponer por la fuerza de las armas su candidatura”, pero el 25 de enero una reunión del cabildo presidida por Martín de Santángel prometió por mayoría obediencia a Alonso de So Castro, que se encontraba en Roma. Se produce entonces un hecho significativo. El canónigo Martín del Molino, partidario de Urriés, fue ratificado el 6 de febrero como comisario del Santo Oficio por el inquisidor Agustín Oliván, el mismo que tomaría declaración un año después a los labradores de Siétamo.

La situación era cada vez más conflictiva. En mayo de 1527, tal y como veremos después, los hombres de Felipe de Urriés asaltaron la casa del canónigo Soto, vicario general de Alonso de So Castro, para liberar a una mujer acusada de bruja y causaron la muerte de dos eclesiásticos. En respuesta, Alfonso de Aragón y Gurrea, conde de Ribagorza, se presentó ante Huesca para imponer por la fuerza a su pariente So Castro. Como escribe Durán, “los partidarios de Urriés tomaron sus precauciones, levantando barricadas en las calles de la ciudad y poniendo cadenas y carros. El conde de Ribagorza, no obstante, consiguió entrar tras sangrienta lucha y permitió a sus soldados saquear las casas de los contrarios”.

Alonso de So Castro murió en tierras del reino de Nápoles en octubre, cuando regresaba de Roma. Felipe de Urriés pensó que había llegado el momento de tomar posesión del obispado. El 16 de noviembre de 1527, sin embargo, el cabildo, presidido de nuevo por Santángel, aprobó por nueve votos contra siete declarar vacante la sede episcopal por muerte del obispo Alonso, y ello hizo regresar la violencia. El canónigo Jorge Samper decretó el entredicho en la ciudad y prohibió al campanero de la catedral que tocara las campanas. El 2 de enero, en respuesta, Martín del Molino, como vicario de Felipe de Urriés, accedió por la fuerza al campanario catedralicio e hizo que repicasen. Solo ocho días después, Pascual Mateo y Pedro Ibieca acusaban a Martín de Santángel de crimen ritual en la Aljafería.

⁵ Durán (1984: 57).

La crisis se resolvió, en sentido favorable a las posiciones de Santángel, en las Cortes Generales de Monzón, a las que también llegó el proceso de la hostia profanada. El propio Martín de Santángel asistió como comisionado del cabildo a dichas Cortes. Como escribe Durán, “fue probablemente por las gestiones del deán Martín de Gurrea y del canónigo Santángel cerca de Carlos V en las Cortes Generales de Monzón” como se logró, el 26 de julio de 1528, “la declaración de sede vacante en Huesca por muerte del obispo Alonso de So Castro”.⁶

Con ello volvió la tranquilidad a Huesca, aunque la interinidad en la diócesis se prolongó aún seis años más. En 1529 Carlos V presentó al papa como obispo de Huesca a su confesor, el valenciano Diego Cabrero, pero este murió poco después. En 1530, año en que falleció Felipe de Urriés, que tanto había batallado por ser obispo, y en 1532 el emperador consiguió que el papa nombrara obispos de Huesca, sucesivamente, a dos cardenales italianos que nunca se desplazaron a la ciudad: Lorenzo Campeggio y Jerónimo Doria. Su nombramiento contó con la radical oposición de los diputados del reino, que consideraban un grave contrafuero el que un extranjero obtuviera dignidades eclesiásticas en Aragón. En 1534 Carlos V presentó por fin a un aragonés, Martín de Gurrea, ante la Santa Sede. Gurrea, nieto de Alonso de Aragón, el antiguo arzobispo de Zaragoza, era canónigo y deán de la catedral oscense desde hacía años y había sido, como Martín de Santángel, partidario de Alonso de So Castro. Con su nombramiento como obispo se restableció por fin la normalidad en la diócesis de Huesca.

El periodo más duro de este largo conflicto por la sucesión en el obispado de Huesca se desarrolló, tal y como acabamos de ver, en 1527 y 1528, después de la muerte de Juan de Aragón y Navarra. Y justamente en esos dos años, como muestra de lo lejos que ambos bandos estaban dispuestos a llegar, se cruzaron de un lado y otro acusaciones de brujería y crimen ritual. Esto último es, por supuesto, la profanación de la hostia que se achacaba al canónigo Martín de Santángel, su hermano Luis y Manuel Lunel. En cuanto a la brujería, tiene relación con lo ocurrido el 9 de mayo de 1527, cuando varios miembros del Concejo —dos de los cuatro jurados entre ellos— liberaron de forma violenta a una francesa acusada de “bruja y ponzoñera”.⁷ De esta

⁶ Durán (1984: 70-72).

⁷ Archivo Histórico Provincial de Huesca (en adelante, AHPHu), 757, ff. 22-25, y Garcés (2013: 104-109).

mujer solo sabemos que se llamaba Beltrana la Gasca. Había sido encarcelada “con cadena y otras prisiones” por Pedro Soto, vicario general de Alonso de So Castro, el obispo al que apoyaba Martín de Santángel. Quienes liberaron a Beltrana fueron Juan Lobera y Domingo Adrián, jurados tercero y cuarto, y el zalmedina Martín Porrog. Para ello hicieron “repicar la campana de la Seo al son que la acostumbran repicar cuando hay algún alboroto en la ciudad”. A continuación, al frente de “muchacha armada”, se presentaron ante las casas del vicario Soto. No los detuvo ni siquiera la presencia de Juan Sangüesa, señor de Torresecas y justicia de Huesca ese año, que había acudido para tratar de impedir el asalto. Durante el golpe de mano fueron heridos dos clérigos que terminaron muriendo, uno de los cuales era Juan Melero, un presbítero y beneficiado de la catedral de edad avanzada.

La noticia de lo sucedido llegó hasta Valladolid, donde el emperador Carlos V tenía entonces su corte (en la ciudad castellana nació el 21 de mayo, solo doce días después de la liberación de Beltrana, el futuro Felipe II). El emperador remitió el 24 de agosto una carta “a los amados y fieles nuestros los justicia y jurados de la nuestra ciudad de Huesca” en la que decía:

Sabido habemos que en esa ciudad suceden de cada día muy graves excesos, y que ahora postteriormente unos parientes y amigos según dicen del obispo Urriés, mano armada, sacaron y llevaron consigo de la cárcel una mujer que Soto, como vicario general, tenía presa por bruja y hechicera, con mucho escándalo. Y que hirieron un presbítero viejo, que era fiscal, y de facto combatieron la casa del vicario general quebrándole las puertas. Y que salieron de Montearagón. E hirieron malamente y aun dejaron por muerto a un comisario apostólico.

Carlos V continuaba con estas palabras:

de todo lo cual, en verdad, tenemos mucho sentimiento, y tanto más cuanto vemos que no se haya procedido al castigo de los facinerosos. Y porque queremos que no se pase en disimulación, escribimos al gobernador que luego proceda rígidamente al castigo de ellos.

No sabemos si los responsables fueron finalmente castigados. Y tampoco conocemos la suerte que corrió Beltrana la Gasca ni por qué razón su captura o su puesta en libertad eran tan importantes para los dos bandos en pugna por hacerse con la silla episcopal.

LA CAPILLA DEL CANÓNIGO

Martín de Santángel hizo construir en la catedral de Huesca, como lugar de enterramiento,⁸ una bellísima capilla, que constituye la más temprana manifestación de estilo renacentista del templo. La capilla, dedicada a santa Ana, san Jerónimo y san Martín,



*Escultura en alabastro de santa Ana con la Virgen y el Niño.
Capilla de santa Ana de la catedral de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)*

⁸ En su testamento, del 6 de diciembre de 1535, Santángel mandó ser enterrado en la “capilla de santa Ana, fabricada por mí”, y fundar una capellanía (Durán, 1991: 155, y Morte, 2012: 132 y 135). Según Durán, debido a sus orígenes conversos, “es significativo que sus padres no fueran enterrados en su capilla y que ni siquiera los nombre en su testamento”.

consta de cuatro elementos: retablo, estatua orante del canónigo, decoración pictórica de la bóveda y reja de entrada. Se halla situada en el muro de los pies, entre la portada mayor y la puerta sur, que es la que se utiliza en la actualidad para acceder a la catedral. El recinto, de pequeñas dimensiones, se construyó aprovechando el grosor de la fachada catedralicia.⁹

La capilla de santa Ana se terminó en 1522, según rezaba una inscripción que copió el canónigo Vicente Novella pocos años antes de que desapareciera con el blanqueo de los muros de la catedral en 1796. Decía: “DIVIS ANNAE HIERONIMO ET MARTINO / SACRUM / MARTINUS SANTANGEL FECIT / T(e)RM(inat)A M. D. XXII”. No se conserva, más allá de esta inscripción perdida y de una noticia relativa a la reja que comentaremos después, información sobre el proceso constructivo de la capilla, pero Carmen Morte ha demostrado que el retablo y la escultura de Santángel fueron obra de Damián Forment y su taller, que trabajaban por entonces en el retablo mayor de la catedral. Martín de Santángel y Damián Forment, tal y como explican Durán Gudiol o la propia Morte, fueron probablemente amigos.¹⁰ Santángel formó parte de la comisión de canónigos que acordó con Forment la contratación del retablo mayor, firmada en septiembre de 1520, y el 10 de agosto de 1527 fue uno de los dos testigos de los capítulos matrimoniales de Úrsula Forment, la hija del escultor.

El retablo de la capilla de santa Ana, a diferencia del retablo mayor, que combina los estilos gótico y renacentista y se realizó en alabastro —con la única excepción del guardapolvo de madera—, es ya plenamente clasicista y presenta como materiales la madera, para la estructura del retablo y algunas de las figuras, y el alabastro, para las imágenes principales. El banco incluye así, en alabastro, una representación de la Piedad y dos profetas sedentes. También son de este material las magníficas imágenes de los titulares de la capilla: el grupo central de santa Ana con la Virgen y el Niño y los dos laterales, el de san Jerónimo y el de san Martín y el pobre. La figura de san Martín, que viste “un atuendo de la época, conectado con la moda española”, resulta especialmente interesante, ya que podría indicar, según explica Carmen Morte, que se representó con ella “a un personaje real”.¹¹

⁹ Cavero (1962), Durán (1991: 154-155) y Morte (2009: 244-248 y 432, y 2012: 132-136).

¹⁰ Durán (1991: 154) y Morte (2009: 244). Carmen Morte (2012) ha relacionado otra obra en alabastro, atribuida asimismo a Forment, con el canónigo Santángel. Se trata de una adoración de los pastores conservada en la iglesia parroquial de Sobradriel.

¹¹ Morte (2009: 245-246).



*Escultura en alabastro de san Martín y el pobre. Capilla de santa Ana de la catedral de Huesca.
(Foto: Fernando Alvira Lizano)*

En un nicho practicado en el muro izquierdo de la capilla se encuentra la estatua orante, también en alabastro policromado, de Martín de Santángel. Este tipo de escultura es una tipología infrecuente en Aragón. La imagen ha sido representada de rodillas sobre un almohadón, mirando hacia el retablo, y con vestiduras de canónigo (el gorro está delante de él). La figura se encuentra deteriorada y ha perdido, por ejemplo, las manos.



*Pintura mural con decoración clasicista. Bóveda de la capilla de santa Ana.
(Foto: Museo Diocesano de Huesca)*

La bóveda presenta un singular programa pictórico, en forma de grutesco de gran calidad, que han estudiado Jesús Criado y Javier Ibáñez.¹² En cada uno de sus plementos el fondo es de un color, alternando el rojo y el azul. En ellos se despliega un rico repertorio clasicista formado por candelabros, jarrones, grifos y niños y otras figuras aladas. La capilla de santa Ana constituye, de hecho, el último ejemplo documentado en Aragón de este tipo de decoración de inspiración clásica, que había producido desde 1494-1495 conjuntos semejantes en Zaragoza (Seo y Aljafería), Daroca (capilla de los Corporales) y Bolea (puertas del retablo mayor de la colegiata). Tales decoraciones continuaron utilizándose en otros enclaves peninsulares durante el resto del siglo XVI, pero en Aragón fueron sustituidas, a partir de esas fechas, por *empedrado* pintado, que imitaba sillares de piedra.

¹² Criado e Ibáñez (2003: 330-333 y 337).



Detalle de la pintura mural de la bóveda. Capilla de santa Ana. (Foto: Museo Diocesano de Huesca)

Se conserva una noticia que indica que la reja que da acceso al recinto se forjó tres años después de la fecha de terminación de la capilla que figuraba en la inscripción (1522). Dicha noticia, del 24 de julio de 1525, se encuentra en el libro de fábrica del templo y recoge el pago de 2 florines al maestro, del que no se da el nombre, “que fazía la rexa de la capilla del canónigo Santángel” por “adobar el reloge y quartos que stava esbaratado”. Ricardo del Arco creyó que dicho maestro era Arnaut Guillem, pero Antonio Durán ha demostrado que se trataba de Jaime Ferrer, hijo del relojero de igual nombre al que se encargó un reloj para la catedral en 1521. Jaime Ferrer terminó el reloj contratado por su padre y el 20 de febrero de 1525 fue pensionado para cuidar de él.¹³ Desde la publicación de estas noticias se considera de forma unánime autor de la reja a Jaime Ferrer.¹⁴

¹³ Durán (1991: 155).

¹⁴ El 4 de octubre de 1521 los canónigos Pedro Lobera y Jorge Samper firmaron una capitulación con el “relojero maestro de rexas” Andrés “Burgonyon” para hacer una reja en la capilla de san Felipe y san Jaime, que servía como sala capitular (AHPHu, Juan Lobera, 507, ff. 72-73).



*Reja con el escudo de los Santángel. Capilla de santa Ana.
(Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca. Foto: Ildefonso San Agustín)*

La reja presenta un elemento del mayor interés. Se trata de un escudo, también metálico, en el que figura un castillo.¹⁵ Sobre la capilla existía, de hecho, otro escudo

¹⁵ Broto (1997: 373-374) y *Memorias de la catedral de Huesca en tiempos de D. Vicente Novella y Domínguez*, pp. 31-32.

semejante, pintado o tal vez tallado. Lo refiere el canónigo Vicente Novella al hablar del blanqueo de los muros de la catedral, que incluyó una decoración que imitaba sillares de piedra, realizado en 1796 por unos blanqueadores italianos —trabajos en los que desapareció también, como recoge el propio Novella, la inscripción en latín de la capilla—. Dicho escudo plantea dos cuestiones importantes. Significa, en primer lugar, que el canónigo Santángel y su familia eran considerados infanzones. Ignoramos, de todos modos, cuándo y en qué circunstancias estos Santángel conversos de Huesca alcanzaron tal reconocimiento de nobleza. Pero no fue el único caso. Luis Santángel, el jurista zaragozano condenado a muerte en 1487 acusado de participar en el asesinato de Pedro de Arbués, fue decapitado antes de que se quemara su cuerpo debido precisamente a su condición de infanzón. El escudo con el castillo que preside la reja nos interroga, en segundo lugar, sobre su significado. ¿Qué llevó a los Santángel a escogerlo como emblema heráldico? Tampoco lo sabemos, pero quizá con él se quiso representar el castillo de Santangelo de Roma —antiguo mausoleo del emperador Adriano—, a modo de símbolo parlante, tan habitual en el mundo heráldico, del apellido familiar.

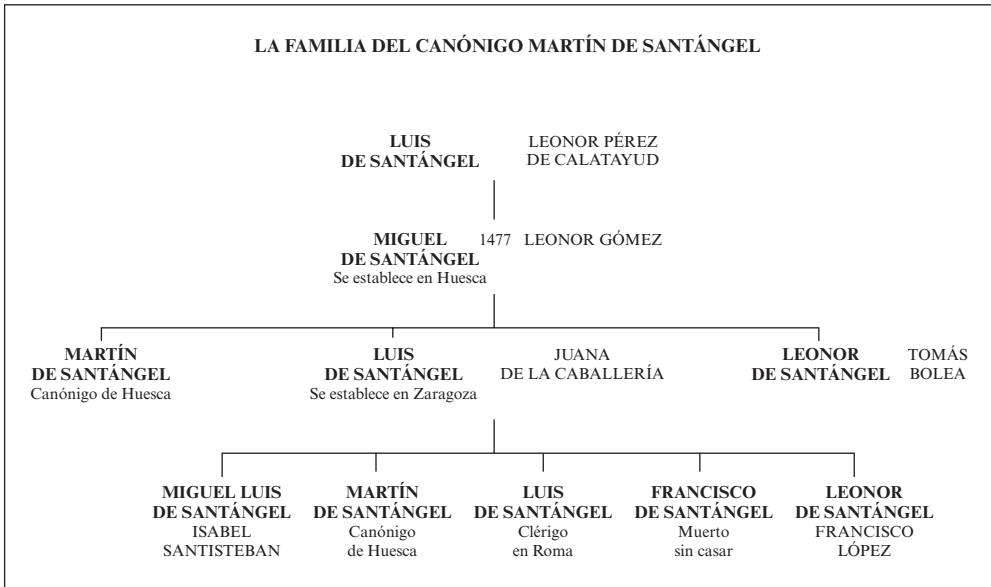
LOS SANTÁNGEL DE HUESCA

Este artículo incluye el árbol genealógico del canónigo Santángel a lo largo de cuatro generaciones —de sus abuelos a sus sobrinos—. Ello ha sido posible gracias a cuatro fuentes: las noticias que Manuel Serrano y Sanz publicó en 1918 sobre los abuelos —Luis de Santángel y Leonor Pérez— y el padre —Miguel— del canónigo; la aportación de Federico Balaguer, que dio a conocer en 1979 la capitulación matrimonial de sus padres, Miguel de Santángel y Leonor Gómez, y la reclusión de Leonor en su casa por la Inquisición; la publicación por Antonio Durán en 1991 del testamento del canónigo Santángel, que lo hace hermano de Leonor y de Luis de Santángel, residente en Zaragoza y cuñado de Tomás Bolea y Juana de la Caballería; y el Libro Verde de Aragón —obra manuscrita del siglo XVI que consigna linajes de conversos aragoneses y las condenas que la Inquisición les impuso—, en el que figuran noticias sobre el padre, los hermanos y los sobrinos de Martín de Santángel.

Como ha estudiado, entre otros investigadores, Miguel Ángel Motis, los numerosísimos conversos llamados Santángel que aparecen en el siglo XV tienen su origen, probablemente, en la disputa de Tortosa de 1414, en la que, a instancias del papa Luna, se debatió entre cristianismo y judaísmo. En las sesiones finales de la disputa e

inmediatamente después de ella, importantes judíos de Barbastro, Fraga, Calatayud y Daroca, que no estaban emparentados entre sí, se bautizaron y adoptaron el apellido *Santángel* por uno de los prelados, el cardenal de Sant Angelo, que estuvo en Tortosa.

A lo largo del siglo xv estos Santángel se asentaron en otras ciudades aragonesas, como Zaragoza, Huesca o Teruel, y también en tierras valencianas. Y como en sus familias eran habituales unos mismos nombres (el Libro Verde, en la edición preparada por Combescure y Motis, incluye por ejemplo quince Luis de Santángel), establecer sus relaciones de parentesco ha resultado dificultoso. Así, el abuelo y el hermano del canónigo Martín, que se llamaban Luis de Santángel, no son parientes del célebre Luis de Santángel, el converso valenciano que contribuyó a financiar el primer viaje de Colón, ni del Luis de Santángel zaragozano que fue decapitado y quemado por la Inquisición en 1487. Martín de Santángel no está emparentado tampoco, pese a que ello se ha repetido en varias ocasiones, con los Santángel barbastrenses. A la familia del canónigo, para distinguirla de los linajes Santángel existentes en Zaragoza o Barbastro, la denominaremos *Santángel de Huesca*, pero teniendo siempre presente que procedían de Zaragoza (allí vivían los abuelos de Martín, pues quien se estableció en Huesca fue su padre, Miguel) y que el hermano del canónigo, Luis de Santángel, nacido en Huesca, fijó su residencia de nuevo en la capital aragonesa.



El árbol genealógico del canónigo puede reconstruirse con seguridad hasta sus abuelos, el jurista zaragozano Luis de Santángel y Leonor Pérez. Según Manuel Serrano y Sanz, el padre de Luis habría sido Pedro Martínez de Santángel, uno de los judíos que abrazaron el cristianismo en 1414-1415, pero ello, aun siendo posible, parece por el momento menos seguro.¹⁶ Luis de Santángel, en su testamento del 18 de julio de 1460, pedía ser enterrado en la capilla de san Juan de la iglesia zaragozana de San Felipe. Con Leonor Pérez había tenido tres hijos —Miguel, Pedro y Luis— y varias hijas —Beatriz (casada con Juan Salavert), Leonor (mujer de García Blasco), Catalina, Esperanza y Ana—.

Miguel, que al parecer era el hijo primogénito de la pareja, estudió y enseñó en la Universidad de Huesca, casó en la ciudad y desempeñó cargos muy importantes en el Concejo oscense. La primera noticia sobre él es de 1466. El 26 de junio su madre viuda, Leonor Pérez, lo nombró procurador, y Miguel figura en el documento como estudiante de Leyes y habitante en Huesca.¹⁷ La Universidad oscense, fundada en 1354 por el rey Pedro IV el Ceremonioso, no tuvo en el siglo XIV, sin embargo, una existencia prolongada. En los años anteriores a que Santángel estudiara en ella vivió, precisamente, su refundación definitiva. Las enseñanzas contaron con el apoyo del rey Juan II, quien nombró en 1463 canciller de la Universidad a Antón de Espés, futuro obispo de Huesca, y solicitó al papa Paulo II que aprobase la restauración de los estudios, lo que hizo mediante bula expedida en 1464.

Miguel de Santángel casó en 1477 con Leonor Gómez, que pertenecía a una importante familia de conversos oscenses.¹⁸ En las capitulaciones matrimoniales, del 16 de abril, aparece como “muy magnífico et de grant savieza micer Miguel de Santángel”, jurista e hijo de los difuntos Luis de Santángel, jurista y ciudadano de Zaragoza, y Leonor Pérez. Santángel llevaba al matrimonio sus bienes, situados en la capital aragonesa. Eran tres casas, un horno y un corral en la parroquia de San Felipe y dos portales y una casa en el Mercado y la calle del Justicia —que confrontaban, por cierto, con casas de micer Juan de Santángel, quizá pariente suyo—. Sus fincas rústicas consistían en dos “tapiados” y tres viñas. Miguel de Santángel aportaba asimismo los réditos anuales

¹⁶ Serrano (1918: LXXXV-XCII) y Lozano (2007: 324 y 1802).

¹⁷ Serrano (1918: XCI).

¹⁸ Balaguer (1979: 224) y AHPHu, Jaime Bespén, 117, ff. 36-41.

de diversos treudos y censales, que ascendían a 4013 sueldos. El último apartado de sus bienes resulta especialmente significativo, si consideramos que Santángel fue profesor de Leyes en la Universidad de Huesca: se trataba de 80 “piezas de libros”, la mayoría de derecho civil y canónico.

La doncella Leonor Gómez era hija de Vicent Gómez y Leonor Lunel¹⁹ (de igual apellido, por tanto, que el Manuel Lunel juzgado por la Inquisición junto con los hermanos Santángel en 1528; desconocemos, no obstante, aunque parece probable, si les unía algún parentesco). Tenía tres hermanos varones, Alfonso, Martín y el notario Francisco Gómez. El nombre *Leonor* fue omnipresente en el entorno familiar de Miguel de Santángel, pues así se llamaron su madre, su suegra, su mujer y su hija. Leonor Gómez aportó al matrimonio una elevada dote de 15 000 sueldos jaqueses. Los Gómez entregarían 10 000 a Miguel de Santángel de forma inmediata, y los 5000 restantes en dos tandas, cada una de 2500 sueldos, en las fiestas de San Martín de 1478 y 1479.

Santángel quedaba obligado por esas capitulaciones matrimoniales a vivir en Huesca al menos seis años. En realidad permaneció ya en la ciudad el resto de sus días. En febrero de 1484, por ejemplo, vendió junto a su mujer, Leonor, dos campos en Zaragoza, y a él se le menciona como jurista y vecino de Huesca.²⁰ Miguel de Santángel conjugó a partir de su boda una doble faceta, la de profesor de Derecho en la Universidad de Huesca y miembro destacado del Concejo oscense. En 1480 y 1484 la ciudad le pagó 200 sueldos por impartir la cátedra de Leyes. Y por otra parte, en 1481 Santángel fue uno de los jurados, en 1484 desempeñó el cargo de justicia de Huesca y en 1486-1487 el de prior de jurados, y fue además consejero primero en las anualidades 1479-1480, 1480-1481 y 1483-1484.²¹

Tras el asesinato en 1485 de Pedro de Arbués en Zaragoza, la Inquisición lanzó un durísimo ataque contra los conversos aragoneses. Miguel de Santángel y Leonor Gómez fueron sometidos a juicio, acusados seguramente de continuar practicando costumbres y ceremonias de sus antepasados judíos. No se han conservado sus procesos, pero tenemos noticia de las consecuencias. Según el Libro Verde, Miguel de Santángel,

¹⁹ Leonor Lunel aparece en la documentación también como *Leonor Gómez*, pues se le adjudicaba, como era frecuente en esa época, el apellido de su marido.

²⁰ Serrano (1918: xcvi).

²¹ Lahoz (2003: 238) e Iranzo (2004: 600, 607, 614 y 971-972).

“jurista de Huesca”, fue reconciliado el 1 de marzo de 1489, tras lo que pudo proseguir con una existencia más o menos normal. En cuanto a su mujer, se le dio por cárcel su propia casa, con prohibición estricta de salir de ella. El 1 de noviembre de 1491 el ciudadano oscense Martín de Araus, lugarteniente de mosén Gil de Andrada, que era receptor de las rentas y los emolumentos del rey y los inquisidores en los obispados de Huesca y Lérida, compareció ante el notario Juan García y procedió a “capcionar” a Leonor Gómez “por mandato de los padres inquisidores”. Le “dio por cárcel”, lo que fue aceptado por Leonor, “la casa de su habitación, donde de presente está, y le mandó no saliese de allí por sus pies ni ajenos”. El notario y los testigos que lo acompañaban —Jerónimo Cristóbal, racionero, y Tomás Gómez, beneficiado de la catedral— procedieron por último a describir las joyas y los vestidos que Leonor llevaba en esos momentos: tres manillas de oro en cada brazo, cinco anillos de oro, una “rastra de ambres” al cuello, un sayal morado con cortapisa de seda verde, un ropón de chamelote forrado de “penya negra” y un manto de contray negro.²² Martín de Santángel, el futuro canónigo, y sus hermanos Luis y Leonor, que debían de ser todavía niños, fueron testigos seguramente de estos momentos tan difíciles en la vida de sus padres, y en la de otros parientes cercanos: Violante de Santángel, que probablemente era su tía (perteneía a los Santángel de Barbastro, pero estaba casada con Alfonso Gómez, uno de los hermanos de su madre), murió en prisión mientras era juzgada como judaizante, entre 1487 y 1489, por la Inquisición.²³

Como escribe María Teresa Iranzo,²⁴ la trayectoria de Miguel de Santángel “se vio trágicamente turbada por su procesamiento inquisitorial, del que, sin embargo, salió indemne para volver a ocupar la máxima magistratura en 1496”. Fue, en efecto, consejero primero en la anualidad 1493-1494 y prior de jurados en 1495-1496. En el censo de 1495 es el único Santángel que aparece en Huesca: figura como vecino del cuartón de Remián, cuya puerta, de igual nombre, daba a la antigua judería —llamada *Barrionuevo*, nombre que ha perdurado hasta hoy, desde la expulsión de los judíos—. La última noticia de Miguel de Santángel es de 1498. En julio, él y Martín Almorabet estaban con Fernando el Católico, pues el Concejo oscense los había enviado como

²² Combesure y Motis (2003: 70, 71, 73 y 171), Balaguer (1979: 224) y AHPHu, 296, 123.

²³ Balaguer (1979) e Iranzo (2004: 565).

²⁴ Iranzo (2004: 607, 614 y 971-972).

“síndicos” para presentar ante el monarca los “agravios” que Huesca decía sufrir a manos de la Casa de Ganaderos de Zaragoza.²⁵

Miguel de Santángel y Leonor Gómez tuvieron tres hijos: Luis, Martín y Leonor. El Libro Verde, sin embargo, solo habla de Luis y Leonor, y no dice nada, curiosamente, del canónigo Martín.²⁶ Al tratar de Miguel de Santángel, el Libro Verde señala: “tuvo un hijo y una hija, el hijo llamado micer Luis de Santángel y la hija Leonor de Santángel. Y la madre de estos es de los Gómez de Huesca, frescos judíos”. Luis de Santángel debió de estudiar Derecho, como su padre, en la Universidad de Huesca, y fue su rector en el curso 1504-1505.²⁷ El Libro Verde dice que era natural de Huesca pero “vino a vivir a Zaragoza” y fue del Consejo Real —lo que significa, probablemente, que formó parte de la Audiencia Real, creada en Zaragoza por los monarcas como tribunal superior de Aragón junto con la corte del justicia—. En 1528, como prueba el proceso que hemos estudiado, Luis de Santángel residía efectivamente en Zaragoza, aunque no sabemos desde cuándo. En 1514 un “micer Luis de Santángel” contra el que se llevó a cabo un juicio era lugarteniente de la corte del justicia de Aragón,²⁸ si este “micer Luis” era el hermano del canónigo Martín, lo cual no es seguro, en esa fecha vivía ya en Zaragoza.

Martín de Santángel se convirtió en canónigo de la catedral de Huesca en 1503, cuando todavía era joven (tenía entre veinte y veinticinco años, seguramente, pues sus padres se casaron en 1477). Los hitos principales de su vida han aparecido en las páginas anteriores: su amistad con Damián Forment (fue uno de los canónigos que concertaron con el escultor valenciano la contratación del retablo mayor de la catedral y aparece como testigo en los capítulos matrimoniales de Úrsula, la hija de Forment); la construcción y la decoración de la capilla de santa Ana, que fue su lugar de enterramiento; su participación fundamental en el conflicto que vivió la diócesis antes y después de la muerte de Juan de Aragón y Navarra, como partidario de uno de los candidatos a sucederle, Alonso de So Castro, y, tras el fallecimiento de este, de la declaración de sede vacante; y su implicación, que hemos estudiado detenidamente,

²⁵ Pallarés (1979: 282).

²⁶ Combescure y Motis (2003: 14, 15, 62, 63, 65, 70, 71, 73, 109, 111 y 171).

²⁷ Lahoz (2015: 461).

²⁸ Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza, 677/4. En Huesca, por otra parte, aparece el 21 de enero de 1521 otro Luis de Santángel, mercader y ciudadano (AHPHu, Juan de Lobera, 507).

en el proceso inquisitorial en el que se le acusaba de profanar una hostia consagrada. Tanto dicho proceso como el conflicto por la sucesión episcopal encontraron vías de solución en las Cortes de Monzón de 1528, presididas por el emperador Carlos V, en las que Martín de Santángel se halló presente.

El canónigo Santángel hizo testamento el 6 de diciembre de 1535 (en febrero de 1536, no obstante, continuaba con vida). En él menciona a su hermana Leonor —viuda de Tomás Bolea y madre de María Bolea, casada con Jerónimo Ribas, ciudadano de Zaragoza— y a su cuñada Juana de la Caballería —viuda de su hermano Luis, que murió por tanto entre 1528 y 1535— y su sobrino Miguel Luis de Santángel, residentes en Zaragoza, a quienes nombra herederos universales.²⁹ Los datos que proporciona el testamento coinciden con los del Libro Verde, y constituyen así un elemento fundamental para reconstruir el árbol genealógico del canónigo. Según el Libro Verde, el marido de Leonor de Santángel fue, en efecto, Tomás Bolea, mercader de Zaragoza, con el que tuvo tres hijos: Juan Martín Bolea, que casó en Huesca con Ana Gómez, hija del converso Luis Gómez, de la que nació Luis Bolea; María Bolea, casada con el mercader Jerónimo Ribas, que era hijo del converso Francisco Ribas; y Leonor Bolea, que contrajo matrimonio con Miguel Martel, un mercader también converso.

En cuanto a Luis de Santángel, el Libro Verde dice de él que casó con Juana de la Caballería, perteneciente a una familia muy importante de judíos y conversos. Los padres de Juana eran Luis de la Caballería el Viejo, cuyo abuelo de igual nombre fue tesorero del rey Juan II, y una hija del también converso micer Pablo López. Luis de Santángel y Juana de la Caballería³⁰ tuvieron, de nuevo según el Libro Verde, cinco hijos: Miguel, que casó con Isabel Santisteban, de Ejea de los Caballeros, matrimonio del que nacieron un hijo y una hija; Luis, clérigo que “está de presente en Roma”; Francisco, fallecido soltero; “otro que es canónigo del Aseo de Huesca” —del que hablaremos a continuación—; y Leonor, casada con Francisco López, “hijo de Jaime López, mercader de Zaragoza, también confeso”, con el que tuvo varios hijos, uno de ellos Juan Francisco López.

²⁹ Durán (1991: 155) y Morte (2012: 132 y 135). Martín de Santángel vivía aún el 5 de febrero de 1536. De esa fecha es un documento dado a conocer por Morte en el que firman como testigos el pintor Esteban Solórzano y el escultor Nicolás Urlens.

³⁰ En la web DARA figuran cuatro documentos, de entre 1539 y 1554, de Juana de la Caballería, viuda del jurista Luis de Santángel.

Miguel, el primero de los hijos de Luis de Santángel, es quizá —y si no es él, tal vez sea un hijo suyo de igual nombre— el “micer Miguel de Santángel” estudiado por Jesús Gascón,³¹ que fue jurado en cap de Zaragoza en 1591, durante las alteraciones ocurridas en la capital aragonesa tras la llegada de Antonio Pérez, y escribió en 1597 un memorial sobre lo sucedido en tan trascendental año. Por último, el hijo de Luis de Santángel canónigo de la catedral de Huesca se llamó, significativamente, Martín de Santángel, como su tío canónigo. Perteneció al cabildo catedralicio oscense, al menos, entre 1560 y 1573, y es posiblemente el “mosén Martín de Santángel” documentado por José María Lahoz como rector de la Universidad de Huesca en 1570-1571.³²

CONCLUSIONES

En el proceso inquisitorial de 1528 se acusó de profanar una hostia a tres oscenses de origen converso: Manuel Lunel —que era en esos momentos prior de jurados de Huesca—, el canónigo Martín de Santángel y su hermano residente en Zaragoza, el jurista Luis de Santángel. El juicio no tenía que ver, pues, con sospechas de que siguieran practicando ceremonias o costumbres judaicas, sino con algo aún más grave: una acusación de crimen ritual, como las que se dirigían contra los judíos europeos desde hacía siglos.

En la portada del juicio figura el nombre de Manuel Lunel, y en el proceso se copiaron también las acusaciones vertidas contra él cuarenta y un años antes. Sin embargo, el principal objetivo de las actuaciones inquisitoriales era, seguramente, el canónigo Santángel, que fue a quien se acusó de llevar la hostia y arrojarla al fuego. Y lo más importante: el juicio se enmarca en el conflicto que la diócesis oscense vivía desde hacía años, antes y después de la muerte del obispo Juan de Aragón y Navarra.

Dicho conflicto pasó por su fase más crítica, precisamente, en 1527 y 1528. En ese periodo, además de producirse varios episodios violentos, se recurrió a acusaciones de brujería y crimen ritual. En mayo de 1527 los partidarios del obispo Urriés liberaron por la fuerza, ocasionando la muerte de dos clérigos, a una mujer presa por bruja. Y el

³¹ Gascón (2000).

³² Aínsa (1619: 432 y 581) y Lahoz (2015: 461). El hecho de que el Libro Verde cite solo al segundo de los canónigos de la familia Santángel llevó a Santiago Broto a considerar erróneamente al primero de ellos —el Martín de Santángel que labró la capilla de santa Ana— hijo de Luis de Santángel y Juana de la Caballería (Broto, 1997: 374, e Iranzo, 2004: 600).

crimen ritual es, por supuesto, este de 1528. Ambos hechos presentan un nexo común: Montearagón. Del castillo-abadía salieron, como aseguraba Carlos V en su carta a la ciudad, quienes pusieron en libertad a la mujer. Y de Montearagón partió asimismo la acusación relacionada con la hostia, pues fue Francisco Rueda, su vicario general, quien propició que los vecinos de Siétamo declararan ante el inquisidor Oliván.

El juicio y el conflicto del obispado coinciden igualmente en tener en las Cortes de Monzón, celebradas en presencia del emperador, un decisivo punto de inflexión. En esa ciudad, a la que se desplazó Martín de Santáγγελ, los labradores de Siétamo que lo acusaban fueron interrogados por el inquisidor general Alonso Manrique. Y con ello el proceso llegó prácticamente a su fin, al parecer sin consecuencias para los acusados. En esas Cortes, por otra parte, el conflicto de la diócesis entró también en vías de solución, con la declaración, tal y como deseaban Santáγγελ y los canónigos que lo apoyaban, de sede vacante.

Martín de Santáγγελ y su familia constituyen un ejemplo relevante de supervivencia de un linaje converso a los embates de la Inquisición. Tal hecho, que se dio en otras ciudades, permitió a varias familias oscenses judeoconversas seguir jugando un importante papel en la Huesca de los siglos XVI y XVII. Ese fue el caso de los Gómez, a los que pertenecía la madre del canónigo, o de los Pérez de Argilés. La trayectoria más singular, estudiada por Andrés Gómez de Valenzuela, es, no obstante, la de los Climente. Sus miembros construyeron en la entrada de la antigua judería un palacio de estilo renacentista que todavía existe —el actual colegio de Santa Ana—, adquirieron el señorío de Bailín y vieron reconocida su infanzonía, para lo que fabricaron una genealogía que ocultaba su origen converso. Fueron regidores perpetuos del nuevo Ayuntamiento de Huesca creado por Felipe V tras la guerra de Sucesión, e incluso uno de ellos, Lorenzo Climente, logró ser nombrado en 1714, en lo que representa una extraordinaria paradoja histórica, alguacil de la Inquisición.

Por lo que hace a los Santáγγελ, Miguel y Leonor, los padres del canónigo, fueron él reconciliado por la Inquisición en 1489 y ella encarcelada en su casa en 1491. Sin embargo, tales hechos no impidieron que Miguel de Santáγγελ llegara a ser prior de jurados en 1496 ni que sus hijos Luis y Martín, pese a ser acusados de nuevo ante los inquisidores en 1528, ejercieran en Zaragoza como jurista y canónigo del cabildo catedralicio respectivamente (y un sobrino suyo, llamado también Martín de Santáγγελ, volvió a ser canónigo de Huesca).

BIBLIOGRAFÍA

- BALAGUER SÁNCHEZ, Federico (1979), “Los Gómez y el proceso contra Violant de Santángel (1487-89)”, *Argensola*, 87, pp. 211-228.
- BROTO APARICIO, Santiago (1997), “La heráldica en la catedral de Huesca”, *Hidalguía*, XLV (262-263), pp. 371-392.
- CARDESA GARCÍA, M.^a Teresa (1993), *La escultura del siglo XVI en Huesca*, 1: *El ambiente histórico-artístico*, Huesca, IEA.
- CAVERO, María Pilar (1962), “El retablo de santa Ana de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 51-52, pp. 153-182.
- COMBESCURE THIRY, Monique (2014), “Un manuscript du *Libro Verde de Aragón*: le Ms 18305 de la Biblioteca Nacional de España”, *Les Cahiers de Framespa*, 16 <<https://journals.openedition.org/framespa/2871?lang=es>>.
- y Miguel Ángel MOTIS DOLADER (2003), *El Libro Verde de Aragón*, Zaragoza, Libros Certeza.
- CRiado MAINAR, Jesús, y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2003), “La introducción del ornato *al romano* en el primer Renacimiento aragonés: las decoraciones pictóricas”, *Artigrama*, 18, pp. 293-340.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1984), “Juan de Aragón y de Navarra, obispo de Huesca”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 49-50, pp. 31-86.
- (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA.
- GARCÉS MANAU, Carlos (2013), *La mala semilla: nuevos casos de brujas*, Zaragoza, Tropo.
- GASCÓN PÉREZ, Jesús (2000), “El pueblo contra Zaragoza en 1591, según el testimonio de micer Miguel de Santángel”, en Enrique MARTÍNEZ RUIZ (dir.), *Madrid, Felipe II y las ciudades de la monarquía: poder y dinero*, 3 vols., Madrid, Actas, vol. I, pp. 157-170.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Andrés (2017), “Genealogía de los Climente, señores de Bailín: una familia de conversos de Huesca”, *Emblemata*, XXIII, pp. 59-94.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel (2009), *La vida de los concejos aragoneses a través de sus escrituras notariales (1442-1775)*, Zaragoza, IFC.
- IRANZO MUÑO, María Teresa (2004), *El Concejo de Huesca en la Edad Media: estructura, funcionamiento y financiación de la organización municipal en la Baja Edad Media*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.
- (2008), *Política municipal y vida pública en Huesca: documentos (1260-1527)*, Zaragoza, IEA / Universidad de Zaragoza.
- LAHOZ FINESTRES, José M.^a (2003), “Graduados de la Universidad de Huesca en la Baja Edad Media”, *Miscelánea Alfonso IX. Sección monográfica “Grados y ceremonias en las Universidades Hispánicas. Homenaje a Águeda Rodríguez Cruz”*, pp. 207-248.
- (2015), “Rectores del Estudio General oscense”, *Glossae: European Journal of Legal History*, 12, pp. 446-471.
- LOZANO GRACIA, Susana (2007), *Las élites en la ciudad de Zaragoza a mediados del siglo XV: la aplicación del método prosopográfico en el estudio de la sociedad*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.

- Memorias de la catedral de Huesca en tiempos de D. Vicente Novella y Domínguez*, Huesca, Cabildo Catedral, 2018.
- MORTE GARCÍA, Carmen (2009), *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Zaragoza, CAI.
- (2012), “Tríptico oratorio de la Adoración de los pastores”, en *Joyas de un patrimonio*, IV: *Estudios*, Zaragoza, DPZ, pp. 132-136.
- MOTIS DOLADER, Miguel Ángel (2004), “El linaje de los Santángel en el Reino de Aragón”, en *Aragón Sefarad*, Zaragoza, DPZ / Ibercaja, pp. 251-302.
- PALLARÉS FERRER, María José (1979), “Cuatro documentos sobre relaciones entre Zaragoza y Huesca (siglo XV)”, *Argensola*, 87, pp. 277-282.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2006), “Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, xcvii, pp. 279-348.
- SERRANO Y SANZ, Manuel (1918), *Orígenes de la dominación española en América*, I: *Estudios históricos*, Madrid, Bailly-Bailliére.
- SESMA MUÑOZ, J. Ángel (1991), “Los Santángel de Barbastro: estructura económica y familiar”, *Aragón en la Edad Media*, 9, pp. 121-136.

LA JUSTICIA OSCENSE DURANTE EL REINADO DE FERNANDO VII: ALCALDES MAYORES Y GOBERNADORES MILITARES Y POLÍTICOS

Alejandro CARRUESCO MARTÍNEZ*
Fernando VARAS CRUZADO**

RESUMEN.— En el presente artículo se examinan los cambios y las transformaciones que acontecieron en la administración de la justicia de la ciudad de Huesca en el reinado de Fernando VII (1808-1833), tanto desde el punto de vista institucional como desde el análisis del funcionamiento real de los juzgados y la actuación de sus protagonistas. Se reseña el proceder de la justicia local —corregidores, gobernadores militares y políticos, alcaldes mayores y jueces de primera instancia— en los convulsos años de la guerra de la Independencia y de la crisis del Estado absolutista.

PALABRAS CLAVE.— Justicia local. Alcalde mayor. Gobernador militar y político. Guerra de la Independencia española. Fernando VII. Huesca.

ABSTRACT.— This paper examines the changes and transformations that occurred in the administration of justice in the city of Huesca during the reign of Ferdinand VII (1808-1833), both from an institutional viewpoint and from the analysis of how the courts of the time actually operated and the activities of their main actors. An outline is given of the practices of local justice – magistrates, military and political governors, mayors and judges of first instance – in the turbulent years of the Spanish War of Independence and the crisis of the absolutist State.

* Graduado en Historia. Universidad de Zaragoza. acarruesco@unizar.es

** Graduado en Historia. Universidad de Zaragoza. varascruzado.fernando@gmail.com

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La investigación de la administración de justicia en la antigua Corona de Aragón se circunscribe a estudios a pequeña escala, en muchos casos de carácter prosopográfico, acotados al siglo XVIII y con especial incidencia en la Nueva Planta y sus consecuencias. Los más interesantes y completos tratan de Cataluña y Valencia. Entre ellos podemos enumerar los de Rafael Cerro Nargánez, Enrique Giménez López, María del Carmen Irlés Vicente, María Pilar Hernando Serra y Pere Molas Ribalta.¹

Del reino de Castilla existe abundante bibliografía que es interesante de cara a analizar y comparar la evolución y la formación de las instituciones borbónicas. Ya en época temprana nos encontramos con la obra clásica de Jerónimo Castillo de Bobadilla (1547-1605), centrada en la figura del corregidor. En el siglo XVIII retomará su estudio, con todas las reformas acaecidas hasta el momento Lorenzo de Santayana y Bustillo (n. 1700), que incluye en mayor medida la actuación de los justicias de los partidos.² En lo que respecta a la bibliografía más contemporánea, en una selección de autores que han trabajado la vida municipal de las ciudades castellanas y las figuras relativas a la administración de justicia, cabe nombrar entre otros a José Manuel de Bernardo

¹ CERRO NARGÁNEZ, Rafael, “Barcelona y sus alcaldes mayores”, *Pedralbes*, 17 (1997), pp. 217-238; *idem*, “Varas catalanas en el siglo XVIII: los alcaldes mayores del corregimiento de Vic”, *Obradoiro de Historia Moderna*, 15 (2006), pp. 239-268; *idem*, “Agentes del reformismo borbónico: los alcaldes mayores de Barcelona nombrados por Carlos III”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 52 (2010), pp. 237-277; *idem*, “Una magistratura castellana en Cataluña: los alcaldes mayores del corregimiento de Manresa en el siglo XVII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 34 (2009), pp. 7-31; *idem*, “Servir al rey en Cataluña: los alcaldes mayores del corregimiento de Villafranca del Penedés (1719-1808)”, *Estudis: revista de historia moderna*, 33 (2007), pp. 255-283; GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique, *Militares en Valencia (1707-1808)*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990; HERNANDO SERRA, María del Pilar, *El Ayuntamiento de Valencia a principios del siglo XIX: tres modelos de organización, 1800-1814*, tesis doctoral dirigida por Mariano Peset Reig y Pilar García Trobat, Valencia, Universidad de Valencia, 2000; IRLÉS VICENTE, María del Carmen, “Una institución de Nueva Planta: la alcaldía mayor de San Felipe en el siglo XVIII”, en Alfredo ALVAR EZQUERRA, Jaime CONTRERAS CONTRERAS y José Ignacio RUIZ RODRÍGUEZ (eds.), *Política y cultura en la época moderna*, Madrid, Universidad de Alcalá, 2004, pp. 405-418; MOLAS RIBALTA, Pere, “Magistrados foráneos en la Valencia borbónica”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 192/2 (1995), pp. 265-334; *idem*, “Los magistrados de Carlos III en Valencia”, *Estudis: revista de historia moderna*, 14 (1988), pp. 7-34.

² CASTILLO DE BOBADILLA, Jerónimo, *Política para corregidores*, Barcelona, Estrategia Local, 2003; SANTAYANA BUSTILLO, Lorenzo de, “Gobierno político de los pueblos de España”, Madrid, Instituto de Estudios de la Administración Local, 1979, pp. 145-161.

Ares, Ramón Cozar Gutiérrez, Pilar Ybáñez Worboys, María Luisa Álvarez y Cañas y Benjamín González Alonso.³

La falta de estudios específicos para el caso aragonés, y especialmente para la provincia de Huesca, supone una dificultad añadida. A este respecto citaremos los trabajos de Ricardo Gómez Rivero, María del Carmen Irles Vicente, Enrique Giménez López y Jesús Pradells Nadal.⁴

Esta carencia de investigaciones se relaciona también con el escaso conocimiento de las fuentes disponibles. En relación con Huesca hay un volumen importante de procesos que pasaron ante la primera instancia judicial local desde fines de la Edad Media hasta bien entrado el siglo XIX. Se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Huesca, en la sección denominada tradicionalmente *Papeles de Justicia*.⁵ Aunque han llamado poco la atención de los investigadores, en los últimos años se están empezando a utilizar y están proporcionando importantes novedades.⁶ Hemos partido de los expedientes judiciales de las primeras décadas del XIX conservados en ese fondo para

³ BERNARDO ARES, José Manuel de, *Los alcaldes mayores de Córdoba (1750-1833)*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1978; COZAR GUTIÉRREZ, Ramón, “La descomposición del municipio del Antiguo Régimen: los últimos regidores perpetuos de la villa de Albacete”, *Tiempos Modernos: revista electrónica de historia moderna*, 19 (2009), pp. 1-42; YBÁÑEZ WORBOYS, Pilar, “Alcaldes mayores malagueños (1700-1725)”, en José Luis PEREIRA IGLESIAS (ed.), *Felipe V de Borbón*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002, pp. 235-248; ÁLVAREZ Y CAÑAS, María Luisa, *Corregidores y alcaldes mayores: la administración territorial andaluza en el siglo XVIII*, Alicante, Universidad de Alicante, 2012; GONZÁLEZ ALONSO, Benjamín, *El corregidor castellano (1348-1800)*, Madrid, Instituto de Estudios Administrativos, 1970.

⁴ GÓMEZ RIVERO, Ricardo, “Alcaldes mayores del Reino de Aragón (1750-1808)”, *Ius Fugit: revista interdisciplinar de estudios históricos-jurídicos*, 2 (1993), pp. 153-164; IRLES VICENTE, María del Carmen, “Justicia y poder: los alcaldes mayores de Teruel en el siglo XVIII”, en José Manuel de BERNARDO ARES (ed.), *I Conferencia Internacional “Hacia un nuevo humanismo”*, vol. II, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, pp. 995-1011; GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique, “Militares y caballeros en la administración territorial de Aragón: los corregidores de Huesca en el siglo XVIII”, en *Homenaje a D. Antonio Domínguez Ortiz*, Granada, Universidad de Granada / Junta de Andalucía, 2008, pp. 421-443; GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique, y María del Carmen IRLES VICENTE, “El gobierno de Zaragoza y sus hombres tras la Nueva Planta: los corregidores-intendentes”, *Pedralbes: revista d’història moderna*, 17 (1997), pp. 51-75; GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique, y Jesús Pradells Nadal, “Servir en Aragón: los corregidores de Borja en el siglo XVIII”, *Revista de Historia Moderna: anales de la Universidad de Alicante*, 10 (1991), pp. 177-188.

⁵ SUSÍN MATUTE, María del Carmen, “El fondo Papeles de Justicia del Archivo Histórico Provincial de Huesca”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 65-66 (1994), pp. 149-154.

⁶ Nos referimos a la revolución que ha supuesto el uso de los procesos llevados ante la justicia local para el estudio de la represión de la brujería a partir de ese fondo. Véase GARCÉS MANAU, Carlos, *La mala semilla: nuevos casos de brujas*, Huesca, Troip, 2013.

conocer el funcionamiento real de la justicia local. Junto a esta documentación, se han empleado asimismo las actas municipales del Archivo Municipal de Huesca. Ambas fuentes dan una imagen contrastada de los oficiales que, a nivel municipal, administraban la justicia: alcaldes mayores, corregidores y gobernadores militares y políticos. Estas figuras son en general poco conocidas en el ámbito hispánico, y menos aún en el caso de la Corona de Aragón.⁷ Para llevar a cabo el estudio biográfico de algunos de los titulares de justicia en Huesca aquí nombrados hemos recurrido igualmente a varios documentos de la sección de Consejos Suprimidos del Archivo Histórico Nacional. En la medida que lo permiten las fuentes, también se ha tratado de relacionar cada período y cada autoridad judicial con los procedimientos judiciales que se tramitan. Así pretendemos aproximarnos a la aplicación real de la justicia y saber en qué medida está influida por la coyuntura política o institucional.

LAS INSTITUCIONES BORBÓNICAS

La derrota del bando austracista y de sus aliados en la península, los antiguos estados de la Corona de Aragón, supuso el fin de las instituciones propias y la imposición de los modos y las costumbres castellanos. En el ámbito de la Administración local ello se tradujo en la importación, en Aragón a partir de 1707, de las figuras de los corregidores y los regidores, además de en una amplia transformación de la vida municipal y de la administración de la justicia. Las nuevas instituciones vendrían a durar más de un siglo, hasta que en el primer tercio del siglo XIX acabarían siendo barridas por la Revolución liberal y los cambios a nivel administrativo en el ámbito de la justicia. En todo ese tiempo, no obstante, podemos observar un escenario de continuo cambio institucional y reformas de los mismos monarcas ilustrados.

La organización administrativa se hallaba íntimamente relacionada con la base política y social de la monarquía, de modo que, por muy profundas que fueran las reformas, tenía límites infranqueables. En el caso de la justicia el más importante era la fragmentación de la jurisdicción entre el realengo y el señorío. Las reformas borbónicas no consiguieron cercenar el principio general por el que la justicia real no podía intervenir en profundidad en los señoríos jurisdiccionales, que no se aboliría

⁷ CERRO NARGÁNEZ, Rafael, "Varas catalanas en el siglo XVIII: los alcaldes mayores del corregimiento de Vic", art. cit., pp. 239-268.

completamente hasta 1837, con el triunfo definitivo de la Revolución liberal.⁸ Con la salvedad de la jurisdicción señorial, que ocupaba grandes extensiones en el Alto Aragón, durante la época borbónica el territorio se subdividió en partidos con un corregidor y un alcalde mayor a la cabeza. Por debajo de ellos, y a sus órdenes, los alcaldes ordinarios impartían justicia en las villas y los lugares de cada partido. La función judicial llegaba así a ser bastante especializada dentro de los oficios municipales. No obstante, y esta es otra de las limitaciones del reformismo borbónico, se trataba de un sistema que no reconocía el principio de la separación de poderes, por lo que estos oficiales, especialmente el corregidor, acumularon junto a funciones judiciales otras de carácter gubernativo y representativo.

Las bases de la Administración local en el Aragón del siglo XVIII aparecen, pues, tras la derogación de los fueros aragoneses y la importación del sistema castellano, que en lo referente a municipios, regimientos y corregimientos supuso un profundo cambio en la composición de los cargos, en la duración de los oficios y en el origen de las personas que los desempeñaban. El sistema consiguió durar todo el XVIII y las primeras décadas del XIX, pese a los intentos liberales de la Constitución de Cádiz en 1812 y en el Trienio Liberal (1820-1823) de eliminarlo o transformarlo.

Con la supresión de las Cortes en los antiguos territorios de la Corona de Aragón desapareció la función política que ejercían los municipios más importantes. Se llevó a cabo una concentración de poderes en el Consejo de Castilla, que pasó a asumir las funciones del extinto Consejo de Aragón. Los municipios, por su parte, dependían de este Consejo, que determinaba cómo se constituiría el corregimiento —de letras o de capa y espada—. A esta primera distinción habría que añadir la reforma introducida por el marqués de la Ensenada, que condujo a que hubiera oficiales del ejército borbónico ocupando puestos en la Administración, con lo que convirtió algunos corregimientos en gobiernos militares. Las reformas de Carlos III supusieron un aumento de la militarización de los municipios, mucho más acentuado en los últimos años de su reinado. Pieza clave de este proceso fue la “Instrucción para la persecución de malhechores y contrabandistas” del 29 de junio de 1784.⁹

⁸ CASTRO MONSALVE, Concepción de, *La Revolución liberal y los municipios españoles*, Madrid, Alianza Universidad, 1979, pp. 22-34.

⁹ PALOP RAMOS, José-Miguel, “La militarización del orden público a finales del reinado de Carlos III: la Instrucción de 1784”, *Revista de Historia Moderna*, 22 (2004), pp. 453-486.

Los municipios aragoneses, en cuanto a su gobierno, estaban dominados por las élites locales, que copaban los puestos de regidores y convivían con los corregidores, estos últimos nombrados por el rey, y estaban conformadas por los *ciudadanos honrados*: así eran denominados aquellos que no llevaban a cabo ninguna actividad física y que aspiraban, además, a su ascenso como nobles. En el caso de Huesca, Zaragoza y Alcañiz los ciudadanos contaban con los privilegios de ser *infanzones ermunios*, los de categoría superior. La mayoría de los cargos del ayuntamiento borbónico eran elegidos entre la baja nobleza, a excepción de los de Huesca, Alcañiz y Tarazona, donde también había miembros de la nobleza titulada. Algunos antiguos ciudadanos, que a su vez eran también nobles, fueron los primeros regidores de Huesca: el marqués de Ballestar, el señor de Nisano, el señor de Ortila o el señor de Monrepós y Aragüés, cuyas familias permanecerán entre las más influyentes de la zona. Durante todo el siglo XVIII se llevó a cabo un proceso de aristocratización municipal que se mantuvo en menor medida durante el reinado de Fernando VII. Hay que tener en cuenta que la Real Cédula del 18 de marzo de 1783 ennoblecía a comerciantes y fabricantes de familias que se hubiesen dedicado a estas actividades durante al menos tres generaciones.¹⁰

Este proceso de aristocratización de los municipios se vería compensado por la creación, tras los motines de 1766, de las figuras del síndico personero y el síndico procurador del común, que trataban de representar al conjunto de la población.¹¹ Regidores y síndicos no tuvieron prerrogativas para administrar justicia, aunque podían participar en ella defendiendo los intereses del municipio o de la comunidad, como en los casos de conflictos con el regadío, disputas entre vecinos de distintos lugares del partido, la correcta realización de los pagos a los Reales Pósitos, etcétera.¹²

Los corregidores merecen nuestra atención debido a que tenían competencia judicial efectiva en todo el municipio. El poder real contaba con ellos como piezas clave de unión entre la Administración real y el municipio frente al proceso de

¹⁰ CENTELLAS SALAMERO, Ricardo (coord.), *El municipio en Aragón: 25 siglos de historia*, Zaragoza, DPZ, 2004, pp. 99-135.

¹¹ PASCUAL RAMOS, Eduardo, “Los diputados del Común y el síndico personero del Ayuntamiento de Palma (1766-1808)”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: revista del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 21 (2015), pp. 249-266.

¹² Los propios oficios de los Papeles de Justicia del Archivo Histórico Provincial de Huesca (en adelante, AHPHu) así lo atestiguan: AHPHu, Papeles de Justicia, 1069/9, 1071/3, 1071/24, 1071/25, 1078/18...

aristocratización y patrimonialización llevado a cabo por las élites locales, que se dio en toda España a lo largo del siglo XVIII.¹³

Los corregidores podían ser letrados o militares, dependiendo de si el corregimiento era de letras o de capa y espada. Los de capa y espada eran nobles, normalmente con una carrera militar. Dentro de esta categoría encontramos a los gobernadores políticos, que eran corregidores a los cuales les estaban encomendadas las funciones del gobierno militar de su jurisdicción. Esta figura fue creada, como hemos dicho anteriormente, por el marqués de la Ensenada a mediados del siglo XVIII. El cargo del corregimiento de letras estaba ocupado por miembros letrados, muchas veces magistrados de las Reales Audiencias.¹⁴ Tras las reformas de 1783 se incorporó una división de los corregimientos de letras, los de capa y espada y las alcaldías mayores, que fueron clasificados en tres: entrada, ascenso y término. Huesca sería una vara de ascenso, de categoría intermedia, por lo que allí acudirían magistrados con experiencia que ya habían desempeñado su cargo en otras varas de entrada y ascenso.¹⁵ Esta división sirvió para generar una carrera funcional dentro de la Administración y permitir a los letrados acceder a puestos en las Reales Audiencias o en la chancillería. En un principio se pensaba en un ascenso progresivo por los diversos cargos, con posibilidad de promoción en todos ellos, pero en la práctica muchos letrados acababan jubilándose sin haber medrado hasta las más altas categorías de la audiencia o la chancillería.¹⁶

El pago a los corregidores corría por cuenta de los municipios, salvo en los lugares de señorío, que estaban, en principio, exentos del pago. Los problemas para el cobro de salarios continuaron durante toda la vida de la institución. A menudo los sueldos de los corregidores eran demasiado elevados, teniendo en cuenta la pobreza de muchas poblaciones aragonesas. En algunos casos, como el de Jaca, los municipios pedían que el corregimiento de capa y espada se convirtiese en uno de letras, para

¹³ COZAR GUTIÉRREZ, Ramón, “La descomposición del municipio del Antiguo Régimen: los últimos regidores perpetuos de la villa de Albacete”, art. cit., pp. 2-6; GIL MARTÍNEZ, Francisco, “El estado de los oficios patrimonializados en Sevilla a mediados del siglo XVIII”, en *Primer Encuentro de Jóvenes Investigadores*, Zaragoza, IFC, 2012, pp. 731-743.

¹⁴ GÓMEZ MARTÍNEZ, Alfredo, “Cargos y oficios municipales en las ciudades de León, Zamora y Salamanca durante el reinado de Carlos III”, *Estudios Humanísticos: historia*, 5 (2006), pp. 159-184.

¹⁵ CERRO NARGÁNEZ, Rafael, “Una magistratura castellana en Cataluña: los alcaldes mayores del corregimiento de Manresa en el siglo XVIII”, art. cit., pp. 7-11.

¹⁶ *Idem*, “Varas catalanas en el siglo XVIII: los alcaldes mayores del corregimiento de Vic”, art. cit., p. 29.

así pagar una cantidad menor en concepto de salarios.¹⁷ Fueron también habituales las tensiones entre regidores y corregidores foráneos que no entendían los usos y las costumbres locales, lo que producía numerosas fricciones con la población local. Otra fuente de conflicto procedía del hecho de que en los corregimientos militares los cargos se ofrecían a militares a los que se quería recompensar de alguna forma por sus servicios, pero que no tenían experiencia en la gestión de asuntos civiles. Por ello la presencia de una figura auxiliar y competente era necesaria: fue así como apareció la figura del alcalde mayor.

En un municipio las actividades del corregidor eran amplias y difusas. No termina de estar claro dónde empiezan y dónde acaban, y en muchos casos se superponen con las de otros oficiales, como los alcaldes mayores. Las competencias vienen marcadas y varían en función de las diferentes novedades administrativas y legislativas.

El corregidor actúa como un oficio gubernativo, defensor de los intereses de la monarquía y encargado del gobierno de la ciudad. No son infrecuentes las fricciones entre él y los regidores, más cercanos a los intereses locales, o al menos a los de las élites a las que representan. Sin embargo, no parece que exista una animadversión generalizada y se observan muestras de aprecio entre ellos. Estas se dan con mayor profusión conforme avanza el siglo XVIII y los corregidores empiezan a abarcar perfiles más administrativos y profesionales.¹⁸

Lorenzo de Santayana¹⁹ lo define como el juez de un grupo de poblaciones agrupadas en el corregimiento, en las cuales posee toda la jurisdicción. Más adelante, en la Real Cédula del 29 de marzo de 1783, podemos ver las reglas que se establecieron para delimitar las funciones del corregimiento.²⁰ Entre sus atribuciones estaban las de vigilar a los jueces de su jurisdicción, tomar declaración a los reos, intervenir ante causas judiciales mayores, cuidar de las cárceles, supervisar los oficios municipales y garantizar el orden. Se puso atención e interés en que los corregidores no llevaran a cabo

¹⁷ GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique, “Conflictos entre regidores y corregidores en el Aragón del siglo XVIII”, en *La administración municipal en la Edad Moderna*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999, pp. 105-116, esp. p. 115.

¹⁸ HERNÁNDEZ BENÍTEZ, Mauro, “La evolución de un delegado regio”, *Anuario de Historia del Derecho*, 61 (1991), pp. 579-606.

¹⁹ SANTAYANA BUSTILLO, Lorenzo de, “Gobierno político de los pueblos de España”, art. cit., p. 145.

²⁰ Después se concretaron a través de la Real Cédula de 15 de mayo de 1788, en cuyo articulado se terminó de especificar la división de las funciones entre corregidores y alcaldes mayores.

prácticas abusivas y en que luchasen contra ellas. También debían velar por el progreso económico de la población y el mantenimiento de las infraestructuras existentes.²¹

Estas funciones son aplicables también al caso de los alcaldes mayores, de forma proporcional. El alcalde mayor era elegido por el rey a partir de los candidatos que daba el Consejo de Castilla y debía ayudar en todo lo posible al corregidor, que en muchos casos no tenía por qué tener conocimientos de legislación, de administración de justicia o del funcionamiento del municipio.

La administración de justicia, ya fuera civil o criminal, se repartía entre el corregidor y el alcalde mayor, que disponía de jurisdicción sobre todo el territorio y sobre los alcaldes ordinarios. Los alcaldes mayores se consideraban especializados en las funciones judiciales, y era competencia suya la primera instancia en sus respectivas localidades. Estas solían ser las villas de mayor importancia dentro del corregimiento, que más tarde se convertirían en cabezas de partido.²²

LA JUSTICIA BORBÓNICA EN EL PARTIDO DE HUESCA

En 1707, con los Decretos de Nueva Planta, Aragón se dividió en trece corregimientos, como con la Administración castellana.²³ En la actual provincia de Huesca había cuatro de ellos: Barbastro, Benabarre, Huesca y Jaca. Sus sedes fueron las poblaciones que les daban nombre, y se convirtieron asimismo en partidos judiciales. En este sentido, compartían los mismos límites y la misma extensión territorial que a nivel corregimental.

El partido de Huesca se estableció en 1707 como un corregimiento de capa y espada, es decir, liderado por un noble o un militar con cargo de corregidor, auxiliado por el alcalde mayor como ejerciente de justicia para sustituirle en caso de ausencia. En 1745, con las políticas del marqués de la Ensenada, Huesca pasó a ser provincia militar, debido a su proximidad con Francia, y el corregimiento de Huesca se convirtió

²¹ Todas estas atribuciones están presentes en la Real Cédula del 29 de marzo de 1783.

²² BURILLO ALBACETE, Fernando, "Administración de justicia y conflictividad social en los orígenes del partido judicial de Alcañiz", *Anuario de Derecho Penal y Ciencias Penales*, 54 (2001), pp. 323-399.

²³ Posteriormente, con las reformas liberales, Aragón llegaría a estar dividido en veintiséis partidos judiciales, entre ellos el de Huesca, aunque más reducido por la presencia de otros como el de Almudévar. Real Orden del 8 de noviembre de 1820. Actualmente consta de dieciséis partidos judiciales. Ley 38/1988, de 20 de diciembre.

en gobierno militar, dirigido por un gobernador militar y político. Este cambio supuso distintas protestas por parte de la municipalidad oscense, especialmente por los salarios. Los sueldos no eran proporcionales: los corregidores letrados percibían 400 ducados a principios del siglo XVIII, pero los de capa y espada y los alcaldes mayores obtenían 1000 y 200 ducados respectivamente. La municipalidad oscense intentó en dos ocasiones el corregimiento de Huesca que fuese visto como uno de letras: en 1747, nada más ser designado gobierno militar, y en 1765, cuando acabó con la negativa ya no solo de la Real Audiencia de Aragón, que sí procedió a estudiar la conversión corregimental, sino también de la Cámara, que desestimó la petición.²⁴ En 1808 el partido de Huesca se mantenía como un gobierno militar con un gobernador militar y político y un alcalde mayor.

LA JUSTICIA OSCENSE A PARTIR DE 1808

En 1808 el partido de Huesca llegaba a albergar hasta 3000 vecinos,²⁵ cifra bastante vaga en cuanto al cómputo real de personas que podrían vivir allí, teniendo en cuenta que en el censo de 1797 en Huesca capital había 2197 vecinos. Si traducimos estas cifras a habitantes nos dan un número que podría estar entre los 10 000 y los 12 000 habitantes. En 1812 el capitán francés Marc Desbœufs afirmaba que Huesca tenía hasta 8000 almas.²⁶

La situación del partido en 1808 era bastante precaria. En la última década del siglo XVIII Huesca tuvo que sufrir las consecuencias de la guerra de la Convención contra la República Francesa revolucionaria. La ciudad se erigió en cuartel general del ejército de los Pirineos²⁷ y tuvo que proporcionar alojamiento y víveres a las tropas que

²⁴ Este tipo de debates no solo se produjeron en Huesca, sino también en otras localidades aragonesas como Barbastro, Jaca, Tarazona, Benabarre, Teruel o Daroca, aunque con resultados dispares, ya que algunas consiguieron que se aceptase su solicitud y otras, sin embargo, mantuvieron su estatus de corregimiento de capa y espada. Para este particular véase GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique, y María del Carmen IRLES VICENTE, “La Nueva Planta de Aragón: división y evolución corregimental durante el siglo XVIII”, *Studia Historica: historia moderna*, 15 (1996), pp. 69-72.

²⁵ BAYOD PALLARÉS, Roberto Gonzalo, *El reino de Aragón durante el “gobierno intruso” de los Napoleón*, Zaragoza Librería General, 1979, p. 132.

²⁶ DESBŒUFS, Marc, *Les étapes d'un soldat de l'Empire (1800-1815) : souvenirs du capitaine Desbœufs*, París, Société d'Histoire Contemporaine, 1901, p. 172

²⁷ GENERELO GIL, Félix, *Panoramas de la historia con mi ciudad al fondo*, Huesca, GH, 2010, p. 136.

habían de velar por la seguridad en la frontera. Esto produjo en la municipalidad un desgaste progresivo de las arcas públicas.

Cuando estalló la guerra de Independencia, en 1808, era alcalde mayor de Huesca Mariano Lobera y gobernador militar y político el coronel de artillería Antonio Clavería. Lobera era alcalde mayor desde 1799 y su permanencia en el cargo había sido prorrogada en 1806 por deseo expreso de la municipalidad. Por su parte, Clavería ostentaba su puesto desde 1805.

Las primeras reacciones del gobernador Antonio Clavería ante la ocupación francesa provocaron el descontento popular hacia el gobernador militar y político, que el 5 de junio de 1808 fue asesinado por los oscenses, que creían que era afrancesado.²⁸ Lobera, el deán de la catedral y el teniente retirado Manuel de Dios intentaron por todos los medios calmar al pueblo mientras Clavería intentaba huir, pero no pudieron retenerlo a tiempo.²⁹ A partir de ese momento, y durante toda la guerra, Huesca no tendría gobernador militar y político, por lo que el cargo de corregidor lo ocuparían en interinidad los distintos alcaldes de la municipalidad.

Por su parte, el alcalde mayor Mariano Lobera y Larrán, lejos de mantenerse exclusivamente en su puesto de alcalde mayor, formaría con el brigadier Felipe Perena a los voluntarios de Huesca para auxiliar a la ciudad de Zaragoza, en aquellos momentos bajo asedio francés. También se encargaría, junto a la municipalidad oscense, de socorrer a la capital aragonesa mediante el envío de suministros. Cuando el general Mortier entró en Huesca y ocupó la ciudad, Lobera huyó³⁰ y apareció en Lérida con el general

²⁸ MADDOZ IBÁÑEZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, vol. 9, Madrid, Estudio Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1850, p. 312.

²⁹ Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Consejos, 13386, exp. 319. Tenemos que entender la gravedad del asunto, pues se acababa de asesinar al representante del poder regio en la ciudad y su partido. En 1816, terminada ya la guerra, su viuda y sus hijos solicitaron al rey que restableciera el honor de Antonio Clavería y el rey Fernando VII definió al ya fallecido gobernador militar y político como “zeloso y justo” y lo eximió de la condena pública del pueblo oscense. *Gaceta de Madrid*, 29 (2 de marzo de 1816), p. 223. Sucesos parecidos ocurrieron en todo Aragón, como el asesinato del corregidor Manuel Baquedano en Borja, la huida del corregidor de Daroca Gervasio Gasca o el apriesonamiento forzado del gobernador militar y político Vicente de Bustamante y Rivero en Alcañiz. ALCAIDE IBIECA, Agustín, *Historia de los dos sitios que pusieron a Zaragoza entre los años 1808 y 1809 las tropas de Napoleón*, Madrid, Impr. de D. M. Burgos, 1830, p. 25.

³⁰ GUIRAO LARRAÑAGA, Ramón, *Anales de la guerra de la Independencia en el Alto Aragón (1808-1814)*, Huesca, IEA, 2008, p. 21, n. 27.

Arayzaga entre 1811 y 1813 y en Cádiz con el marqués de Palacio para defender la causa absolutista. Terminó sus días como oidor de la Real Audiencia de Aragón, cargo que ocupó desde el 18 de julio de 1813 hasta su muerte, en 1820.³¹

Huesca pasó a estar bajo mandato francés entre 1809 y 1813, mientras las guerrillas combatían a las tropas napoleónicas en todo el territorio altoaragonés. Los franceses mantuvieron la mayor parte de las instituciones para que la Administración continuase funcionando y se intentó aplicar el Decreto Imperial del 18 de diciembre de 1810, que cambiaba la Administración española de intendencias por el sistema de prefecturas y subprefecturas napoleónicas.³² En el plano de la justicia esto tiene una gran relevancia: era la primera vez que en España se aplicaba la separación del poder judicial del poder ejecutivo y los representantes de la justicia no tenían competencias en la gestión administrativa de las poblaciones. Por su parte, corregidores y alcaldes ordinarios perdían sus competencias judiciales, pues eran los alcaldes mayores los únicos que podían ejercer la justicia. El nombramiento de los alcaldes mayores en las poblaciones y de los alcaldes del crimen en las Reales Audiencias sería competencia de los virreyes napoleónicos, en el caso de Aragón del mariscal Suchet.³³ En la situación bélica que se estaba produciendo los alcaldes mayores no podrían juzgar todos los casos. De los delitos de sangre o infidencia se encargarían las comisiones producidas a tal efecto o, en su caso, las propias tropas napoleónicas. Todo esto suponía que los alcaldes mayores tendrían que ser adictos al Gobierno francés. No obstante, en la práctica este sistema innovador en la justicia española no tuvo el alcance esperado. En Huesca la oposición a ese Gobierno de numerosos ejercientes de jurisdicción y la situación bélica hicieron que su aplicación fuese mínima.

En la capital oscense fue nombrado ejerciente de jurisdicción interino en 1808, a la espera de una designación desde la Real Audiencia de Aragón, el alcalde Manuel

³¹ AHN, Consejos, 13386, exp. 19.

³² Un estudio particular en cuanto a las repercusiones de este decreto imperial en la ciudad de Zaragoza puede verse en VALERO MARTÍNEZ, Rubén, *La Administración de Bienes Nacionales en Zaragoza (1808-1813)* <<http://www.monografias.com/trabajos82/administracion-bienes-nacionales-zaragoza/administracion-bienes-nacionales-zaragoza.shtml>>.

³³ EGEA GILABERTE, José Francisco, Carmen VINYAS ORÚS y Francisco ZARAGOZA AYARZA, *Archivos municipales de la provincia de Zaragoza, II. Borja: fondo del corregidor*, Zaragoza, DPZ, 1993, p. 31; MERCADER RIBA, Juan, “El mariscal Suchet, virrey de Aragón, Valencia y Cataluña”, *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 2 (1951), pp. 127-142, esp. p. 133.

Esmir, quien, al negarse claramente a acatar las órdenes de la prefectura de Aragón, sería perseguido y encarcelado en Zaragoza.³⁴

El primer nombramiento de alcalde mayor realizado por la Real Audiencia recaería en Francisco de Paula Buisán, claro afrancesado, que ocuparía su cargo desde 1809 hasta 1811.³⁵ Se planteó que Huesca tuviese una segunda vara de alcalde mayor³⁶ y para ella se propuso al notario y profesor universitario oscense Tomás Satué, que no la aceptó. Al mismo Tomás Satué se le ofreció la vara de alcalde mayor de Calatayud, pero la rechazó y abandonó también su puesto en la Universidad de Huesca. Pese a las constantes negativas de Satué a ocupar cargo alguno, las autoridades franceses persistieron en su idea y lo nombraron alcalde mayor interino de Huesca tras la marcha de Francisco de Paula Buisán en 1811³⁷ y en sustitución del siguiente alcalde mayor, Manuel Villava. Finalmente se abrirían diligencias a Tomás Satué desde la Real Audiencia por infidencia al Gobierno francés.³⁸

Manuel Villava y Heredia sería alcalde mayor de Huesca entre 1811 y 1813.³⁹ Fue alcalde del crimen durante el gobierno de José Palafox en Zaragoza y los franceses lo mantuvieron en su cargo tras el segundo sitio, aunque se hallase huido en Huesca para cuidar a su padre moribundo. Bajo el gobierno francés presidiría también los tribunales extraordinarios en los que, en un plazo de veinticuatro horas, los acusados eran juzgados y condenados a la pena capital si eran vistos culpables. Ostentó el puesto de alcalde mayor de Huesca incluso cuando Huesca fue ocupada momentáneamente por

³⁴ GUIRAO LARRAÑAGA, Ramón, *Anales de la guerra de Independencia en el Alto Aragón (1808-1814)*, ed. cit., pp. 124 y 444.

³⁵ Posteriormente Francisco de Paula Buisán se uniría a las tropas napoleónicas, alcanzaría el grado de coronel y en 1814 huiría a Francia. Volvería a España junto a las tropas del duque de Angulema en 1823. *Ibidem*, p. 166, n. 571.

³⁶ En Aragón solo Zaragoza tenía dos varas de alcalde mayor, debido a la gran cantidad de causas, y se distinguía entre las causas civiles y las causas criminales. Seguramente la creación de una segunda vara se propondría para casos de ausencia o enfermedad del alcalde mayor primero.

³⁷ El expediente con su nombramiento lo hallamos en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (en adelante, AHPZ), J-977/11.

³⁸ GUIRAO LARRAÑAGA, Ramón, *Anales de la guerra de Independencia en el Alto Aragón (1808-1814)*, ed. cit., pp. 166, 252 y 445.

³⁹ Una completa biografía de este magistrado la hallamos en FRANCO DE ESPÉS, Carlos, "La evolución política de un afrancesado: Manuel Villava y Heredia", *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 89 (2014), pp. 137-161.

la guerrilla de Espoz y Mina. Terminada la guerra, volvería al Colegio de Abogados de Zaragoza con la intención de limpiar su carrera tras la ocupación francesa.

En 1813 las tropas del capitán Marc Desbœufs abandonarían la ciudad de Huesca tras un persistente caos en la retirada francesa. Desbœufs y sus hombres saldrían de España por el camino de Benasque.⁴⁰

Entre 1813 y 1814 se abre una breve etapa en la que la justicia se ve afectada por la proclamación en 1812 de la Constitución de Cádiz, que fue derogada en 1814. Se mantuvo la separación del poder judicial y el ejecutivo. Otro hecho sintomático es que el funcionamiento de la Administración española tampoco había variado pese a la imposición del sistema de prefecturas. Un cambio significativo a nivel municipal fue el que no se nombrara gobernador militar y político, tal como establecía la Constitución. La desaparición de esa figura fue muy discutida entre los militares, ya que suponía eliminar los “pocos estímulos” que había para la realización de la carrera militar, y el cargo era definido como “un decente retiro de sus trabajos”.⁴¹ El debate abierto por juristas y militares se hizo público y algunos periódicos intervinieron en favor de la separación del estamento militar del poder ejecutivo y judicial.⁴² Por su parte, los alcaldes mayores pasaron a ser llamados *jueces de primera instancia*, a cargo de un juzgado con jurisdicción en el partido.

El seguimiento de estas reformas constitucionales en Huesca sería realizado por los lugartenientes de Espoz y Mina, que ocuparían la ciudad y someterían a gran presión al Consistorio oscense pidiendo víveres, ropa y enseres para equipar a su guerrilla. En este periodo de transición tras la guerra sería juez de primera instancia Juan Francisco Valdés entre 1813 y 1814. Nacido en Aguilón, ya poseía una brillante carrera de abogado, ejercida especialmente en las comisiones de Hacienda entre 1806 y 1808, y desde su puesto en Huesca se encargó en restituir en los juzgados a magistrados leales al régimen constitucional frente a los *intrusos* en ciudades como Monzón, Jaca o la propia Huesca. Tras la vuelta de Fernando VII a la península y la caída en desgracia de Espoz y Mina, el Ayuntamiento oscense decidiría encarcelarlo, pero fue liberado

⁴⁰ DESBŒUFS, Marc, *Les étapes d'un soldat de l'Empire (1800-1815) : souvenirs du capitaine Desbœufs*, ed. cit., pp. 143-171.

⁴¹ B. D., *El ejército español destruido por las leyes*, Cádiz, Imprenta Patriótica, 1812, pp. 6 y 7.

⁴² *El Tribuno Español* (Cádiz), 17, 29 de diciembre de 1812.

después de jurar lealtad al rey. Pese a haber sido restablecido en su cargo, Valdés lo abandonó debido al descontento con el Ayuntamiento y retomó la abogacía en Aguilón y Cariñena.⁴³

Los oficios conservados de ese momento son muy escasos, pero demuestran la gran debilidad de la restitución del orden y la insuficiencia de los medios con los que contaba la justicia. Además de las misiones encargadas al propio juez por la situación política ya no solo del partido, sino de la provincia oscense, hay numerosos casos de robo, especialmente de ganado, y de salteadores de caminos. También se reclaman y se apremia a pagar distintas cantidades de productos —sobre todo grano o vino— que se habían producido en época del gobierno francés. Destaca un oficio en el que se denuncia el robo de la imagen de Nuestra Señora de la Purísima Concepción de la parroquia de San Francisco de Huesca, que habían sacado en procesión algunos ciudadanos oscenses.⁴⁴

Repuesto Fernando VII como rey absoluto y derogada la Constitución, se volvió al sistema anterior a 1808. A nivel de partido Huesca volvió a tener gobernador militar y político en la figura del exento de la Guardia Real Blas Pérez entre 1814 y 1819. A su muerte sería sucedido por el brigadier Francisco de Paula Uztáriz, que ocupó el cargo entre 1819 y 1820. En ese periodo fueron alcaldes mayores José Antonio Generes, del que no ha quedado ningún legajo en el fondo de Papeles de Justicia del Archivo Histórico Provincial de Huesca (seguramente no llegaría a concurrir a su plaza),⁴⁵ y a partir de 1815 el castellano José Moreno y Remírez.

El Sexenio Absolutista en Huesca muestra la debilidad económica del momento: la devastación provocada por la guerra, la escasez de víveres y todo tipo de enseres, la pobreza de sus pobladores... Todo esto, unido a una agresiva política fiscal para reflotar la hacienda española, lleva al colapso de las instituciones a la vez que a una reactivación de las demandas judiciales.⁴⁶ De esta manera asistimos a una proliferación de las causas civiles encabezadas por los gremios, que piden que se les pague por los suministros de

⁴³ AHPZ, J 986/10, y AHN, FC-M.º JUSTICIA_MAG_JUECES, 4823, exp. 9238.

⁴⁴ AHPHu, Papeles de Justicia, 1058/10.

⁴⁵ *Calendario manual y guía de forasteros en Madrid*, 1816, p. 136.

⁴⁶ Una interesante visión de los problemas hacendísticos del momento lo encontramos en FONTANA LÁZARO, Josep, *La quiebra de la monarquía absoluta, 1814-1820: la crisis del Antiguo régimen en España*, Barcelona, Ariel, 1974.

sus artesanías;⁴⁷ las órdenes eclesiásticas y los capítulos de la ciudad, que revisan los arriendos realizados durante el gobierno francés, o distintos particulares que acuden a variadas fórmulas para poder saldar sus deudas, como el nombramiento de tutores de huérfanos. También destaca un número significativo de hipotecas y desahucios. Tal es la pobreza y la devastación dentro del partido que se llega a reclamar incluso el pago por un pan.⁴⁸

El Consistorio también pasa penurias, especialmente debido al pago de las tropas españolas y guerrilleras. Sus dilaciones y sus prórrogas a la hora de abonar las retribuciones provocan quejas que llegan al capitán general de Aragón, José Palafox, que a su vez las transmite al gobernador militar y político de Huesca en una carta en la que muestra su enfado.⁴⁹ También es un momento de cierta conflictividad entre el Ayuntamiento y el juzgado debido a los gastos producidos por el gran número de causas abiertas que han de sufragarse mediante el Fondo de Propios.

No solo la vida municipal se vio afectada por este momento de clara recesión. La justicia también intentará abaratar costes y, así, la Real Audiencia de Aragón expide a través del Real Acuerdo una orden con fecha de 24 de marzo de 1816 para eliminar la figura del alcalde ordinario como ejerciente de jurisdicción si ya había un corregidor o un alcalde mayor. Los alcaldes ordinarios ejercían la jurisdicción de primera instancia en los pueblos pequeños de las zonas de realengo y tenían la obligación de transmitir los autos y los expedientes judiciales a los juzgados de la sede del partido judicial. La supresión de esta figura supondría un mayor control de la justicia por parte de la Real Audiencia al evitar intermediarios, un abaratamiento de los costes —especialmente en las dietas para traslados de escribanos de los juzgados a los pueblos donde se iniciasen los oficios— y la obtención de cotas de poder más altas para los juzgados de los alcaldes mayores. Por supuesto, esta idea fue rápidamente rechazada por la gran mayoría de las poblaciones.⁵⁰

⁴⁷ Por ejemplo, la protagonizada por el gremio de sastres de Huesca en 1815 para reclamar el pago de los distintos ropajes y otros utensilios que aportaron tras el primer asedio de Zaragoza, en 1808. AHPHu, Papeles de Justicia, 1062/3.

⁴⁸ AHPHu, Papeles de Justicia, 1062/15.

⁴⁹ Archivo Municipal de Zaragoza, Archivo General Palafox, correspondencia de oficio, caja 7401, sign. 31-1/55-97.

⁵⁰ Archivo Municipal de Huesca (en adelante, AMHu), actas municipales de 1816, entrada del 19 de abril de 1816.

Al hilo de esta propuesta, el gobernador militar y político y el alcalde mayor de Huesca, Blas Pérez y José Moreno y Remírez respectivamente, plantearon en una carta a la Real Audiencia de Aragón en el año de 1816 que, debido a la gran cantidad de causas que había, se cooperase entre ambos individuos para poder llevar un número parecido de ellas.⁵¹ Así la resolución de los juicios se agilizaría y ambas instituciones podrían dedicarse a todo tipo de asuntos, aunque ellos mismos afirmaban que una de las mayores urgencias era recomponer la justicia en el partido. Una de las propuestas era que los alcaldes ordinarios, en vez de abrir ellos mismos los oficios, dieran noticia al juzgado para que los tramitase y los enviase al juzgado con sede en la cabeza del partido —en este caso, Huesca—, al acusado y a los testigos que habían de declarar. De esta manera se evitarían gran parte de los gastos producidos por las dietas pagadas a los escribanos del juzgado, que debían de desplazarse a las localidades. A continuación de esta breve exposición de sus intenciones, gobernador y alcalde mayor daban un parte de la situación en el partido, en el que observaban que en las pequeñas localidades donde ejercían jurisdicción los alcaldes ordinarios la justicia se veía entorpecida por el grado de parentesco entre ellos y algunos acusados o por las amenazas y las presiones que recibían de las familias perjudicadas. Además decían que las cárceles de los pueblos eran muy inseguras y que los propios alcaldes se veían obligados a soltar a los presos para no tener que pagar su sustento. Por todo ello preferían que la justicia se impartiera en la sede del partido, donde no quedaría tan entorpecida, y que los presos se quedasen en las Reales Cárceles de Huesca. Esta propuesta, que fue de nuevo desestimada, demostraba la gran corrupción existente, ya que primaban los intereses particulares (conflictos personales, relaciones familiares y elusión de responsabilidad del alcalde ordinario o de los ejercientes de jurisdicción) y económicos (ahorro en el ejercicio de la justicia al no procederse al mantenimiento o al traslado de presos ni al pago de las dietas del escribano del juzgado, de los alguaciles o de otros facultativos, como los cirujanos necesarios para la revisión de heridos), a los que las propias poblaciones no querían hacer frente de manera inmediata, lo que llevaba a que se prolongasen dichos abusos.⁵²

⁵¹ AHPHu, Papeles de Justicia, 1189/1.

⁵² Los propios autores de la carta decían que su único propósito era garantizar el orden público y recuperar la confianza en la justicia que muchos habitantes del partido daban por perdida. También señalan que este tipo de proposiciones se habían realizado en otras localidades aragonesas, como Calatayud, Daroca, Borja o Alcañiz, con resultados positivos.

En 1820 se abrió una nueva etapa que rompió con todo lo anterior: se iniciaba el Trienio Liberal, siguiendo la Constitución gaditana de 1812. Huesca juró el código constitucional el 9 de marzo de 1820, en un acto en el que participaron tanto el juez José Moreno y Remírez como el gobernador militar y político Francisco de Paula Uztáriz.⁵³ De nuevo se impondrían los cambios jurisdiccionales prescritos por la Constitución: separación del poder judicial del ejecutivo, visión de los derechos ciudadanos, supresión de los tribunales privilegiados (señoriales y eclesiásticos), etcétera. En Huesca se mantuvo la figura del maestrescuela, con atribuciones judiciales para la Universidad, cargo que ocupó el rector Severo Adriani. Algunas modificaciones fueron bastante importantes, como la división de la provincia en más partidos, de manera que el juzgado territorial de Huesca perdió extensión de jurisdicción, o la desaparición de la figura del gobernador militar y político. Otros cambios serían meramente nominales: el alcalde mayor pasó a llamarse *juez de primera instancia* y la antigua vara de alcalde mayor *juzgado de primera instancia*. Se mostraba cierta inmadurez en las ideas del justiciazgo en ese momento, pues, como afirma Alberto Gil Novales, en muchos casos se buscaba el sobreseimiento de las causas relativas a la aplicación de los derechos civiles, más por inexperiencia que por convencimiento político de las ideas de la Constitución de 1812.⁵⁴ Por ello se prefería optar por mantener el sistema de justicia tradicional y llegar a pactos entre las partes. Uno de los juicios más polémicos de esa etapa tuvo lugar entre 1820 y 1821 y fue el relativo al conflicto entre el Ayuntamiento de Huesca y los estudiantes de la Universidad porque estos portaban una bandera verde, símbolo de las ideas liberales. El hecho produjo una disputa entre los estudiantes, la milicia nacional, el Ayuntamiento y el mariscal Felipe Perena con sendos manifiestos en los periódicos de Zaragoza. El juez de primera instancia José Moreno y Remírez, al juzgar la presencia de símbolos no oficiales y los alborotos producidos en diciembre de 1820, resolvió la causa a modo de acuerdo más que siguiendo los preceptos constitucionales.⁵⁵

También fue el momento más dinámico en cuanto a nombramientos de jueces de primera instancia. José Moreno y Remírez ocuparía el cargo en interinidad hasta

⁵³ AMHu, actas municipales de 1820, entrada del 13 de marzo de 1820.

⁵⁴ GIL NOVALES, Alberto, "Los colaboradores de *El Zurriago* y *La Tercerola*", *Bulletin hispanique*, 74/1 (1972), p. 168.

⁵⁵ GUIRAO LARRAÑAGA, Ramón, *Don Felipe Perena y Casayús*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1998, pp. 164-165.

julio de 1821. Tuvo que lidiar con el alzamiento de los estudiantes y la destitución y el encarcelamiento del alguacil mayor de su propio juzgado, además de llevar a prisión al alcalde segundo constitucional Francisco Tomás por el asesinato de un estudiante en 1821. A continuación, y debido a los graves sucesos de diciembre de 1821 motivados por el derribo por tres veces de la lápida constitucional, llegó Vicente Royo, juez de primera instancia en situación de interinidad, que tuvo numerosas desavenencias con el Ayuntamiento, ya que se mostró pasivo ante la acción judicial, y la desconfianza de los funcionarios del juzgado por su desidia en la investigación contra los atentados realistas. Nombró un escribano supernumerario de su elección, Rafael Lozano, para llevar esos casos. Sus acciones molestaron a la municipalidad e incluso a los miembros del juzgado, que pidieron a la Real Audiencia que agilizase la llegada del nuevo juez de primera instancia para alejar a Vicente Royo, que dejó su puesto interino en marzo de 1822.

Este nuevo juez sería José Oscoz y Recarte, que continuaría los autos abiertos por Vicente Royo, pero intentando no enfrentarse con la municipalidad como había pasado con su predecesor. Debido a una enfermedad, Oscoz y Recarte se retiraría del juzgado de primera instancia de Huesca en diciembre de 1822 y sería sucedido por Fabián Lorente.

Lorente, ex juez de primera instancia de Calatayud, era un reconocido partidario del absolutismo, como se había demostrado en los sucesos de diciembre de 1821 en Calatayud, donde promovió diversos atentados contra la Milicia Nacional de la ciudad.⁵⁶

Junto a este dinamismo también observamos la progresiva degradación del régimen constitucional: mientras que José Moreno y Remírez y Vicente Royo trataban de lidiar contra los agitadores, José Oscoz y Recarte prefería evitar cualquier enfrentamiento, lejos ya de dar su opinión política, hasta la llegada de Fabián Lorente, claramente reaccionario contra el régimen constitucional. Son tres intensos años en los que la justicia está más ocupada en clarificar las subversiones realistas que aparecen consecutivamente en la ciudad de Huesca y en todo el Alto Aragón. Tampoco podemos olvidar que la provincia fue escenario de los combates entre tropas constitucionales

⁵⁶ Incluso los amotinados contra la milicia nacional bilbilitana gritaban: “Viva el juez de primera instancia don Fabián Lorente, que es quien nos protege”. RÚJULA LÓPEZ, Pedro, *Constitución o muerte: el Trienio Liberal y los levantamientos realistas en Aragón (1820-1823)*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2000, p. 86.

y realistas.⁵⁷ En agosto de 1822 el realista Antonio Marañón, *el Trapense*, entró en la ciudad de Huesca con su guerrilla y se dirigió al juzgado, donde amenazó al juez de primera instancia José Oscoz y Recarte e intentó tomar los expedientes judiciales referentes a las causas de sedición contra el régimen constitucional. Sin embargo, no consiguió su objetivo, pues tuvo que huir ante la llegada de refuerzos. Así, desde ese año Huesca pasó a ser un punto clave para el trasiego de las tropas constitucionales con el fin de combatir a las guerrillas realistas que se asentaban en todo el Alto Aragón procedentes de Navarra y Cataluña.

La documentación de ese momento es variada y reseña bastante bien los periodos de inseguridad de la época. Así, junto a los persistentes juicios de pagos y disputas de propiedades, encontramos numerosos oficios criminales en relación con casos de violencia dentro de la propia ciudad y en los pueblos y con la nueva aparición de bandoleros en los caminos y el robo del correo entre Huesca y Barbastro.⁵⁸ No obstante, los más significativos son aquellos que tienen que ver con los movimientos de las partidas realistas por el territorio oscense, donde la sustracción de caballerías y grano y la violencia en los pueblos eran investigadas sin mucho éxito, y eran más problemáticas en cuanto esas partidas se dispersaban debido a la presión de las fuerzas constitucionales y sus miembros se convertían también en bandoleros con la esperanza de volver a sus hogares con algún beneficio. Lo mismo sucedía con las huidas de jóvenes de sus casas, seguramente para unirse a las filas realistas, que llevaron a numerosas investigaciones.⁵⁹ Por otra parte, el sentir político de la población se manifestaba a través de los pasquines, que eran colgados en zonas visibles de la ciudad para captar la atención de los transeúntes y llamar así a la sedición.⁶⁰

La vuelta al absolutismo en 1823 restituyó las figuras del gobernador militar y político, con todas sus atribuciones ejecutivas y judiciales en el partido, y del alcalde mayor, que sustituiría de nuevo al juez de primera instancia. Los procedimientos volverían a realizarse siguiendo las normas y la legislación preconstitucionales. Mientras se procedía a los nuevos nombramientos de alcaldes mayores y gobernadores militares

⁵⁷ Para un estudio extenso sobre la guerra realista en la provincia de Huesca, véase GUIRAO LARRAÑAGA, Ramón, *El Alto Aragón durante la guerra realista (1821-1823)*, Zaragoza, Pirineo, 2005.

⁵⁸ AHPHu, Papeles de Justicia, 1079/15.

⁵⁹ AHPHu, Papeles de Justicia, 1078/12.

⁶⁰ AHPHu, Papeles de Justicia, 1077/23.

y políticos, Vicente Diago, miembro de la municipalidad oscense, fue el ejerciente de jurisdicción entre 1823 y principios de 1824.

En esos primeros años es confusa la enumeración de los gobernadores militares y políticos, seguramente debido a que ocuparían el puesto los comandantes de plaza de la ciudad de Huesca. Es, pues, a través de los oficios almacenados en el fondo de Papeles de Justicia del Archivo Histórico Provincial de Huesca como hemos conseguido averiguar los nombres de quienes ostentaron ese cargo. Encontramos a los tenientes coroneles Nicolás Joaquín Miller (finales de 1823),⁶¹ Hilario Goñi (abril de 1824) y Manuel Llorente (entre 1824 y 1825) hasta la llegada definitiva del teniente coronel Carlos Buil, que permaneció en el puesto entre 1825 y 1831; a su muerte, en 1831, lo sucedería el coronel José Espinosa. Como vemos, la movilidad en los nombramientos fue más común al principio de la Década Ominosa, seguramente por los expedientes que se estaban formalizando sobre la filiación política de la mayoría de los militares.

En cuanto a los alcaldes mayores, en Huesca lo fue entre 1824 y 1830 Manuel Beltrán y Cremades, de origen valenciano y profundamente realista debido a los atropellos que había sufrido durante el Trienio Liberal por su filiación política. Desde 1830 y hasta 1835 sería sucedido por el ayerbense León Ger, y entre la salida de Beltrán y la entrada de Ger fue ejerciente de jurisdicción interino el regidor perpetuo del Ayuntamiento de Huesca Vicente Pueyo de Urriés.

Los expedientes de esa época conservados en el Archivo Histórico Provincial de Huesca no muestran una gran diferencia con los de las etapas anteriores. Los distintos cuerpos eclesiásticos se esforzaban por cobrar los arriendos atrasados, se formalizaron diversos desahucios e inventarios de bienes para el pago de deudas⁶² y en menor medida encontramos autos sobre robos o agresiones entre habitantes del partido de Huesca. Solo hubo una pequeña intervención política cuando en el Arco de la Correría de la ciudad

⁶¹ Este nombramiento resulta curioso, ya que Nicolás Joaquín Miller había sido fiel al ejército constitucional. Llegó a ser apresado, y habría sido ajusticiado por los realistas de no ser por su liberación gracias al también constitucional Pablo Luis Bacigalupi en 1822. ADELL CASTÁN, José Antonio, y Celedonio GARCÍA RODRÍGUEZ, "Conflictividad social y bandolerismo en el siglo XIX", en *Comarca de Los Monegros*, Zaragoza, DGA, 2005, pp. 119-130, esp. p. 121.

⁶² Uno de ellos se formalizó en 1824 contra el antiguo gobernador militar y político de Huesca Nicolás Joaquín Millar. Se realizó un inventario de sus propiedades porque se creía que ocultaba propiedades para no saldar algunas deudas. AHPHu, Papeles de Justicia, 1081/29.

de Huesca apareció una tabla difamatoria con el texto “Viva la Constitución, mueran los Realistas y el Rey”, en cuyo reverso se había escrito también “Viva la Constitución”.⁶³

A partir de 1823 se formaron las brigadas de Voluntarios Realistas, una policía política en manos de Fernando VII cuyo cometido era la detención y el interrogatorio de los sospechosos de ser infidentes al régimen fernandino. Sus atribuciones judiciales chocaban con la justicia ordinaria, ya que tenían prerrogativas en las causas criminales (infidencias, rebelión). En el Alto Aragón encontramos la 5.^a Brigada de Voluntarios Realistas, con capacidad de acción en Huesca, Barbastro, Benabarre, Jaca y las Cinco Villas, que contaba con un batallón permanente en la ciudad de Huesca.⁶⁴ Entre 1824 y 1829 habrá diversas reales órdenes y reales cédulas que nos hablen de las distintas disposiciones de los voluntarios realistas en cuanto a la aplicación de los procedimientos de justicia. El caso más relevante está datado en 1824, cuando una real cédula castigaba los abusos de las brigadas de voluntarios realistas, mostrando de esta manera el deseo de regular su acción. En 1826 una circular que llegó al juzgado de Huesca informaba de la separación de su cargo impuesta al alcalde mayor de Mota del Cuervo (Cuenca) Veremundo Medrano por perseguir a las brigadas realistas. En esa misma circular se disponía que los voluntarios realistas debían tener un trato de favor en caso de ser detenidos. Así, quedarían bajo arresto o, en caso de entrar en las cárceles del reino, estarían bajo el cuidado directo del alcaide. En Huesca no encontramos oficios significativos de esos abusos, aunque sí se observa su presencia en algunos documentos judiciales.⁶⁵

CONCLUSIÓN

Durante el reinado de Fernando VII (1808-1833) un alto número de oficiales de jurisdicción van sucediéndose en un breve periodo de tiempo y se ven afectados por los grandes cambios que se están produciendo en España, aunque sus efectos en el ámbito municipal sean más limitados. La interrelación existente entre los acontecimientos históricos de finales y principios de siglo y su implicación en la municipalidad

⁶³ AHPHu, Papeles de Justicia, 1081/7.

⁶⁴ *Estado que da a S. M. la inspección general de Voluntarios Realistas del reino de la fuerza total de su arma y nombres de sus jefes. En 30 de abril de 1829*, Madrid, Impr. de Collado, 1829. En el año 1829 el batallón situado en Huesca estaba comandado por Jaime Claver y como segundo se hallaba Mariano Diago.

⁶⁵ AHPHu, Papeles de Justicia, 1081/31, 1082/16, 1087/3 y 1091/33.

quedan patentes en los expedientes judiciales de la época. Contabilizamos un total de ocho gobernadores militares y, sin incluir los puestos en interinidad de varios miembros de la municipalidad oscense, once alcaldes mayores y jueces de primera instancia —estos últimos solo en los momentos en los que está vigente la Constitución de 1812—. La alta movilidad de estos cargos se explica por la sucesión de los propios hechos históricos. La guerra y la posición política de los oficiales y de las administraciones superiores de las que dependen —la Capitanía General, la Real Audiencia de Aragón— condicionan su presencia y su actuación en los cargos. Lo observamos en el periodo de ocupación francesa, en el que numerosos letrados tratan de eludir cualquier responsabilidad o la aceptan con absoluta resignación, y en algunos casos con aparente entusiasmo. También es muy significativo que durante el Trienio Liberal (1820-1823) haya cuatro jueces distintos con claros contrastes en cuanto a su posición política: se observa que su implicación y su adhesión a la Constitución también interfiere en sus modos de proceder en los casos judiciales, más aún si tenemos en cuenta que el partido de Huesca es en ese momento un escenario bélico. Solo hay dos momentos estables en la ocupación de los puestos, aquellos en los que se instaura el gobierno absoluto, el Sexenio Absolutista y la Década Ominosa del reinado de Fernando VII, cuando parece haber una vuelta a la normalidad institucional y los alcaldes mayores y los gobernadores militares y políticos completan el desempeño de su cargo. Tampoco podemos olvidar los enfrentamientos entre estos oficiales de justicia y la municipalidad oscense o la Capitanía General y la Real Audiencia de Aragón debido a la situación económica o a la incapacidad de mantener el orden por la falta de medios, situaciones que se agravan enormemente con la guerra.

El cambio más significativo fue sin duda la renovación de la justicia. Frente a la rigidez del Antiguo Régimen, se insertaron nuevos términos que todavía no habían sido reproducidos en la historia de España. La administración de una justicia universal por encima de privilegios, siempre que se aplicase a ciudadanos, era una de las clásicas aspiraciones ilustradas, y se vio reflejada en el plano jurídico en la promulgación y el intento de implantación de la Constitución de Cádiz. No obstante, las implicaciones de estos cambios en el partido de Huesca fueron muy limitadas debido no solo al corto margen cronológico, sino también al hecho de que las instituciones tradicionales del absolutismo estaban muy arraigadas; por ello las modificaciones que se produjeron a nivel de partido fueron solo nominativas. Los derechos fundamentales y los cambios procedimentales y reguladores de la actuación de la justicia que propugnaba la

Constitución apenas se observan en la práctica en los expedientes judiciales consultados en los Papeles de Justicia del Archivo Histórico Provincial de Huesca. La posterior represión de estas ideas por los componentes más reaccionarios de la sociedad muestra las tentativas de continuidad de la tradicional administración de justicia absolutista, en la que el recuerdo constitucional solo es usado para juzgar la infidencia, y el retorno a la normalidad del absolutismo se hace rápidamente y sin contratiempos.

No obstante, no todo fueron fracasos, ya que la administración de justicia del Antiguo Régimen quedó resentida y requeriría mejoras y reformas. Las transformaciones que se habían producido a lo largo del siglo XVIII se vieron rápidamente catalizadas por las situaciones extremas de la guerra de la Independencia. La constante falta de confianza en la justicia, la poca agilidad en los procedimientos y la corrupción aparecen en el discurso de algunos magistrados y en las propias reformas de los Gobiernos constitucionales. La carta enviada por el gobernador militar y político Blas Pérez y el alcalde mayor José Moreno y Remírez a la Real Audiencia de Aragón en 1816 en este sentido muestra el colapso del sistema y la demanda de unos cambios profundos. Es importante señalar que estos cambios no solo eran requeridos por la sociedad, sino que hasta los propios oficiales de justicia eran conscientes de que había que modificar ciertas cosas para el buen funcionamiento de la justicia. La transformación que se produce durante los veinticinco años de reinado de Fernando VII sería el germen de la concienzuda reforma de 1834, en la que se terminaría de homogeneizar la Administración, incluida la de justicia, para dotarla de mecanismos capaces de solventar algunas de las antiguas reivindicaciones de los ciudadanos y los ilustrados.

En las figuras de los alcaldes mayores y los gobernadores militares y políticos de Huesca se observan reflejados los vaivenes de la época: la aceptación del sistema absolutista y de su Administración, la crítica al absolutismo —y hasta la apertura hacia ideales liberales—, la posterior represión que caracterizó al reinado de Fernando VII, las crisis hacendísticas y dos cruentas guerras. Unos y otros debieron responder ante los cambios históricos que se produjeron en el ámbito nacional y que afectaron al partido de Huesca, y los expedientes judiciales hacen patente todo ese proceso, de gran significación histórica. Por todo ello estas instituciones y su actividad en Huesca, precisamente por su estratégica localización y su ubicación periférica, son de gran interés.

UN INSTITUCIONISTA EN EL PIRINEO DE HUESCA: EL VIAJE DE RAFAEL TORRES CAMPOS EN 1887

Jorge INFANTE DÍAZ*

RESUMEN.— Rafael Torres Campos, miembro destacado de la Institución Libre de Enseñanza, viajó en 1887 al Alto Aragón. Sobre el viaje pronunció en la Sociedad Geográfica una conferencia cuyo texto es una reflexión sobre la situación de la provincia de Huesca. Hemos comentado el relato del viaje a través de las actividades profesionales y académicas de Torres Campos: la geografía, tanto el paisaje natural (las montañas de Panticosa) como el humanizado (la actividad económica); la milicia, a través de la situación del ferrocarril de Canfranc en la defensa nacional; y la historia, con referencias a Huesca, Montearagón, Jaca y San Juan de la Peña. Cada uno de estos aspectos del viaje se estudia en el contexto de los años ochenta del siglo XIX, para lo que se utilizan las fuentes que maneja el autor, su posición intelectual ante las circunstancias económicas y militares, etcétera.

PALABRAS CLAVE.— Rafael Torres Campos. Institución Libre de Enseñanza. Alto Aragón. Huesca. Pirineo. Viaje.

ABSTRACT.— Rafael Torres Campos, a prominent member of the Institución Libre de Enseñanza, travelled to the Alto Aragón area in 1887. He gave a conference on the topic of this journey to the Geographical Society which is a reflection on the situation of the province of Huesca. We comment on the account of his travels from the perspective of the professional and academic activities of Torres Campos: the

* Universidad de Zaragoza. infantej@unizar.es

geography of the area, that of the natural landscape (the mountains of Panticosa) and also the human geography (economic activities); the militia, in terms of the role of the Canfranc railroad in the defence of the nation; and the history, with references to Huesca, Montearagón, Jaca and San Juan de la Peña. Each one of these aspects of his journey is studied on in the context of the 1880s, for which we have used the sources drawn on by the author, his intellectual standpoint with regard to the economic and military circumstances, etc.

El 25 de abril de 1888 Rafael Torres Campos pronunció en la Sociedad Geográfica de Madrid una conferencia con el título “Un viaje al Pirineo”, viaje que había realizado en agosto del año anterior. El texto fue publicado en el *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*¹ y posteriormente en un libro recopilatorio de varios trabajos del propio Torres Campos sobre cuestiones geográficas, *Estudios geográficos*.²

La narración del viaje la podemos considerar poliédrica —“espejos”, que decía Ernest Lluch para referirse a la geografía—, pues combina la descripción geográfica, el paisaje, con aspectos económicos e históricos e incluso con elementos propios de la estrategia para la defensa militar del país. En las páginas siguientes intentaremos desgranar la percepción que tenía de nuestra región un destacado miembro de la Institución Libre de Enseñanza (ILE). El texto sirve, por otra parte, para conocer los temas que podían interesar a la sociedad madrileña del último tercio del siglo XIX en relación con el Alto Aragón.

LA SOLVENCIA DEL CONFERENCIANTE

¿Quién es Rafael Torres Campos?³ Nació en Almería el 24 de abril de 1853 y falleció en París el 22 de octubre de 1904. Era hijo de Rafael de Torres, propietario natural de Loja

¹ Torres (1889).

² *Idem* (1895).

³ La biografía de Rafael Torres Campos más detallada la realizó Antonio Jiménez-Landi en su imponente trabajo sobre la Institución Libre de Enseñanza (Jiménez-Landi, 1996: 638-639). Con motivo del fallecimiento de Rafael Torres Campos se realizaron sesiones necrológicas en la Real Sociedad Geográfica y en el Centro del Ejército y la Armada (ambas publicadas) y se insertó una extensa nota en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* posiblemente escrita por su director, Francisco Giner de los Ríos. Antes, en la revista *La España Moderna*, año 14, 158 (febrero de 1902), había aparecido un artículo sobre Torres Campos. La *Gaceta de Madrid* del 30 de julio de 1904 incluyó un informe-curriculum para justificar la concesión de la Cruz de Segunda Clase del Mérito Militar por sus publicaciones. Una relación de sus obras apareció en Rodríguez Esteban (1990-1991).

(Granada), y María de los Dolores Campos, natural de Almería, y fue padre del arabista y conservador de la Alhambra Leopoldo Torres Balbás. Estudió Derecho en Madrid, como su hermano Manuel, “reconocido jurista y bibliógrafo, Catedrático de Derecho Internacional Público y Privado en la Universidad de Granada” que representó al Gobierno español en la Conferencia de Derecho Internacional Privado de La Haya de 1893.⁴

Los estudios universitarios los realizó durante el Sexenio Revolucionario, lo que influyó en su formación. En esos años se aproximó al krausismo. Junto a su hermano Manuel, fue uno de los alumnos *de primera hora* de Giner. Formó parte del grupo que se ha denominado *los consagrados*, los verdaderamente entregados a Giner y a su ideal. Eran “los selectos de las clases de la facultad: Cossío, Costa, Soler, Simarro, González Linares, Rafael Torres Campos..., jóvenes entre los 20 y los 30 años poco más o menos” que pasaron rápidamente de estudiantes a profesores de la Institución Libre de Enseñanza.⁵ En 1876 se incorporó a las clases de doctorado de Derecho y a las de preparatorio de Medicina y Farmacia en la ILE.⁶ Allí los hermanos Torres entablaron una fructífera relación intelectual con personajes de la talla de Francisco Giner de los Ríos, Emilio Castelar, Fernando de Castro o el mismo Julián Sanz del Río. Rafael Torres Campos se convirtió en uno de los colaboradores más eficaces de Giner y fue una figura clave en la Institución.

La incorporación de Rafael Torres Campos a la ILE entraba en lo que Posada llama *krausismo abierto*, el de los profesionales que adoptan el ideario krausista pero con las nuevas ideas que llegan a España desde los años setenta del siglo XIX, por ejemplo las relacionadas con la geografía y su praxis.

En 1873, al establecerse el servicio militar obligatorio, Torres ingresó en el Cuerpo de Administración Militar,⁷ “siguiendo los consejos de Giner de los

⁴ Sobre Manuel Torres Campos véase Losa (2013).

⁵ Gómez Molleda (1966: 241).

⁶ Cacho (1962: 427).

⁷ Ingresó con el número 1 en la Academia de Administración Militar y fue profesor en ella. La Academia fue disuelta en 1867 y se refundó en 1873, aunque sin medios para cumplir su misión, en Ávila. Otros profesores de ese centro fueron Vallespín, Lozano y Nebot. Torres reorganizó la Academia y creó el Museo Técnico y Gabinete de Ensayos de Administración Militar. Elaboró el mapa de producción nacional. Proyectó factorías militares en Tánger, Larache, Mogador y Casablanca —cuando era ministro de Estado Moret— y elaboró el reglamento de campaña de la Administración militar en la guerra moderna. Estudió los establecimientos del Ejército británico y con Babilés Egido fue a Francia y Alemania a buscar abastecimiento militar para Cuba.

Ríos”.⁸ Formó parte, pues, de lo que se conoció como *la quinta de Castelar*, en la que universitarios liberales se incorporaron como oficiales en armas y cuerpos afines a su preparación; por ejemplo, Santiago Ramón y Cajal en la sanidad militar. Hizo carrera militar y en 1902 alcanzó el grado de comisario de guerra de primera clase (en la actualidad equivaldría a coronel).

Con veinte años inició su vida académica, primero como profesor de la facultad sustituyendo a su hermano Manuel en la asignatura Redacción de Instrumentos Públicos y Actuaciones Judiciales, y más tarde en la Academia de Administración Militar de Ávila, donde fue profesor de Geografía, además de contribuir a la organización del centro. En 1882 obtuvo la cátedra de la Escuela Central Normal de Maestras. Además fue profesor de Geografía en diversas instituciones, como la Institución Libre de Enseñanza, la Escuela de Institutrices, la Escuela Superior del Ateneo, el Centro del Ejército y la Armada, entre otras.

También tuvo una intensa actividad en otros organismos: fue secretario general de la Sociedad Geográfica de Madrid, académico de la Real Academia de la Historia, impulsor de la Sociedad Africanista y de la de Geografía Comercial, incluida su revista, con Joaquín Costa...

Estos datos curriculares, propios de una biografía al uso, solo reflejan parte de su trayectoria personal, por lo que requieren una mayor precisión, que nos permitirá entender el contenido de la conferencia sobre su viaje por Aragón. Fue un hombre de su tiempo. Se preocupó por las condiciones de vida, por ejemplo, de los soldados, aunque más conocido fue su interés por la situación social de la mujer, sobre la que publicó varios artículos.⁹

También se interesó por mejorar la docencia de la Geografía porque consideraba que su conocimiento contribuía a la “regeneración” de España. El conocimiento del territorio lo consideraba esencial para que los ciudadanos se identificaran con su país, algo que ya había expuesto Émile Levasseur, padre de la reforma educativa francesa tras la derrota de Sedán (1870).¹⁰ La opinión pública francesa, los republicanos, decían

⁸ Rodríguez Esteban (1988: 132).

⁹ Torres (1893).

¹⁰ Cit. en Capel (1977).

que la victoria alemana se debió a sus maestros: “C’est l’instructeur prussien qui a gagné la guerre”.

Se atribuye a Vidal de La Blache la reflexión “Con libros no se hace más que geografía mediocre; la que se hace con mapas es mejor; la muy buena solo se hace sobre el terreno”.¹¹ Torres se identificaba plenamente con la nueva geografía que se estaba desarrollando, porque para hacer geografía, decía, además de lo publicado en libros y mapas era necesario ponerse en contacto con el territorio.¹² En esa línea trabajó para mejorar la enseñanza de esta materia: elaboró mapas con Vidal de La Blache e introdujo las excursiones escolares en las clases de Geografía. En 1882 había escrito que las salidas tenían por objeto conocer las relaciones del hombre con el suelo, porque explicaban “nuestras diferencias, la clave para comprender la organización social y las instituciones de los pueblos”.¹³ Fue el encargado de organizar las excursiones pedagógicas de la ILE, en donde era considerado un entusiasta viajero; de hecho, fue el miembro de esa institución que más viajó al extranjero.

La excursión, el viaje, tenía una doble función: por una parte la instructiva, pedagógica, pero por otra la de conocer para regenerar. La vocación viajera era “una parte del programa regeneracionista de la Institución”, como apunta Jiménez-Landi.¹⁴ Querían conocer y apreciar el país para llevar a la práctica sus ideas regeneradoras con éxito. No les bastaba conocer la información que proporcionan las estadísticas oficiales o los trabajos descriptivos. El viaje de Torres al Pirineo de Huesca se enmarcaría en ese interés por conocer el terreno para hacer una geografía diferente y avanzar en la regeneración del país.

Las actividades desarrolladas por Rafael Torres Campos, y por tanto sus aportaciones, se pueden organizar en cuatro líneas de trabajo: la geográfica, la militar, la histórica y la pedagógica. Esta última fue el denominador común de las otras tres. Estas cuatro orientaciones de su actividad intelectual quedan perfectamente reflejadas en sus reflexiones sobre el Alto Aragón.

¹¹ La frase la pone Édouard Ardaillon en 1901 en boca de Vidal de La Blache, al que consideraba su maestro. La cita Ortega Cantero (2010: 367), si bien comenta que existen dudas sobre su autenticidad.

¹² Torres (1892: 322).

¹³ *Idem* (1882: 283).

¹⁴ Jiménez-Landi (1984: 102).

LA VISIÓN DE ARAGÓN DEL TORRES CAMPOS GEÓGRAFO

Hacer geografía es estudiar el paisaje, pero ¿qué es el paisaje? El geógrafo Eduardo Martínez de Pisón jerarquiza espacio, territorio y paisaje; este último es un territorio formalizado e interpretado, cuando aquel es un espacio terrestre estructurado y localizado.¹⁵

A la visión tradicional del paisaje natural, imagen pictórica o literaria, le sucedió a finales del siglo XIX lo que se ha llamado *paisajismo moderno*, que se fundamenta, además de en una experiencia visual como el anterior, en “aunar la explicación y la comprensión, la ciencia y el arte, la razón y el sentimiento”.¹⁶ Rafael Torres Campos fue “el primer geógrafo español que adoptó los puntos de vista del paisajismo moderno, teniendo en cuenta al tiempo el legado de Humboldt y Reclus y la perspectiva de Giner”.¹⁷ Reclus fue, sin lugar a dudas, uno de los geógrafos del XIX que mayor impacto tuvieron en Torres Campos —igual que en otros institucionistas—, al que definió como “intrépido turista y sabio geógrafo”.¹⁸

El paisajismo de Torres Campos “no es independiente de su pertenencia al círculo gineriano e institucionista”.¹⁹ Sobre el paisaje Giner había escrito: “¡Dichosa tierra, sin embargo, aquella que puede, como España, concentrar ambos tipos, el varonil y el femenino, en el paisaje de sus varias comarcas!”.²⁰ El contraste es la “nota fundamental de toda región”.²¹ Y esa es la primera impresión de Rafael Torres Campos sobre el paisaje aragonés: el contraste de “las frondosas y pobladas vegas del Jalón y del Ebro”²² con la “estepa” que observa desde la estación de Zuera.

¹⁵ Martínez de Pisón (2010: 401).

¹⁶ Ortega Cantero (2010: 373).

¹⁷ *Idem* (2016: 601).

¹⁸ La ILE siempre tuvo interés por la obra de Reclus. Por ejemplo, en 1905 se publicó una extensa nota necrológica tras su muerte en el *Boletín* de la Institución, e incluso en 1930 apareció una reseña biográfica con motivo del centenario de su nacimiento (*BILE* 1930).

¹⁹ Ortega Cantero (2016: 602).

²⁰ Giner (1999 [1886]: 99).

²¹ “El contraste, una nota fundamental de toda región, que lo mismo abraza al paisaje de montaña que al de llano” (Giner, 1886: 98).

²² Las citas literales del texto de Rafael Torres Campos aparecen entrecomilladas.

La geografía que hace Torres Campos se inspira en el pensamiento krausista. El krausismo es una actitud intelectual y un estilo de vida en el que se busca el equilibrio entre el espíritu y la naturaleza. La vinculación de la geografía con el krausismo la sugiere Rafael Altamira al definirla como

una ciencia a la vez eminentemente natural y eminentemente antropológica; una ciencia que estudia la tierra como un ser vivo, como el medio en que se desarrolla la vida humana, profundamente influenciada por él, y que, por otra parte, sufre la acción de esa vida, que la modifica en proporciones considerables; una ciencia ligada pues con los más graves problemas de la psicología y la historia del hombre.²³

Torres consideraba que la tierra es el teatro de la actividad humana, de la vida social, de los procesos históricos (Ritter), y que existe una relación entre los factores naturales y los humanos, entre el medio físico y la sociedad, de modo que la geografía explica los fenómenos históricos y presentes (Reclus). Así pues, a la vista de sus trabajos se puede considerar a Torres Campos como un geógrafo krausista.

Para el krausismo la geografía se convierte en el instrumento científico que permite a los regeneracionistas descubrir los problemas materiales del país.²⁴ Es una geografía patriótica, como derivación de la *enseñanza patriótica* de Rafael Altamira, cuya finalidad era la de educar al país para regenerarlo.

La percepción del paisaje que tiene Torres la manifiesta en dos visiones: el paisaje físico y el paisaje humanizado.

El paisaje físico: la montaña

La descripción y el análisis del paisaje físico, de la naturaleza, más interesantes del viaje de Torres Campos al Pirineo son los que hace de las excursiones a las montañas que rodean el balneario de Panticosa. Entonces ya no es el contraste con el llano: es la descripción del paisaje pirenaico. Por ello no sorprende la breve referencia que hace a las aguas termales y sus cualidades medicinales, por otra parte suficientemente conocidas en Madrid.

²³ BILE 1904, p. 366. La necrológica que hace la Institución tras el fallecimiento de Torres Campos recoge parte del texto que escribió Rafael Altamira en el número 72 de la revista *España*.

²⁴ Gómez Mendoza y Ortega Cantero (1987).

Para llegar al balneario, Torres Campos siguió el curso del Gállego.²⁵ Desde Biescas, escribe, se configura el “pintoresco valle de Tena”, de verdor sostenido, que se abre en el anfiteatro de El Pueyo.²⁶ También hace referencia a la ermita de Santa Elena, fundada por Jaime I, y al puente a medio construir de Escarrilla.

Ya en el balneario de Panticosa, Torres elogia el paisaje y critica a quienes lo consideran “árido o ingrato”, cuando para él es “espléndido” para que puedan “saborrear la belleza de las montañas” quienes tienen un espíritu cultivado. Sobre la belleza del Pirineo ya había escrito, por ejemplo, Richard Ford en 1844 en su *Manual para viajeros por el reino de Aragón y lectores en casa*.²⁷

La descripción que hace Rafael Torres Campos del paisaje panticuto es muy literaria y a quienes conocen la zona no les resultará nada extraña:

montes diseminados y con frecuencia sin enlace, a cuyo pie se abren enormes abismos, mero esqueleto de roca viva, armazón de un macizo que los agentes atmosféricos han destruido, abruptos, salvajes, tristes, descuajados y desiertos, están con los de la vertiente Norte en la relación de lo sublime a lo hermoso.

Franz Schrader definió las cimas que rodean el balneario como “verdaderas extremidades de la tierra”. En su descripción, Torres hace referencia a las “ruidosas cascadas”, al granito descompuesto, a los grandes bloques en el “lecho de los arroyos”, a las laderas descarnadas “expuestas al Mediodía”, a los pintorescos torrentes. El contraste del paisaje lo encuentra Torres en el Pirineo francés, más verde, húmedo y fresco, que ofrece “grandes ventajas con respecto a la vertiente española”.

En esta descripción sigue las mismas directrices que Humboldt en su trabajo sobre América traducido al castellano en 1878, que posiblemente conocía Torres Campos:

²⁵ Una forma de acceder al balneario de Panticosa era desde Francia. El periodista José Ortega Munilla, quizás el mismo año (lo hizo el 7 de julio de 1887) llegó desde Laruns (Francia) por Sallent, tal como lo narra en su libro *Mares y montañas* (Ortega Munilla, 1887: 115-133).

²⁶ Ese mismo calificativo, *pintoresco*, lo utiliza Lucas Mallada para referirse al valle de Tena en la extensa parte física, como el mismo autor considera, de la memoria descriptiva del mapa geológico de la provincia de Huesca (Mallada, 1878: 3). El libro formaba parte de la biblioteca de la Sociedad Geográfica, según consta en la portadilla del libro que figura en la Biblioteca Digital Hispánica, lo que nos hace pensar que Torres Campos pudo utilizarlo.

²⁷ Véase Ford (1983 [1844]).

A dar a conocer las grandes escenas de esta naturaleza dedico una parte del presente libro, en que atiendo más a pintar el contorno de las montañas, los valles que las surcan y las imponentes cascadas que forma la caída de los torrentes, que al efecto pintoresco que pueda resultar de la contemplación de este espectáculo.²⁸

Pero, sin lugar a dudas, de su estancia en el balneario las descripciones paisajísticas más interesantes son las que realiza de la alta montaña tras hollar el pico Algas (3036 metros):²⁹

Extraño paisaje de una profundidad solo posible de alcanzar a 3000 m de altura, donde el aire tiene una diafanidad y una transparencia incomparables; de una desnudez absoluta, sin una sola planta (los bosques están más bajos) y en que con solo tres tintas de esas que los pintores llaman neutras y frías, el gris de la roca, el azul intenso del cielo sin nubes y del agua inmóvil en profundas cavidades, y el blanco de la nieve y de la espuma de los torrentes, se producen efectos de color incomparables.

Las referencias al color y a la luz son una constante entre los primeros pirineístas, franceses en su mayoría, que suelen compararlos con los alpinos. Franz Schrader, al referirse al tono de las rocas del valle de Ordesa, emplea la siguiente gama de colores: “carne rosácea del salmón”, “pulpa de albaricoque”, “piel de la naranja”. En cuanto a la luminosidad, habla del resplandor. Alain Bourmeton, en la presentación de *El Pirineo aragonés antes de Briet*, recoge expresiones que se utilizan en algunos textos de personas que visitaron el Pirineo: “la luz, y ¡qué luz!”; “el hermoso sol de Aragón, que arroja en todas partes su brillante claridad”; “quién podría permanecer impasible ante tal espectáculo”; “volvía a encontrar esta luz resplandeciente, que parece creada a propósito para animar estos valles aragoneses, darle un no sé qué que cautiva y emociona”.³⁰

Desde mediados del siglo XIX el Pirineo español tuvo interés para los alpinistas franceses. En este sentido, Torres dice que “lo exploran detenidamente años hace” los

²⁸ Humboldt (1878: 23).

²⁹ Nicolás Ortega Cantero (2016: 603) opina que las descripciones que hace Torres del paisaje pirenaico “traducen con especial claridad su visión [...] y su capacidad para aunar, al modo de Humboldt y sin perder de vista la perspectiva de Giner, las dimensiones explicativas y comprensivas, sin olvidar el componente subjetivo de la experiencia”.

³⁰ Bourmeton (ed.) (2004: xxii).

franceses y alude a los trabajos de Schrader, Wallon y Saint-Saud, tres miembros de *la pléyade de los pirineístas*, como denominó Henri Beraldi a los primeros exploradores del Pirineo.³¹

En puridad no podemos considerar a Torres Campos un pirineísta: es más bien un viajero que en su afán de conocer y comunicar su percepción del paisaje accede al balneario de Panticosa, desde donde realiza algunas ascensiones. Sobre el tipo de gentes que acuden al Pirineo, Martínez de Pisón recogió las clasificaciones elaboradas por diferentes autores decimonónicos.³² De todas ellas, quizás la más adecuada para definir a Rafael Torres Campos es la de Beraldi, para quien el pirineísta ideal es el que, “cosa rara, sube, escribe y siente”. Leyendo el relato de Torres Campos podríamos definirlo así, pues subió a algunas cumbres, sintió el paisaje y lo contó en el artículo objeto de este trabajo. Pero en el viaje no se limitó a las actividades montaÑeras, tuvo también objetivos culturales, económicos y militares. No hay que olvidar, como apunta el profesor Callizo, que en el siglo XIX el pirineísmo “no puede entenderse correctamente al margen del viaje por Aragón”.³³

¿Por qué eligió ascender al pico Algas y al de los Batanes? Creemos que por la lectura de los relatos que publicaron en el *Annuaire du Club alpin français* (CAF) dos eminentes cartógrafos del macizo pirenaico: Wallon y Schrader. Torres conocía la revista y por tanto los estudios que allí aparecían sobre el Pirineo español. Estar informado sobre este tipo de boletines entraba en la mentalidad institucionista. Giner animaba a que se organizaran sociedades alpinas o excursionistas con publicaciones periódicas, como en Cataluña, que contribuyeran a romper la cultura ultraurbana y a conocer el país para evitar “las formas frívolas, vulgares e insignificantes” que dominaban entonces las opiniones sobre el territorio español. En el texto de la conferencia dice Torres que la información publicada en las revistas francesas era inútil para la ciencia española porque apenas había españoles en la exploración del Pirineo. No obstante, resaltó que Mallada y Coello habían realizado un trabajo que ha quedado plasmado en

³¹ Henri Beraldi (1901: s. p. [1]) considera que la pléyade pirineísta la forman “Russell, Lequeutre, Wallon, Schrader, Gourdon, Saint-Saud, Prudent (celui-ci donnant la mesure)”.

³² Martínez de Pisón (2002: 27).

³³ Callizo (2016: 8).

los mapas provinciales, pero que aún quedaba mucho por hacer en escalas inferiores a 1 / 200 000 y en meteorología.³⁴

En el caso del pico Algas la elección pudo deberse a la lectura de un artículo que en 1882 publicó en el *Annuaire du Club alpin français* sobre su ascensión Schrader, quien, a su vez, había leído la primera ascensión realizada por Saint-Saud, pero también a que Schrader fuera un geógrafo conocido que había publicado un manual de geografía, *Petit cours de géographie*, junto con Louis Gallouédec, y a la precisión cartográfica de sus mapas y sus orogramas, así como de los dibujos de los paisajes pirenaicos que ilustraban las guías Joanne. En el texto de la conferencia Torres alude con cierto detalle a la reflexión nostálgica que hace Schrader en la cumbre sobre el resultado de su trabajo de doce años explorando y cartografiando el Pirineo.³⁵

La aportación novedosa de Schrader son, sin lugar a dudas, sus orografías, vistas panorámicas de 360 grados realizadas desde lo alto de los picos de la cordillera.³⁶ Para hacerlas emplea un *orógrafo*, aparato que le permite trasladar al papel el horizonte al que lo dirige. Se convierte así en una especie de “mesa de orientación”, en palabras de Callizo, reducida a una cuartilla. En la cumbre del pico Algas realizó una de ellas,

³⁴ Lucas Mallada conocía las publicaciones francesas sobre el Pirineo, porque, como dice Martínez Embid (2005: 104), muchos datos los obtuvo de revistas pirineístas francesas en las que escribían Russell o Wallon, aunque puso “reparos a sus errores topográficos”.

³⁵ El texto de Schrader dice lo siguiente: “La pequeña cima del Pimené, perdida entre los grandes picos que la dominan, me habla del tiempo en que, por primera vez, me atreví a pensar en descubrir los secretos de los Pirineos. Por entonces todo era misterioso más allá de los montes; los escasos picos conocidos no tenían aún un lugar preciso. Al cruzar la frontera se entraba en esta gran poesía de lo desconocido. ¿Quiénes erais, picos lejanos de siluetas nacaradas? Nadie podía decirme vuestro nombre o situación. [...] Alegrías del descubrimiento, pura y noble embriaguez de lo desconocido desvelado, encanto indescriptible de la cumbre ignorada, del bosque inesperado, del valle huyendo al horizonte sobre la onda del aire y perdiéndose en medio de una luz misteriosa, ¿hay que sentir nostalgia de aquel tiempo, ahora que os hemos medido, catalogado, fijado; ahora que las cimas y los valles aparecen cada uno con su nombre, su aspecto de conjunto, sus relaciones orográficas, sus cotas de altitud? [...] ¿Por qué mi corazón se pone triste, como si todos estos grandes monstruos de piedra fueran una parte de mi vida que se escapa, un sueño de infancia reemplazado por la austeridad de la edad madura, una alegría de esperanza que ahora se volverá recuerdo, una parte del futuro deseado largo tiempo con pasión que se desliza al pasado?” (Schrader, 1882, cit. en Bourneton [ed.], 2004: 418).

³⁶ Schrader publicó más de doscientos trabajos sobre la montaña, con cuatrocientos dibujos y doscientos cincuenta grabados, además de la cartografía, como se observa en los dos tomos recopilatorios de sus trabajos publicados con el título *Pyrénées* (Schrader, 1936). Martínez de Pisón (1984: 15) dice: “no solo su obra es un magnífico testimonio del Pirineo desde 1866, fecha en que lo conoció, hasta 1923, sino que contiene bellas descripciones y reflexiones, junto a interesantes informaciones glaciológicas”.

de la que apareció un fragmento en el *Annuaire du Club alpin français* de 1882 acompañando al texto donde narra su ascensión.³⁷

La subida de Torres Campos a los Batanes —nombre que dan los pastores y los cazadores a las crestas rocosas que se separan de la frontera en el pico de Arratille, por su aspecto de diente— pudo deberse al relato, preciso y muy detallado, que publicó Édouard Wallon en el *Annuaire du Club alpin français* en 1880.³⁸ Además había recorrido la parte oriental de mayor altitud del circo de los Baños de Panticosa, que también cartografió con un estilo peculiar, y realizó los dibujos de la zona publicados en el *Annuaire*.

La ascensión a los Batanes tiene cierta dificultad, algo que ya decía Wallon (“debe permanecer en la categoría de aquellas que no se pueden recomendar a cualquiera”), a causa del terreno descompuesto, en algunos casos movido por la fauna local. No queda claro a cuál de los *dientes* subió Torres (“La ascensión a uno de los Dientes de los Batanes”), pero la descripción del paisaje que divisa es similar a la que hace Wallon:

En su horizonte están la Grande Fache con la serie de picos cónicos característicos de la región de Piedrafitá, el Baletous y el Mediodía de Ossau —cuya elegantísima aguja no se olvida nunca cuando una vez se ha visto—, las montañas en forma de lienzo de muralla de la Partagua y de Bucuesa, la Peña de Oroel con su soberbia silueta abaluartada, el macizo complejo de Brazato, la cadena de Tendenera —admirable siempre por su color y por su forma—, la sierra de Guara en el fondo, y por otra parte Monte Perdido dominándolos a todos y la masa también imponente del Vignemale.³⁹

Fue, pues, el Torres geógrafo el que eligió las cumbres que ascender, y no tanto el viajero, que sería el que se quedaría en el balneario de Panticosa. Hizo más excursiones, por ejemplo a la cascada del Pino y a los ibones de Bramatuero.

³⁷ Schrader (1882). Existe una traducción al castellano del artículo en Bourneton (2004: 413-418).

³⁸ Wallon (1880). La ascensión al *diente* central de los Batanes, en pp. 302-313. Existe una traducción al castellano en Bourneton (2004: 385-403).

³⁹ La descripción que hace Wallon (1880: 310) es “la Grande-Fache ouvre la série de ces beaux pics coniques de la région de Piedrafitá, [...] le Balaïtous et le Pic du Midi d’Ossau dominant tout. [...] les belles murailles de la Partagua et de Bucuesa dessinent [...] un de ces tableaux de contrastes [...], la Peña de Oroel laisse voir [...] sa masse carrée qui lui donne l’aspect d’une immense forteresse. [...] Brassato apparaît avec ses nombreuses ramifications, [...] au delà, la chaîne de Tendeñera est splendide de couleur et de formes. Plus loin, [...] la Sierra de Guarra [...] complète le tableau. [...] le Mont-Perdu y trône en souverain. [...] la masse altièrre du Vignemale s’élance d’un jet au-dessus de ses imposantes murailles”.

El paisaje humanizado

Torres no solo realiza una descripción del paisaje físico. Al considerar que la tierra es el teatro de la actividad humana, define también el paisaje humano, hace *antropogeografía*, denominación originaria de la geografía humana. El paisajismo moderno combinaba la dimensión natural y la dimensión cultural del paisaje a través de la experiencia viajera del geógrafo.⁴⁰ El geógrafo cuenta sus vivencias, sus impresiones; describe e interpreta lo que ve, entre otras cosas la actividad económica, que es lo que hace Torres Campos.

La idea del paisaje transformado por la acción del hombre y por tanto puesto en valor es, sin lugar a dudas, la aportación más relevante de Torres Campos a la geografía española, resultado de su contacto con Levasseur en 1878 durante la Exposición Universal de París.

La geografía comercial, antecesora de la geografía económica, estudiaba las “relaciones íntimas de parentesco y auxilio recíproco entre la Geografía y el Comercio”. La referencia al comercio puede ampliarse conceptualmente a la actividad económica, tal como se avanzaba en las conclusiones del dictamen sobre geografía comercial que redactaron Costa, Torres Campos y Pedregal para el Congreso Nacional Mercantil (1886), donde proponían que se estudiara geografía en los programas generales con “atención preferente al punto de vista económico”.⁴¹ En el editorial —“Introducción”— del primer número de la *Revista de Geografía Comercial* el binomio Costa – Torres Campos precisaba que la nueva geografía registra

los seres que pueblan cada latitud [...]; observa el carácter y el modo de vivir de razas y pueblos [...], sus necesidades y el grado y forma en que son o pueden ser satisfechas, su capacidad para el consumo, sus mercados [...], los medios de comunicación y de transporte, etc.; engendrándose así esa economía de los pueblos, que llamamos Geografía Comercial.⁴²

Hasta entonces la geografía comercial se reducía a un listado de productos sin interpretación alguna. Académicamente, Levasseur había definido los contenidos de la geografía económica en una comunicación sobre la enseñanza de la geografía que

⁴⁰ Ortega Cantero (2010: 389-390).

⁴¹ *RGC* 1886, p. 331.

⁴² Costa y Torres (1885: 1). La Sociedad de Geografía Comercial, fundada por Costa y Torres Campos en 1885, era continuadora de la Sociedad Española de Africanistas y Colonialistas (1833), más tarde absorbida por la Sociedad Geográfica Española.

presentó al Congreso Geográfico Internacional de Londres de 1895, del que Torres realizó en 1898 una amplia reseña en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*.⁴³

Por consiguiente, no debe extrañarnos que la geografía económica formara parte del contenido de la conferencia. Pero había otra razón: la condición de oficial de la Administración militar, hoy Cuerpo de Intendencia, de Rafael Torres Campos. El Ejército necesita conocer los recursos económicos del territorio para el abastecimiento de las tropas durante las campañas militares.

Sobre las relaciones entre el territorio y la actividad económica, Manuel María del Valle, catedrático de Geografía Histórica de la Universidad madrileña,⁴⁴ pronunció en 1879 una conferencia en el Círculo de la Unión Mercantil con el título “La geografía en sus relaciones con el comercio y con los problemas económicos”.⁴⁵ Su premisa inicial era que la “ciencia económica tiene por teatro el Universo, lo cual significa que en todo estudio económico debe intervenir el medio terrestre en su conjunto”.⁴⁶ Consideraba, por tanto, que la geografía estudiaba los elementos naturales relacionados con la satisfacción de las necesidades humanas.

La relación entre el medio natural y la actividad económica en la segunda mitad del siglo XIX era el aprovechamiento de las aguas para mejorar la producción agraria. Años después Brunhes insistió en esa relación en su trabajo sobre los riegos en la península ibérica y en África del Norte, trabajo que Torres incluyó en las notas que elaboró para la memoria de la Sociedad Geográfica de 1904.⁴⁷

⁴³ “Estudio de la población (reparto territorial, distribución, acrecentamiento) considerada principalmente en sus relaciones con el suelo: de la agricultura, con indicación sumaria de los principales productos de cada región y de su relación con el suelo y el clima; de la producción mineral y su relación con la constitución geológica; de la industria manufacturera en sus rasgos esenciales, y considerada principalmente en su relación con la agricultura y las minas [...]; las vías de comunicación por agua y por tierra, cuyo trazado se subordina al régimen de las aguas, al relieve del suelo y a las necesidades de la población; el comercio que, utilizando estas vías, pone los productos de la agricultura y de la industria mineral y manufacturera al alcance de la población y establece relaciones de cambio entre las naciones”. Levasseur (1895), cit. en Capel (1984: 87). Son los contenidos que recoge Torres (1898).

⁴⁴ Manuel María del Valle ocupó en 1880 la cátedra de Historia Universal al suprimirse la de Geografía Histórica, y después, en 1910, la de Sociología (cátedra de doctorado), ambas en la Universidad Central.

⁴⁵ Valle (1879). El autor confiesa que se inspiró en la que había pronunciado Jules Duval en la Sociedad Geográfica de París sobre las relaciones de la geografía con la economía política.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 184.

⁴⁷ Torres (1905: 204). También recoge esas mismas notas el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 548 (30 de noviembre de 1905), pp. 340-350.

Al agua como recurso económico dedica Torres Campos una parte de su conferencia. En el viaje a Huesca, el ferrocarril atraviesa “el desierto de la Violada”, que para Torres era el exponente de la sequedad extrema. Este paisaje contrasta con las huertas del Jalón y del Ebro que había visto en la provincia de Zaragoza:

a las tierras con acequias cubiertas de verdura reemplazan las llanuras blanquecinas que el arado no surca, sin más vegetación que pobres plantas halófilas y accidentadas por los regatos que forma el agua infecunda de los temporales, y por desnudos cerros de yeso, de no menos triste aspecto que aquellas.

Las acequias del entorno zaragozano eran lo que permitía una “población muy densa”, que contrastaba con la de la provincia oscense. Esta consideración justifica que asociase el poblamiento al aprovechamiento del agua, relación que Costa había establecido en 1878 en un trabajo sobre el arbolado en el Alto Aragón.⁴⁸ Afirma Torres que las zonas donde desde antiguo se aprovechó el agua —por ejemplo la de Tauste, en las bajas Cinco Villas, con el canal de Tauste, donde se riegan 7000 hectáreas— ahora son vergeles. Otro ejemplo que menciona es el del canal Imperial, que riega 27 000 hectáreas, entre ellas las del entorno de Zaragoza, constituyendo una rica huerta. Y el de Jaca, “digno de ser imitado”, donde los agricultores toman las aguas del río Aragón en Castiello. El agua, pues, pone en valor el territorio.

El gran problema era la sequía (“La sequía es la gran desgracia de Aragón”), porque las montañas que rodean la región impiden la llegada de vientos húmedos del norte y del oeste, como explica Reclus en su *Geografía universal*:

Arrêtés par les montagnes et les plateaux inclinés des Castilles, les vents d’ouest n’apportent aucune humidité dans la cuvette au fond de laquelle coule l’Èbre; les vents humides du nord-ouest, que soufflent de la mer Cantabre, sont aussi partiellement arrêtés par les monts de la Navarre.⁴⁹

El clima hostil (sequías, pedrisco..., o lo contrario: riadas, inundaciones...) da lugar a la falta de cosechas y, por consiguiente, de trabajo en el campo. Torres ponía el ejemplo de la comarca de Tamarite, que, con unas tierras “de fertilidad extraordinaria”,

⁴⁸ Costa (1878). Torres cita la revista en el texto de la conferencia para referirse a las opiniones de Costa.

⁴⁹ Reclus (1879: 824-825).

está arruinada por la falta de lluvias. Costa añadía además los gravámenes que imponía la Administración a los agricultores de la provincia.⁵⁰ Torres proponía que se llevaran a cabo a corto plazo las obras del canal de Tamarite, que se habían iniciado en 1860 tomando las aguas del Ésera en su confluencia con el Cinca.

Para Torres, la consecuencia inmediata de la falta de agua es la pérdida de población. La provincia de Huesca es “una de las cuatro cuyo decrecimiento es mayor”.⁵¹ En efecto, la provincia de Huesca era una de las que más población perdió en el periodo intercensal de 1857 a 1877. Pasó de 257 839 a 252 239 habitantes, es decir, perdió casi un 2,175 % de su población, cuando la capital de la provincia aumentó en casi 3000 personas. Evidentemente, las zonas rurales fueron las más afectadas, por ejemplo los partidos judiciales de Tamarite, Benabarre, Boltaña, Fraga y Jaca, donde hubo pueblos que perdieron el 20 % de su población.

Esta pérdida la explica por la emigración, puesto que el crecimiento natural es positivo. Atribuye esa emigración a la falta de subsistencias y, como Joaquín Costa, a la ausencia de una agricultura competitiva. También dice que se emigra a Francia por “las huelgas forzosas” y muchos braceros ya no vuelven. “Otros van al interior y algunos se dirigen a la América española”.

En resumen, la causa de que “Huesca se desangre” es la falta de agua, porque las “grandes corrientes de agua que podrían fecundar las estepas [...] van a perderse en el mar sin dar provecho alguno”. Para evitar la pérdida del agua del Pirineo Torres proponía, cuando los canales no eran posibles, el “cerramiento de los valles altos” mediante obras sencillas y poco costosas. Como ejemplo del éxito de este tipo de obras pone la presa “de Huesca” (se refiere a Arguis), que intercepta las aguas del Isuela, las cuales convierten la Hoya de Huesca en “un oasis de verdura”. Para ampliar las obras de riego comentó que se proyectaban tres pantanos: uno en el Salto de Roldán para el Flumen, “otro gigantesco en la garganta que forma el Gállego entre la sierra de Loarre y la de Santo Domingo” (La Peña) y un tercero para Callén y Almuniente que tomaría las aguas del Isuela. Respecto a los dos primeros parece que conocía la opinión de Costa, quien tiempo después la expondría en su *Política hidráulica (misión social de los riegos en España)*.

⁵⁰ Véase Costa (1878).

⁵¹ Las provincias que cita como las que más población pierden son Lérida, Lugo y Ávila. Utiliza los censos de población de 1857 y 1887.

El regadío haría competitiva la agricultura; por ejemplo, transformaría los cultivos, de modo que podría incluirse el cáñamo, entonces en declive en Italia, Francia y Rusia. Y también la ganadería, en la medida en que se podría introducir “ganado estante” porque se aumentarían los prados artificiales; sustituir el ganado mular, propio de la zona, por vacuno, que presenta mejores condiciones para trabajar la tierra...

El éxito del regadío lo lleva a proponer que se debe continuar con las obras iniciadas hacía siglos, y se hace portavoz de quienes reclaman el regadío para “el progreso del país”, como “eficaz remedio para sus grandes desgracias, hijas todas principalmente de la inconstancia de las lluvias”. En definitiva, con el regadío se conseguiría una industria rural y por tanto la “prosperidad [de] la provincia”.

Realmente Torres, siguiendo a Costa, lo que hace es asumir el mito del discurso regeneracionista de que el agua resolverá todas las miserias y las frustraciones del país y dará paso a la abundancia.⁵²

Para Costa, el eje vertebrador de la reforma y la regeneración de la agricultura, que permitiría transformarla en una “agricultura comercial” y elevaría el nivel de renta de los campesinos, era la construcción de obras de riego con el fin de aprovechar las tierras que presentaban condiciones difíciles para la producción.⁵³ En el dictamen hidráulico decía que esas obras debían ser, por su importancia, “obras de la Nación”.

Otra actividad económica del Alto Aragón a la que hacía referencia en la conferencia era el comercio, el lícito y el ilícito. El efecto frontera lo observaba en Canfranc, pueblo alumbrado por el sol “solo alrededor de medio día”. Únicamente tenía una calle, la carretera que se dirige a Francia, que estaba dedicada, y lo sigue estando, a Albareda.⁵⁴ El pueblo vivía del “acarreo y tráfico lícito de lanas, pieles y vinos”, pero también del contrabando, fuente de riqueza que se manifestaba en las plantas de las casas de los contrabandistas. Los “*traficantes jubilados*” alardeaban de sus hazañas

⁵² Véase Ortí (1984).

⁵³ Rodríguez Esteban (2011: 25).

⁵⁴ Es José Luis Albareda, ministro de Fomento con Sagasta, autor de la Ley de 5 de enero de 1882 por la que se aprobó la construcción del ferrocarril a Francia por Canfranc. Esta ley era consecuencia de la de 1870 de concesiones de líneas ferroviarias, en la que se decía: “Artículo 5.º: El Gobierno presentará oportunamente a las Cortes un proyecto de ley especial para la línea que ha de penetrar a Francia por el Pirineo central tan luego como la Comisión nombrada al efecto haya fijado y se tenga aprobado el correspondiente proyecto; proponiendo entonces, en vista del presupuesto, la subvención que para ella se conceptúe necesaria”.

porque, como le comentó “un virtuoso sacerdote de aquellas montañas”, el contrabando no era pecado. Sin embargo, las actividades tradicionales se habían sustituido en el momento de la visita de Torres por el trabajo en las obras que el “ramo de Guerra” estaba realizando en la zona por valor de 50 000 o 60 000 pesetas cada mes.

EL TORRES CAMPOS MILITAR:

LA COMUNICACIÓN FERROVIARIA A FRANCIA POR CANFRANC

Las comunicaciones y los medios de transporte eran importantes para la creación de riqueza.⁵⁵ Por ello Torres dedicó una parte de su conferencia a las comunicaciones, en concreto al ferrocarril de Canfranc, cuyo trazado estaba en pleno debate en aquellos años.

En 1882 quedó definido que el paso del ferrocarril por el Pirineo central se realizaría por Canfranc (5 de enero de 1882, *Gaceta de Madrid* del 6 de enero). La línea partiría de Huesca y desde allí a través de Ayerbe, Caldearenas, Jaca y Canfranc para cruzar “la cordillera en las inmediaciones de Somport”. En los años siguientes se realizaron las gestiones necesarias para la ejecución de la vía y se creó la Sociedad Anónima Ferrocarril a Francia por Canfranc (24 de marzo de 1883) para la construcción y la explotación de la nueva línea férrea.⁵⁶ También se estableció que el trayecto entre Jaca y la boca del túnel se debía construir en los dos años posteriores a la apertura del servicio entre Huesca y Jaca.⁵⁷ La primera locomotora llegó a Jaca el 8 de febrero de 1893, y unos meses después, el 1 de junio, se abrió la línea al público.⁵⁸

Los comentarios y las consideraciones sobre el trazado de la línea a la frontera francesa los planteó Torres Campos en dos direcciones, aparentemente antagónicas: la estrictamente económico-comercial y la militar.

Desde la perspectiva del geógrafo, consideraba que el trazado de la línea que uniera Zaragoza con Francia a través del Pirineo central debía ser el más corto posible.

⁵⁵ *Revista de Geografía Comercial*, 1 y 2 (30 de junio de 1885), p. 1.

⁵⁶ Véase *Gaceta de Madrid*, 106 (16 de abril de 1883), p. 153. Noticias oficiales.

⁵⁷ *Gaceta de Madrid*, 155 (3 de junio de 1888), t. II, p. 705.

⁵⁸ *El Pirineo Aragonés*, 4 de junio de 1893. El 31 de mayo se inauguró oficialmente con la llegada del primer tren de pasajeros.

Por tanto, era crítico con el trazado inicial, el que estaba previsto que partiera desde Huesca, a donde había llegado el ferrocarril en 1882, porque no había una comunicación directa con Zaragoza. Realmente, y sigue así, el ferrocarril hasta Huesca era un ramal de la línea de Zaragoza a Barcelona que partía de la estación de Tardienta, lo que alarga el itinerario hasta Canfranc.

Alfonso XII y el presidente de la República Francesa Jules Grévy habían acordado modificar el trazado inicial. El convenio hispano-francés de 1885 establecía que España debía adoptar el recorrido más corto y directo posible en su unión con Francia, lo que significaba la construcción de un ramal directo entre Zuera y Turuñana, en las proximidades de Ayerbe. Ya en 1877 el ingeniero Eusebio Page y Albareda, director general de Obras Públicas, había apuntado la posibilidad de que la línea partiera de Zuera en lugar de hacerlo desde Huesca.⁵⁹ No obstante, las obras hacia Canfranc se iniciaron en Huesca en 1888, año en que el Gobierno otorgó un anticipo reintegrable de 40 000 pesetas por kilómetro, que se añadían a las 60 000 que se aprobaron en la Ley de 5 de julio de 1882.

El ramal de Zuera a Turuñana se construyó años más tarde, entrando en funcionamiento en 1929, de acuerdo con lo establecido en la Ley de 29 de mayo de 1888 (*Gaceta de Madrid* de 3 de junio de 1888): “La terminación y explotación de dicho ramal [Zuera – Turuñana] no serán sin embargo forzosas hasta que, ejecutadas totalmente las obras del túnel de Somport, se abra al servicio público el ferrocarril de Huesca a la frontera en combinación con la red francesa”.

Por otra parte, el trayecto por Caldearenas, Sabiñánigo y Jaca del proyecto inicial también fue cuestionado en la *Revista de Obras Públicas* en 1888. Se criticaba el zigzag que alargaba y encarecía innecesariamente la línea que había que construir, cuando “el objetivo de este proyecto era que resultase la unidad de longitud a un precio económico”.⁶⁰ El año anterior los ingenieros de caminos ya habían propuesto modificar el trazado con el fin de reducirlo entre Zuera y Somport a 119 kilómetros, 33 menos

⁵⁹ Page (1877).

⁶⁰ “No puede menos de llamar la atención, que habiendo trazado la naturaleza una vía tan directa como la que forman el curso inferior del río Gállego desde la Peña hasta Zuera y el curso superior del Aragón, se describiesen dos enormes zig-zag, cuyos extremos se hallan en Huesca, La Peña, Sabiñánigo y Jaca”. *ROP* 1888, p. 98.

que el inicial, para lo cual planteaban la construcción de un túnel por San Juan de la Peña, abandonando el curso del río Gállego en el pueblo de la Peña.⁶¹

En *El Pirineo Aragonés* del 28 de agosto de 1887 se citaban los trabajos que estaban llevando a cabo sobre el terreno en los montes de San Juan de la Peña los ingenieros Inchaurreandieta y Palau, de la comisión técnica para el trazado del ferrocarril. Ambos eran expertos geólogos.⁶² Torres Campos conocía ese proyecto e incluso durante su visita al monasterio de San Juan de la Peña vio a los ingenieros realizando mediciones: “El día de mi visita al famoso panteón de los reyes de Sobrarbe y Aragón hacían los ingenieros los trabajos de campo a las inmediaciones del mismo. Con este trazado se ganan 80 km”. Torres estaba a favor de ese nuevo trazado:

Según la rectificación del trazado propuesta, parte de Zuera, en el ferrocarril de Zaragoza a Barcelona, va por el valle del Gállego, y por la línea más corta, que es Anzánigo, Santa María de la Peña y barranco de Ena, se dirige a salvar con túnel la Sierra de la Peña por bajo del Monasterio de San Juan para desembocar en el valle del Aragón cerca de Jaca.

Creemos que este trazado era el que apoyaba la Sociedad Geográfica.⁶³

Además era partidario de que el túnel se construyera “Mejor que por la Sierra de la Peña [...] por la del Oroel, a fin de que quedase la línea más dentro del campo atrincherado de Jaca y fuera más difícil un movimiento envolvente”. Con el trazado que atravesaba la sierra de San Juan de la Peña o del monte Oroel “no se franquean los desfiladeros del Gállego por Anzánigo, Caldearenas y Saviñánigo anulando los grandes obstáculos que hoy existen para una invasión por la nueva carretera del puerto de Sallent”. Aquí aparece el Torres Campos militar que queda patente en otros comentarios sobre el ferrocarril de Canfranc. Creía que sobre el trazado debería pronunciarse la opinión pública.

⁶¹ ROP 1887.

⁶² Rogelio de Inchaurreandieta Páez era conocido por sus trabajos geológicos y arqueológicos, y Melchor Palau i Català era catedrático de Geología y Paleontología en la Escuela de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid, de la que el anterior fue director.

⁶³ El presidente de la sociedad, tras comentar Torres Campos durante una sesión de su junta directiva la conferencia que iba a pronunciar, había destacado “la comunidad de ideas entre el señor Torres Campos y la mayor parte de los individuos de la Junta directiva de esta Sociedad en cuanto al trazado que más conviene para el ferrocarril de Canfranc” (*BSGM* 1888).

En el texto de la conferencia se deja ver su preocupación por la defensa de país ante una hipotética invasión desde Francia por el Pirineo central. En esta cuestión pudo estar influenciado por su maestro, el general Gómez Arceche, que criticaba las comunicaciones, en este caso ferroviarias, por el Pirineo. En su *Geografía militar de España* (edición de 1880) calificaba de “peligrosa” la comunicación por Canfranc, al igual que la prevista por el Baztán, por cuanto el acceso a Zaragoza ya no se haría desde Tudela como en la invasión napoleónica, sino directamente desde Francia.⁶⁴

Los representantes de Francia en la “comisión internacional para estudiar el enlace de los ferrocarriles franceses y españoles” habían propuesto que a la vez que el Canfranc se construyeran otras dos líneas, una por el Roncal y otra por el Noguera Pallaresa. Para Torres estas propuestas eran inadmisibles. Cuestionaba ambas líneas por sus efectos negativos para la defensa del país. La del Roncal se planteó “para envolver fácilmente a Pamplona en caso de guerra”; la del Noguera Pallaresa, porque “establecía comunicación directa entre París, Cartagena y Argelia, y anulaba la plaza de Lérida”. Sobre esta línea se realizaron diferentes proyectos que seguían la línea del Segre hasta enlazar con el Noguera Pallaresa cruzando el Plat de Beret a 1878 metros a cielo descubierto y continuar desde allí por el valle de Arán hasta Francia.

La opción del Roncal creó cierta inquietud en Aragón porque se la veía como competencia directa. Todavía pendiente de que se iniciase la construcción del ferrocarril a Canfranc, el 27 de julio de 1886 *El Diario de Huesca* se hizo eco de una noticia aparecida en *La Derecha*, periódico de Zaragoza, sobre lo comentado en el consejo de administración del ferrocarril de Canfranc. La noticia hacía referencia a las intervenciones de Francisco Larraz, Antonio García Gil y Francisco Sagristán y Sanáu, que además de accionista era senador del reino. Allí debió de decirse que habían aparecido nuevas dificultades en España para el Canfranc, porque Cristino Martos y José Canalejas apoyaban el trazado por el Roncal, y que Segismundo Moret, “quien debería ayudar la gestión del Canfranc, [...] es grande amigo de [...] Canalejas”. También se decía que las dilaciones en el proyecto de la vía por el Noguera Pallaresa, del que todavía no se había hecho nada, podrían paralizar los estudios sobre el Canfranc.

⁶⁴ Gómez Arceche (1880). En la primera edición, de 1859, evidentemente no se hace referencia al ferrocarril de Canfranc, aunque la descripción de los valles de los ríos Gállego y Aragón es idéntica.

A los proyectos iniciales de perforar el Pirineo central hubo voces que se opusieron. Un ejemplo de esto es el informe que elaboró el general Pavía cuando era capitán general de Cataluña, en 1880-1881. Proponía que el paso fuera por el valle de Arán porque todo el túnel estaría en España y en la retaguardia de la línea de defensa del territorio nacional, con lo que también apoyaba las iniciativas de los araneses.⁶⁵

La ubicación de la boca del túnel de Somport en territorio español no era baladí. En su discurso, Torres Campos situaba el verdadero peligro de la apertura del ferrocarril, ante una hipotética invasión desde Francia, en la boca del túnel en España. La salida que “señalaban las gentes del país, de referencia a los ingenieros que han reconocido el terreno, [estaría] en el km. 179”, es decir, en Arañones.

La crítica que hacía a este lugar se debía a la débil defensa que tendría España, pues el fuerte de Coll de Lladres, bastión para la salvaguardia del paso desde Francia, se sitúa tras la salida del túnel. La construcción del fuerte, una inversión de un millón de pesetas, “sería un bello modelo sin más aplicación que servir de recreo a los curiosos y dar testimonio de condescendencia sin ejemplo”.

En estas circunstancias, proponía que el túnel saliera en el cruce de “la canal Roya con el río Aragón”, puesto que la vía, ya al aire libre, quedaría controlada directamente y de frente por la posición de la Sagüeta y el fuerte de Coll de Lladres, que se estaba construyendo entonces con el proyecto de 1881 del “ilustrado oficial de Ingenieros” Julio Rodríguez Mourelo. También ese año se había aprobado el proyecto de la batería de la Sagüeta. Ese mismo oficial redactó en 1888 uno nuevo para Coll de Lladres, que se consideró el definitivo y sobre el que se efectuaron las reformas del siglo xx. En 1887, fecha del viaje de Torres Campos, ya se habían realizado la carretera de acceso, los desmontes, los túneles del fuerte, la galería arpillada en la roca, los muros de la caponera y sus bóvedas y los muros del frente de ataque, así como los del cuartel.⁶⁶

El argumento sobre la salida del túnel en la zona de Canal Roya también lo justificaba por el coste económico, puesto que el túnel sería más corto (“Bajo el punto de vista financiero deben buscarse túneles cortos”) y por tanto la excavación más barata, aunque reconocía que para facilitar “la explotación y evitar interrupciones conviene

⁶⁵ Pavía (1982). Se incluye la carta que los vecinos del valle dirigieron al Congreso de los Diputados.

⁶⁶ Esteban (1990: 199). Sobre Coll de Lladres y la Sagüeta, véase Sáez (2004a y 2004b).

que los túneles tengan las cotas más bajas posibles”. Por otra parte, las condiciones climatológicas que pudieran dificultar las comunicaciones en invierno parece que tendrían para Torres poca incidencia, porque, como las nieves “en los Pirineos no empiezan hasta los 2500 m, bien puede desembocar el túnel a 1250 por ejemplo”.

Pero el Torres Campos geógrafo se antepuso al militar: “La necesidad de atender al desarrollo de la riqueza y a las exigencias de la comunicación y de la vida moderna obligan a veces a que aquel [el punto de vista militar] no predomine”. No obstante, incidía en la necesidad de defender la frontera, para lo cual no solo hacía referencia al relieve y la altitud de las montañas, sino también a la memoria, “inérita”, de 30 tomos de la Junta de Armamento y Defensa del Reino sobre la protección y la fortificación del territorio nacional.

La postura de Torres se enmarca en visiones regeneracionistas. Frente a la oposición al túnel, Costa, un entusiasta del proyecto, ponía en boca de un labriego aragonés que, “si el ferrocarril puede servir a los franceses para penetrar en la península, lo mismo servirá a los españoles para penetrar en Francia”.⁶⁷ Más bien era la apertura de España a Europa, puesto que con el ferrocarril “penetra la vida moderna”.

Para Torres Campos el tendido ferroviario entre Zuera y Turuñana era imprescindible para acortar la línea, aunque fuera el principio del fin de la ciudad de Huesca como centro económico: “no será ya importante depósito y animado centro de tráfico, como debía resultar de llevarse a cabo el ferrocarril inaugurado”. Quedaría como un punto de apoyo para la defensa del país porque “importaba bajo el punto de vista militar tener sobre la línea que conduce al Ebro, en Huesca, una avanzada de Zaragoza y una estación conveniente para almacenes y centro de aprovisionamiento”.

Así, considera que Huesca, desde la perspectiva económica, “queda sacrificada, todos los beneficios son para Zaragoza”, que es “encrucijada de todos los caminos naturales y en el encuentro, por tanto, de todos los movimientos sociales por inexcusable ley geográfica tenía que hacerse más populosa entre las ciudades de Aragón”.

⁶⁷ Costa (1882). Ese manifiesto lo escribe Costa en octubre de 1882 con motivo de la subasta de la concesión del ferrocarril de Huesca hasta la frontera francesa. El texto, breve, argumenta que, aunque parezcan actos contradictorios, el “estampido del cañón” (1808) y el “estampido del barreno” (1882) “son momentos de un mismo y solo acto”.

Zaragoza en el censo de 1877 tenía 92 407 habitantes, cifra que se incrementó en los veinte años siguientes en un 5,88 %. En el caso de Huesca, los 13 041 habitantes del censo de 1877, el 14 % de los de Zaragoza, se convirtieron en 12 164 en el de 1897, es decir, que se redujo la población en un 8 %.

Realmente la pérdida de peso de la ciudad de Huesca no sería consecuencia del trazado ferroviario, todavía no ejecutado, de Zuera a Turuñana. Era algo que para Torres se había iniciado con el “advenimiento de la dinastía catalana”, lo que lo llevó a considerar que Huesca era una ciudad con pasado pero sin presente.

EL PASADO: EL TORRES CAMPOS HISTORIADOR

La geografía no solo hace referencia al presente, también al pasado. Basta con ver la *Geografía universal* de Reclus. Los tomos de su *Nueva geografía* dedicados a España y Portugal habían sido publicados en 1876. Para interpretar el paisaje relacionaba los hechos geográficos con el desarrollo histórico, lo que contribuyó a que por primera vez se hiciera un paisajismo geográfico moderno sobre nuestro país.⁶⁸ Torres Campos inserta el pasado del Alto Aragón en su análisis geográfico a través del paisaje urbano, Huesca y Jaca, y de lugares como San Juan de la Peña o Montearagón por la influencia que tuvieron en la historia de Aragón. Quizás por ello Joaquín Costa en sus notas manuscritas sobre el libro *Estudios geográficos* no lo llama *historiador*, sino *arqueólogo*.⁶⁹ Y en todos esos estudios hay siempre alguna referencia a los aspectos militares del emplazamiento.

Las referencias al pasado del Alto Aragón son las más documentadas de todo el texto. El autor utiliza la bibliografía entonces reciente sobre la historia de Aragón para narrar los principales acontecimientos, al igual que para realizar las descripciones artísticas de los edificios singulares. Los comentarios que hace no son originales: los obtiene de publicaciones anteriores que cita acertadamente.

⁶⁸ Ortega Cantero y García Álvarez (2006).

⁶⁹ Costa [1894]. La reseña del libro, según Cheyne (1981: 140), parece que se publicó en *La Justicia*, diario republicano de Calatayud, pero este autor no pudo localizar el ejemplar.

Huesca

Define Torres Huesca como “una población sin carácter”. Entre otras cosas dice que carece de edificios de valor: “únicamente atraen las miradas del curioso algunos edificios del Renacimiento”, lo que “priva de aspecto monumental a la ciudad del Isuela”, porque carece de edificios de piedra y el ladrillo no se había “manejado como en aquellos admirables monumentos mudéjares” de Zaragoza.

La imagen que se tenía en Madrid de Huesca era la de una ciudad discreta de la que no se oía hablar a nadie. En 1887 la revista *Madrid Cómico* decía: “Si el gran pintor Casado no nos hubiera a Huesca recordado nadie sabría que Huesca existía”.⁷⁰

La pintura (1880) de José Casado del Alisal debía de ser conocida en Madrid (hasta 1950 no se trasladó a Huesca), al igual que lo era el pintor, por lo cual tampoco es de extrañar que Torres Campos, al referirse en la conferencia a la Campana de Huesca, lo hiciera a través del cuadro. Una vez que había visto el lugar, comentaba que las “graciosas columnas” que aparecen en el cuadro eran fruto de la “fantasía del artista”. Consideraba que la historia de la Campana de Huesca era una leyenda y remitía a quien quisiera conocer más del asunto a la novela de Cánovas del Castillo *La Campana de Huesca*.⁷¹

En el comentario sobre la ciudad solo hace referencia a aquellas épocas de las que se conservan monumentos singulares, por lo que solo menciona los de la Edad Media: la “habitación de Doña Inés”; la “biblioteca del Instituto provincial”, “una de las raras construcciones civiles que se conservan en España anteriores al siglo XIII”; San Pedro el Viejo, y la catedral, que cuenta con “un bellissimo pórtico” y con el retablo de Forment, “artista genial y de grandes alientos”.

Se acercó al castillo de Montearagón. Aunque le dijeron que poco había que ver, escribe que “bien vale la pena, no de breve jornada, sino de largo viaje”, contemplar su retablo principal —hoy en el Museo Diocesano de Huesca— porque lo considera “superior al de Huesca”, tal como lo hizo su amigo Carlos Soler, también académico de la Historia. Visitó la “iglesia subterránea” del castillo, donde buscó el sepulcro de

⁷⁰ *Madrid Cómico*, año VII, 253 (24 de diciembre de 1887). En la portada aparece una caricatura de Valero Palacín bajo el epígrafe “Notabilidades oscenses” y con el comentario “Orador muy erudito, de sólida ilustración, que, entre otras obras, ha escrito *El talento y su misión*”. Valero Palacín era canónigo magistral de la catedral, además de presidente de la Junta Superior de Instrucción Pública de la provincia.

⁷¹ Cánovas (1852). Existen varias ediciones, algunas de fechas recientes.

Alfonso el Batallador “dibujado por Carderera” (se refiere a su obra *Iconografía española*), aunque dice que “inútilmente”.

Además de la visión del historiador, contempla la función militar que desempeñó Montearagón como punto avanzado y refugio durante el asedio de Huesca. Al hilo del asedio hace referencia también a otras fortalezas, como Loarre, Marcuello, Santa Eulalia o Alquézar, o a poblamientos en el curso del Gállego que sirvieron como puntos de apoyo para facilitar la conquista de la capital, como Ayerbe, Murillo o Agüero.

Jaca

Jaca tiene para Torres Campos “el privilegio de haber desempeñado un papel importante en la historia patria”. Tras repasar algunas de las funciones que realizó (“corte de los condes de Aragón”, “capital de la monarquía aragonesa”, “sede episcopal”...), también hace referencia a su fuero y a que acuñó moneda. Cita la catedral, las calles tortuosas, “las viejas casas con pisos en saliente que avanzan sobre la calle [...] y numerosos restos heráldicos” que son muestras de “antigüedad y nobleza”.

En sus referencias a la ciudad vuelve a aparecer el Torres Campos militar. La describe por “su condición de plaza de armas” como población fronteriza que justifica, por ejemplo, que Felipe II proyectara la “fortísima ciudadela”, a la vez que se construían los castillos de Ansó, Hecho, Canfranc y Santa Elena. Para Torres la función de la Ciudadela a finales del siglo XIX es la de “servir modestamente para almacenes” como consecuencia de las transformaciones que se habían producido en el arte de la guerra. Por ello tampoco creía de utilidad las murallas de la ciudad, “ostentoso alarde de la grandeza pasada”, que prevé que caerán “ante las necesidades de una población que crece y a la que no detienen en su tendencia al esparcimiento respetos románticos ni culto a las antiguallas”. No estaba equivocado, pues muchas ciudades ya habían derribado sus murallas para expandirse; por ejemplo, lo había visto en París con la reforma de Haussmann.

En el momento del viaje de Torres Campos se estaba construyendo en Jaca el fuerte de Rapitán y estaba previsto otro en “Asieso”, como se cita en el propio texto, para cerrar el acceso a Jaca por el valle del Aragón. Formaban parte estas “fortificaciones costosísimas” del sistema de defensa del Pirineo, en las que incluye también la de Santa Elena en el valle del Gállego. Al hilo de esa situación hace una referencia a la nueva arquitectura militar comparando la Ciudadela, de tiempos de Felipe II, con el

fuerte de Rapitán. Las diferencias radican en el emplazamiento de las fortificaciones, como consecuencia del alcance de la artillería moderna.⁷²

San Juan de la Peña

Otro de los paisajes que describió Torres en la conferencia fue el de San Juan de la Peña, si bien en ella se dedica exclusivamente al monasterio viejo. Omite de manera consciente referencias al nuevo, construido en lo alto del monte Pano “para mayor comodidad de los frailes”. El paraje lo considera más bonito que el de Covadonga.

Para llegar a San Juan de la Peña desde Jaca atraviesa el Llano de la Victoria y el Campo de las Tiendas, donde estuvo acampado el ejército invasor. Respecto a la batalla y la victoria del conde Aznar, se apoya en la obra de Rafael Leante.⁷³ De este acontecimiento destaca dos cuestiones: por una parte, la aparición de las cabezas coronadas de cuatro reyes moros, “que desde entonces figuran en el escudo de las armas de Jaca con la cruz encarnada de dobles brazos”; por otra, quizás por su interés por la condición femenina, el papel que tuvieron las mujeres jacetanas en la victoria del conde Aznar, que describe basándose también en la obra de Leante.

Accedió al monasterio desde Santa Cruz de la Serós por una “empinada senda [que] va al borde de temerosos abismos”. De Santa Cruz destaca la torre del convento de las benedictinas, “llamado de las Sorores o Hermanas, de donde ha venido Serós”. Considera que es una “construcción religiosa [...] bastarda” porque (vuelve el Torres militar) es una atalaya que defiende uno de los accesos a San Juan de la Peña.

Son varias las leyendas que cuenta en la conferencia: evidentemente, la de san Félix y san Voto en el descubrimiento de la gruta donde se construirá el monasterio de San Juan de la Peña, y otra, tremendamente fantástica, relacionada con el macizo de las Tres Sorores, que divisa durante la ascensión que copió del libro de Soler *De Madrid a Panticosa*.⁷⁴

⁷² Sobre el fuerte de Rapitán hace una detallada descripción del edificio (foso, caponeras...) para la defensa de la posición.

⁷³ Véase Leante (1889: 101-109). En el capítulo que lleva el título “Nuestra Señora de la Victoria, sita en el término de la ciudad de Jaca”, en la página 104 aparece el mismo párrafo que figura en el texto de la conferencia de Torres Campos. Desconocemos si había sido publicado antes de 1888.

⁷⁴ Véase Soler (1878: 317-324). El libro, dedicado a Valentín Carderera, trata de popularizar la historia y las leyendas sobre Aragón. Carlos Soler era catedrático en la Escuela Central de Artes y Oficios.

Sobre San Juan de la Peña, repasa la historia del monasterio a través de textos clásicos y destaca su papel en la historia de Aragón. Describe el edificio, “Cubierto por completo por la roca”, que le da un “sombrio carácter”, y la “iglesia subterránea”. Hace hincapié en “el original y riquísimo claustro”. Una parte importante de la exposición acerca de San Juan de la Peña la dedica al panteón de los reyes y la apoya en varias obras que tratan la historia de Aragón. Utiliza la de Bartolomé Martínez y Herrero publicada en 1866, *Sobrarbe y Aragón*, que analiza los reinados de cada uno de los reyes hasta Ramiro II.⁷⁵ También se refiere a la que presentó el monje Joaquín Aldea a la reina Bárbara de Portugal, esposa de Fernando VI,⁷⁶ que enumera los enterramientos de reyes y príncipes según lo había hecho el abad Briz Martínez en 1640.⁷⁷

Torres es crítico con la “restauración” del panteón real en época de Carlos III (1770). Al igual que Vicente de la Fuente (1886), tacha de “atentado arqueológico” la construcción de los nuevos nichos porque se mezclaron los restos de los reyes que según la tradición estaban allí enterrados bajo unas nuevas placas de bronce.⁷⁸ También censuró los bajorrelieves alegóricos. Sorprenden estas opiniones frente a los comentarios del barón de Saint-Saud, uno de los primeros pirineístas, al que habían impresionado las “modestas tumbas de los reyes” y el abandono en que se encontraban durante su visita al monasterio el 24 de junio de 1881.⁷⁹

Torres coincide con Vicente de la Fuente en lo fuera de lugar de la nueva construcción y en su mal gusto. De esta forma, cuando se refiere al conde de Aranda dice: “El último de los próceres que está allí sepultado es un representante de la revolución, aquel que trató de desarraigar desde las esferas del gobierno las consecuencias de la vida de la Edad Media simbolizada por San Juan de la Peña”.

A MODO DE CONCLUSIÓN: UN TRABAJO DEL TORRES PEDAGOGO

La cuarta actividad de Rafael Torres Campos a la que hemos hecho referencia al principio de este trabajo, denominador común de las otras, es la pedagogía. Era

⁷⁵ Martínez y Herrero (1866).

⁷⁶ Aldea (1748). Existe un ejemplar en la biblioteca de la Real Academia de la Historia.

⁷⁷ Briz (1620).

⁷⁸ Fuente (1886: 353-355).

⁷⁹ Saint-Saud (1881).

reconocida su labor docente tanto en la Escuela Normal Central de Maestras como en la Institución Libre de Enseñanza y en otros centros en los que impartió clases o conferencias. También, como hemos apuntado anteriormente, era notable su interés por mejorar la enseñanza de la geografía.

En mi opinión, el texto publicado de la conferencia es una lección de geografía que sigue los cánones de lo que se estaba haciendo en Europa. Se estructura como tal. La organiza en seis apartados: I. La llanura aragonesa.— Ventajas del riego.— La emigración en Huesca.— Canales y pantanos;⁸⁰ II. Huesca y Montearagón; III. Jaca.— La Ciudadela.— El fuerte de Rapitán; IV. Coll de Ladrones.— Trazado de los ferrocarriles transpirenaicos.— El túnel internacional en la línea del Alto Aragón.— Canfranc; V. Excursión a San Juan de la Peña.— El Campo de las Tiendas.— Santa Cruz de la Serós.— El panorama de las Tres Sorores y la geogenia popular.— El monte Pano y el monasterio; VI. De Jaca a Panticosa.— El Pirineo español.— Las montañas de Panticosa.— Excursiones a las alturas.— La exploración de la cordillera.

Esta estructura para la narración del viaje combina la descripción con la explicación académica de algunos hechos geográficos, y añade sus vivencias, las percepciones propias del geógrafo. Se centra en cuestiones geográficas concretas sobre el paisaje en relación con la economía (el apartado I, con el problema del agua como eje central), así como en la historia, modeladora de las funciones urbanas de Jaca o Huesca, que da paso a la explicación de las comunicaciones, en particular a la reflexión sobre el ferrocarril de Canfranc desde la perspectiva de la defensa nacional (apartados II, III y IV), pero también utiliza en la narración de las excursiones lo propio de los *libros de viajes* (apartados V y VI), aunque el texto no lo podamos considerar un libro de viajes porque va más allá de la descripción formal del Alto Aragón que haría un viajero de la época. El relato permite al lector, y suponemos que lo hizo al oyente, aproximarse a la realidad altoaragonesa de finales de siglo XIX.

Los institucionistas —la ILE— necesitaban conocer la realidad directamente, y para ello desarrollaron un *espíritu viajero* del que Torres era una pieza fundamental. Seleccionaba los lugares y preparaba los viajes para conocer con precisión la geografía

⁸⁰ Este apartado no se incluyó en el capítulo “Un viaje al Pirineo” del libro recopilatorio de trabajos de Torres Campos *Estudios geográficos*. No obstante, prácticamente todo su contenido se integra en el capítulo “Nuestros ríos”, en la sección “El Ebro y sus afluentes”.

en su sentido más amplio, la historia y el arte de las regiones que visitaba. El diseño siempre se hacía con fines pedagógicos. No eran simples excursiones escolares. Su objetivo era profundizar en el conocimiento de esos lugares. Baste recordar que a esas excursiones se incorporaban personajes de la ILE que aportaban sus conocimientos, como Costa, Cossío, Riaño, Azcárate...⁸¹ En el viaje al Pirineo oscense Torres recorrió sitios de interés tanto desde la perspectiva económica y social como desde la histórica. Y, sobre todo, puso atención en aquellos que en ese momento eran de actualidad, como ocurría con la línea a Canfranc y la política hidráulica, que habían llegado al debate público desde los ambientes en los que se movía Rafael Torres Campos.

Considero que fue un viaje preparado con detalle. Utilizó la información disponible sobre los lugares que visitó y la completó con la que obtuvo sobre el terreno, o al menos es lo que se desprende de la lectura del texto publicado por la Sociedad Geográfica. Buscó y seleccionó los lugares emblemáticos que le permitían hacer la geografía que quería; por ejemplo, explicar el porqué de ese paisaje árido y las consecuencias económicas de la falta de agua. Realizó una exposición didáctica en la que introdujo con rigor los elementos que caracterizan al Alto Aragón junto con anécdotas o leyendas que amenizaban el relato.

Aparentemente no aporta el texto nada nuevo u original porque utiliza estudios anteriores, que se citan convenientemente en él. Se apoya en los artículos de los piri-neístas franceses para visualizar el paisaje de la alta montaña, o en los de Costa para hablar de los efectos de la sequía en Aragón; emplea trabajos clásicos y otros entonces recientes para describir los monumentos históricos; y suponemos que también usaría memorias militares a las que tendría acceso.

Pero en su exposición cuestiona algunas actuaciones, realizadas o no en la provincia de Huesca. Da su opinión sobre varios temas de actualidad: los regadíos, el Canfranc, la conservación del patrimonio, la defensa militar... El relato se convierte en una denuncia de los asuntos a los que a su juicio no se les ha prestado la suficiente atención. Por ejemplo, critica el desconocimiento y la falta de interés de los intelectuales españoles por estudiar el Pirineo, aunque reconoce el trabajo de Mallada, el de Coello...; habla de la necesidad de acometer una política hidráulica —tal como propone Costa— para regenerar el campo español, de la cuestión del ferrocarril a Francia por el Pirineo

⁸¹ Véase Jiménez-Landi (1984).

central, de los efectos del trazado para la defensa del territorio nacional a la vez que para el desarrollo económico, de la conservación y la puesta en valor de las obras de arte... Son reflexiones de un profesor, de un hombre de su tiempo, que convierten el relato de su viaje en una crónica de actualidad del Alto Aragón de los años ochenta del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALDEA, Joaquín (1748), *Rasgo breve de el heroico suceso que dio ocasión para que los dos nobles zaragozanos y hermanos los santos Voto y Félix fundaran el real monasterio de San Juan de la Peña. Descripción métrica de su antigua y nueva casa, noticia general de sus circunstancias y elevaciones, justa memoria de sus sepulcros reales, verdadero informe de sus incendios, y corto llanto por sus infortunios. Su autor [...], monje de la real casa. Quien saca a la luz, y dedica a la reina nuestra señora D.^a María Bárbara Xaviere de Portugal (que Dios guarde)*, Zaragoza, Impr. de Francisco Moreno.
- BERALDI, Henri (1901), *Cent ans aux Pyrénées*, París, Impr. de L. Danel.
- BILE 1904 = “Rafael Torres Campos”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, año XXVIII, 537 (31 de diciembre), pp. 353-367.
- BILE 1930 = “El centenario de Eliseo Reclus”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, año LIV, 842 (30 de junio), pp. 184-186.
- BOURNETON, Alain (ed.) (2004), *El Pirineo Aragonés antes de Briet: 150 años de descubrimiento turístico de Aragón (1750-1904)*, Zaragoza, Prames.
- BRIZ MARTÍNEZ, Juan (1620), *Historia de la fundación, y antigüedades de san Juan de la Peña, y de los reyes de Aragón, y Navarra, que dieron principio a su real casa, y procuraron sus acrecentamientos, hasta que se unió el principado de Cataluña con el reino de Aragón. Dividida en cinco libros. Ordenada por su abad, don Juan Briz Martínez. Dirigida a San Juan Bautista en el cielo, y en la tierra a los Diputados del reino de Aragón*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet.
- BSGM 1888 = “Sesión ordinaria de 25 de abril de 1888. Presidencia del Sr. Rodríguez Arroquia”, *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, año XIII, XXIV (4-5) (abril), pp. 382-383.
- CACHO VIU, Vicente (1962), *La Institución Libre de Enseñanza: orígenes y etapa universitaria (1860-1881)*, Madrid, Rialp.
- CALLIZO SONEIRO, Javier (2016), *Viajeros por Aragón en los siglos XVIII y XIX y la invención del Pirineo como destino turístico: Ramond, Schrader, Russell*, Zaragoza, La Cadiera.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (1852), *La Campana de Huesca: crónica del siglo XII*, Madrid, Impr. de C. González.
- CAPEL SÁEZ, Horacio (1977), “Institucionalización de la geografía y estrategias de la comunidad científica de los geógrafos (1)”, *Neocrítica*, año 1, 8 <<http://www.ub.edu/geocrit/geo8.htm>>.
- (1984), *Geografía humana y ciencias sociales: una perspectiva histórica*, Barcelona, Montesinos.

- CHEYNE, George J. G. (1981), *Estudio bibliográfico de la obra de Joaquín Costa (1846-1911)*, Zaragoza, Guara.
- COSTA MARTÍNEZ, Joaquín (1878), “Observaciones prácticas de agricultura: 1. Efectos del arbolado en el Alto Aragón”, *El Campo: agricultura, ganadería y sport*, 21 (1 de octubre), pp. 321-323; 22 (16 de octubre), pp. 337-338; 23 (1 de noviembre), pp. 354-355; y 1, pp. 3-4 (1 de diciembre).
- (1882), “Manifiesto de Joaquín Costa sobre el ferrocarril de Canfranc”, *CREFCO* <http://www.crefco.org/Manifiesto%20Joaquin%20Costa%20_1882_.pdf>.
- [1894], “Borrador y notas para el artículo ‘Estudios geográficos de Torres Campos’”, Archivo Histórico Provincial de Huesca, DARA, Archivo Joaquín Costa. <http://dara.aragon.es/opac/app/attachment/apjc?a0=Resultados&c0=Imagen+Vista&a=e1/23/AHPHU_COSTA_00109_0108-13.djvu&l0=djvu>.
- y Rafael TORRES CAMPOS (1885), “Introducción”, *Revista de Geografía Comercial*, año 1, 1 y 2 (20 de junio), pp. 1-3.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco (1990), “Proceso histórico de Coll de Ladrone: de Felipe II a Alfonso XII y a la Segunda Guerra Mundial”, *Brocar: cuadernos de investigación histórica*, 16, pp. 195-286.
- FORD, Richard (1983 [1844]), *Manual para viajeros por el reino de Aragón y lectores en casa*, Madrid, Turner.
- FUENTE, Vicente de la (1886), *Estudios críticos sobre la historia y el derecho de Aragón: primera serie*, Madrid, Impr. y Fund. de M. Tello.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1999 [1886]), “Paisaje”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 34-35, pp. 95-102.
- GÓMEZ ARTECHE, José (1880), *Geografía histórico-militar de España y Portugal*, Madrid, Impr. y Est. de Arribau y Cía.
- GÓMEZ MENDOZA, Josefina, y Nicolás ORTEGA CANTERO (1987), “Geografía y regeneracionismo en España (1875-1936)”, *Sistema: revista de ciencias sociales*, 77 (marzo), pp. 77-89.
- GÓMEZ MOLLEDA, M.^a Dolores (1966), *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, CSIC – Escuela de Historia Moderna.
- HUMBOLDT, Alexander von (1878), *Sitios de las cordilleras y monumentos de los pueblos de indígenas de América*, trad. de Bernardo Giner, Madrid, Impr. y Libr. de Gaspar.
- JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, Antonio (1984), “Las excursiones de la Institución”, *Estudios Turísticos*, 83, pp. 101-108.
- (1996), *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, t. II: *Periodo parauniversitario*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura / Universidad Complutense de Madrid / Universidad de Barcelona / Universidad de Castilla – La Mancha.
- LEANTE Y GARCÍA, Rafael (1889), *Culto de María en la diócesis de Jaca, o sea memoria histórica de todos los santuarios, ermitas e iglesias no parroquiales consagrados a la santísima Virgen en este obispado; con expresión de las fiestas que en ellas se celebran; precedida de algunas noticias sobre su iglesia catedral por [...], arcediano de la misma y socio de la Academia Mariana*, Lérida, Imprenta Mariana.

- LEVASSEUR, Émile (1895), “L’enseignement de la géographie”, comunicación presentada al *VI Congreso Geográfico Internacional de Londres*.
- LOSA CONTRERAS, Carmen (2013), “Torres y Campos, Manuel M.^a de los Dolores (1850-1918)”, en *Diccionario de catedráticos españoles de Derecho (1847-1943)*, Madrid, Universidad Carlos III – Instituto Figuerola de Historia y Ciencias Sociales <<http://www.uc3m.es/diccionariodecatedraticos>>.
- MALLADA Y PUEYO, Lucas (1878), *Memorias de la Comisión del Mapa Geológico de España: descripción física y geológica de la provincia de Huesca*, Madrid, Impr. y Fund. de Manuel Tello.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (1984), “Ciclos de viajes”, *Estudios Turísticos*, 83, pp. 5-30.
- (2002) “Los pirineístas”, *Sociedad Geográfica Española*, 13, pp. 20-35.
- (2010), “Saber ver el paisaje”, *Estudios Geográficos*, LXXI (229), pp. 395-414.
- MARTÍNEZ EMBID, Alberto (2005), *Henry Russell y la exploración de las montañas del valle de Tena (1863-1877)*, Huesca, IEA / Ayuntamiento de Sallent de Gállego.
- (2005), *Yo, Henry Russell: autobiografía imaginaria del más célebre pirineísta*, Zaragoza, Prames.
- MARTÍNEZ Y HERRERO, Bartolomé (1866), *Sobrarbe y Aragón: estudios históricos sobre la fundación y progreso de estos reinos hasta que se agregó a los mismos el condado de Barcelona*. Zaragoza, La Perseverancia.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás (2010), “El lugar del paisaje en la geografía moderna”, *Estudios Geográficos*, LXXI (269) (julio-diciembre), pp. 367-393.
- (2016), “El lugar del paisaje y su valoración en la geografía española moderna: de Rafael Torres Campos a Manuel de Terán”, *Estudios Geográficos*, LXXVII (281) (julio-diciembre), pp. 595-617.
- y Jacobo GARCÍA ÁLVAREZ (2006), “La visión de España en la obra de Élisée Reclus: imagen geográfica y proyección política y cultural”, *Eria*, 69, pp. 35-56.
- ORTEGA MUNILLA, José (1887), *Mares y montañas: Vigo – San Sebastián – Panticosa – Linares – Los Pirineos – Bilbao*, Madrid, Impr. Fortanet.
- ORTÍ BENLLOCH, Alfonso (1984), “Política hidráulica y cuestión social: orígenes, etapas y significado del regeneracionismo hidráulico de Joaquín Costa”, *Agricultura y Sociedad*, 32 (julio-septiembre), pp. 11-107.
- PAGE ALBAREDA, Eusebio (1877), “Ferrocarriles internacionales: líneas por el Pirineo central”, *Revista de Obras Públicas*, xxv (19) (1 de octubre), pp. 217-221.
- PAVÍA Y RODRÍGUEZ DE ALBURQUERQUE, Manuel (1882), “Líneas férreas pirenaicas: el valle de Arán”, *Revista Hispano-Americana*, año II, v (16 de marzo), pp. 178-187.
- RECLUS, Élisée (1879), *Nouvelle géographie universelle: la terre et les hommes*, I: *L’Europe méridionale*, París, Librairie Hachette et Cie.
- RGC 1886 = “Congreso Nacional Mercantil: temas de geografía comercial”, *Revista de Geografía Comercial*, año II, 22-23 (31 de mayo), pp. 331-333.
- ROP 1887 = “Ferrocarriles de Canfranc y Noguera Pallaresa”, *Revista de Obras Públicas*, 35, v (3) (15 de febrero), pp. 41-45.
- ROP 1888 = “El ferrocarril de Canfranc”, *Revista de Obras Públicas*, 36, VI (7) (15 de abril), pp. 97-102.

- RODRÍGUEZ ESTEBAN, José Antonio (1988), “Rafael Torres Campos (1853-1904): geografía educadora y educación geográfica”, *Eria*, 16, pp. 131-148.
- (1990-1991), “Bibliografía de Rafael Torres Campos”, *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, CXXVI-CXXVII, pp. 275-283.
- (2011), “La desconocida actividad geográfica de Joaquín Costa”, *Sociedad Geográfica Española*, 40, pp. 20-25.
- RUSSELL, Henry (1878), *Souvenirs d'un montagnard*, Pau, Imprimerie Vignancour.
- SÁEZ GARCÍA, Juan Antonio (2004a), “El fuerte de Coll de Ladrones a fines del siglo XIX”, *Argensola*, 114, pp. 291-344
- (2004b), “La fortificación de la frontera hispano-francesa a finales del siglo XIX: la batería de la Sagüeta y las torres fusileras en Canfranc (Huesca)”, *Huarte de San Juan: geografía e historia*, 11, pp. 253-286.
- SAINT-SAUD, Jean Marie Hippolyte Aymar d'Arlet, conde de (1881), “Le tombeau des premiers rois d'Aragon : excursion au couvent de Saint-Jean-de-la-Peña”, *Bulletin de la Société Ramond*, 1881/4-1881/12, pp. 153-157.
- SCHRADER, Franz (1882), “Panticosa et le Pic d'Algas”, *Annuaire du Club alpin français*, año 9, pp. 311-325.
- (1936), *Pyrénées*, Toulouse, É. Privat (t. I) / Didier (t. II).
- SOLER Y ARQUÉS, Carlos (1878), *De Madrid a Panticosa: viaje pintoresco a los pueblos históricos, monumentos y sitios legendarios*, Madrid, Impr. de M. Minuesa de los Ríos.
- TORRES CAMPOS, Rafael (1882), “Conferencia sobre los viajes escolares, pronunciada el día 18 de abril de 1882”, *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, año VII, XIII (4) (octubre), pp. 278-305, y XIII (5) (noviembre), pp. 350-372.
- (1889), “Un viaje al Pirineo”, *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, XXVI (1.º semestre), pp. 7-49.
- (1892), “La enseñanza superior de la geografía”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, año XVI, 378 (15 de noviembre), pp. 321-324.
- (1893), “Las profesiones de la mujer”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, XVII, pp. 33-39, 65-71 y 85-90.
- (1895), “Un viaje al Pirineo”, en *Estudios geográficos*, Madrid, Estab. Tip. de Fortanet, pp. 433-470.
- (1898), “La enseñanza de la geografía en el Congreso de Londres”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 458 (mayo), pp. 129-143; 459 (junio), pp. 161-169; y 461 (agosto), pp. 225-229 [también se publicó en un folleto independiente].
- (1905), *La geografía en 1902 y 1903: memoria sobre el progreso de los trabajos geográficos leída en la junta general de la Sociedad Geográfica de Madrid el día 14 de junio de 1904 por el secretario general de la misma [...]*, Madrid, Impr. de Artillería.
- VALLE CÁRDENAS, Manuel María del (1879), “La geografía en sus relaciones con el comercio y con los problemas económicos”, *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, año IV, VII (9) (septiembre), pp. 181-192.
- WALLON, Édouard (1880), “Coursés diverses dans les montagnes du Haut-Aragon”, *Annuaire du Club alpin français*, año 7, pp. 288-321.

LA GRANJA DE COLONIZACIÓN DE ALMUDÉVAR: DE REFERENTE A RUINA¹

Francisco Javier DE LA FUENTE COBOS*

RESUMEN.— La granja de colonización del Almodévar, gestionada por la Confederación Hidrográfica del Ebro, fue un referente en la historia de la agricultura española en los años treinta del siglo XX. Ni su potencial agrícola ni el valor arquitectónico de sus edificios evitaron que cayera en el abandono y la ruina. Actualmente se ha dotado a la explotación de la categoría de bien protegido, no sin tener aún un futuro incierto.

PALABRAS CLAVE.— Almodévar. Granja. Colonización. Borobio Ojeda. Ruina. Bien catalogado del patrimonio cultural aragonés.

ABSTRACT.— The Almodévar colonisation farm, managed by the Confederación Hidrográfica del Ebro, was a reference point in the history of Spanish agriculture in the 1930s. Neither its agricultural potential nor the architectural value of its buildings prevented it from falling into abandonment and ruin. Currently the exploitation has been given the category of protected property, not without still having an uncertain future.

* Colaborador del máster universitario en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (Universidad Politécnica). jfcobos1@gmail.com

¹ Este artículo amplía el que publiqué en septiembre de 2017 bajo el título “Una granja para el recuerdo: Almodévar y la Confederación Hidrográfica del Ebro”, *Via Lata: revista cultural e informativa de Almodévar*, 103 (2017), pp. 23-26.

Cuando se trata de hablar acerca de intervenciones sobre el patrimonio arquitectónico, la costumbre —ya sea por suerte o por desgracia— hace que el pensamiento y los ojos de las personas se dirijan hacia edificios monumentales de nuestro pasado. ¿Qué habría sido del Coliseo romano sin las restauraciones de Giuseppe Valadier, Luigi Canina y cuantos les siguieron? ¿Cómo habría llegado a nosotros la Alhambra de Granada de no intervenir en ella Leopoldo Torres Balbás? ¿Notre Dame de París habría sido la misma que conocemos sin las manos de Viollet le Duc? No es lugar ni momento para debatir o cuestionar estas y otras intervenciones ejecutadas, con mayor o menor fortuna, en edificios históricos. En todo caso, sí puede serlo para reivindicar en la medida de lo posible no ya los cientos, sino los miles de ejemplos de construcciones que languidecen, civiles o religiosas, de diferentes culturas, conocidas o desconocidas. El lector de este texto se puede sorprender al descubrir cuántas viviendas de tipología popular corren el riesgo de desaparecer solo en las provincias de Guadalajara, Teruel y Cuenca debido al éxodo rural, o al ver que apenas queda en la montaña leonesa un puñado de casas *de pie de horca* de todas las que hubo en la cornisa cantábrica.² ¿Cuántas veces hemos caminado por una calle o por una recóndita plaza y nos hemos parado ante una portada renacentista que se sostiene milagrosamente o ante un edificio de viviendas de finales del XIX completamente vacío y con puntales cruzados en los balcones? Y esto gracias a que conocemos esa portada, o a que en nuestro camino cotidiano recorreremos esa calle donde aún se levanta aquella ruina edificada en 1873, según reza el hierro del montante de una puerta. Porque, ¿cuántas veces habremos pasado con el coche sobre un puente modificado para soportar el tráfico cuyos arcos datan del siglo XVII? ¿O en cuántas ocasiones habremos esquivado unas columnas de hierro en una moderna tienda de ropa sin percatarnos de que se fundieron en los hornos de la famosa casa Sanford? Todo es patrimonio, y todo él merece ser valorado y conservado.

Como he dejado de manifiesto, no solo las grandes catedrales, los palacios más lujosos o los castillos más importantes tuvieron una vida y deben gozar de nuestra atención: también esas arquitecturas semidesconocidas, cuando no totalmente desconocidas, que esperan en los bajos del edificio donde vivimos, a la vuelta de la esquina

² PONGA MAYO, Juan Carlos, y María Araceli RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, *Arquitectura popular en las comarcas de Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 125-126. Para mayor información sobre las casas denominadas *de pie de horca*, remito al estudio de CÁRDENAS Y RODRÍGUEZ, Gonzalo, *La casa popular española*, Bilbao, s. n., 1944.



*Vistas frontal y posterior del conjunto del edificio principal antes de 1931 (frente).
(Archivo de la Confederación Hidrográfica del Ebro)*

o marginadas en medio de la nada, caso del ejemplo sobre el que voy a tratar, la granja de colonización de Almudévar, en Huesca.

La localidad de Almudévar³ se remonta a tiempos de la dominación romana. En este enclave de la Hoya de Huesca estuvo la *mansio* Bourтина, junto al trazado de la vía que procedía de Toulouse y se dirigía hacia las Cinco Villas, así como al de la

³ Que el 1 de enero de 2017 contaba con 2444 habitantes censados, 3215 en el año 1920, según fuentes del Instituto Nacional de Estadística. El hecho de comparar estos datos radica en la visualización demográfica de la población en los años en que se proyectó la granja objeto de este artículo. Esa cifra, junto con las peculiaridades del terreno, tal y como se verá, pudo ser un factor determinante para que este enclave aragonés fuera elegido para edificar la explotación.

importante calzada que unía Tarragona con Astorga. Bourtina fue una parada oficial del Imperio que estuvo poblada por ciudadanos de paso de procedencia indeterminada y que, con gran seguridad, jugó un papel relativamente importante al situarse un punto estratégico entre Huesca y Zaragoza.⁴ Prácticamente nada más se sabe de Almodévar hasta la conquista cristiana, cuando a comienzos del siglo XII, tras la toma de Huesca en 1096, es más que probable que el enclave musulmán que hubo en lo alto del cerro sobre el que se asienta el caserío fuera igualmente recuperado en el avance hacia Zaragoza.⁵ El nuevo asentamiento no vería su permanencia asegurada hasta que Alfonso II le concediera carta puebla en 1170, años aquellos de mayor auge y expansión, tal y como demuestra que por entonces se edificaran, a caballo entre los siglos XII y XIII, la primitiva iglesia colina abajo y la abadía cisterciense junto al castillo, ambos edificios de notable calidad y gran importancia en el territorio.⁶

Le evolución urbanística de Almodévar hasta el siglo XX va condicionada por la expansión demográfica y los diferentes niveles sociales de esta, así como por la necesidad y la salubridad. Si se echa un vistazo al cerro sobre el que se levanta el pueblo, se observa que la zona más escarpada alberga bodegas horadadas en el subsuelo, mientras que en el lado opuesto el caserío se extiende hacia el llano de dos maneras diferentes: siguiendo un viario anular de origen medieval en la parte más alta y formando cuadrículas más o menos organizadas en la zona inferior, de pendiente mucho más suave. Semejante organización se deja ver también en la propia arquitectura, que en las cotas superiores incluye edificios no muy anchos, con un desarrollo profundo en planta, corrales en la parte posterior y varias alturas para buscar esa luz de la que se ven privados por unas calles principalmente estrechas. En cambio, en el llano las casas son

⁴ ARIÑO GIL, Enrique, *et alii*, “Las vías de Italia in Hispanias y Ab Asturica Terracone: su influencia en el emplazamiento, catastros y desarrollo de algunas de las ciudades del valle medio del Ebro”, comunicación presentada al coloquio *La Via Augusta y la Via Domitia* (Perpiñán, mayo de 1989), *Bolskan*, 8 (1991), pp. 243-262, esp. p. 256.

⁵ Las crónicas y las fuentes documentales sitúan este hecho como ocurrido en torno a 1118 y llevado a cabo por Alfonso I.

⁶ La abadía, que aprovechó parte de los muros del castillo, sufrió alteraciones a lo largo de los siglos, y de ella se conservan sus ruinas consolidadas. Desde el punto de vista artístico resulta más importante la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, cuya primitiva advocación fue la de san Miguel. De su fábrica románica se conserva parte del muro sur, donde se aprecia la portada original, que, pese a encontrarse muy maltratada por la erosión, todavía permite ver un programa iconográfico que la pone en relación con el círculo denominado *del Maestro de Agüero*.

más bajas y abiertas, el terreno ocupa una mayor superficie y encontramos establos y otras dependencias auxiliares. Esta zona, si bien no fue ocupada íntegramente por las familias más adineradas, que preferían mantener la vivienda en la zona alta aunque tuvieran posesiones agrarias en el llano, constituyó un lugar privilegiado para desarrollar la industria y la agricultura. En ese llano, y a poco más de kilómetro y medio en línea recta de la plaza Mayor hacia el suroeste, al otro lado de la carretera N-330, que lleva a Francia, se halla el complejo agrícola de mayor importancia de todos aquellos con los que llegó a contar el municipio: el Centro Agronómico de Almodévar, también conocido como *Granja de Almodévar*, un complejo que, como se verá, fue pionero entre todos los proyectos del Instituto Nacional de Colonización (INC) y que en los últimos años se ha rodeado de cierta polémica y se mantiene aún en pie de milagro.

Ya sea porque el complejo de la granja se encuentra fuera de un importante núcleo de población, o bien porque una década es tiempo suficiente para que cambien los gustos y avancen las técnicas, al igual que pasara a finales del siglo XIX cuando los edificios y los complejos industriales modificaron su aspecto y explotaron todas las posibilidades estructurales y de funcionalidad al margen de lo ordinario, las instalaciones que nos ocupan tornaron a un diseño geométrico, simétrico y puramente funcional que caracterizaría este tipo de edificaciones más racionalistas. A fin de cuentas, el objetivo era bien distinto al de cualquier industria, aun agrícola, asentada en una ciudad relevante.

La disimetría, la libertad en la disposición, que, hasta ahora, apenas las diferenciaba de las casas, serían las encargadas de redimir este género de construcciones, que, forzosamente, deben adoptar formas propias y características en cada caso.

Hay que declarar la guerra a esa alineación sistemática de los pabellones, a esa monotonía, a esa uniformidad, a la repetición de los mismos huecos, y, sobre todo, a la simetría de sus plantas y alzados, que sin fundamento lógico y violentando el destino, se prodiga con demasiada frecuencia. No debe preocupar al proyectante que surjan unidos (siempre que el problema lo reclame) cuerpos que por sus formas y dimensiones parezcan disociados, como tampoco que la distribución y contorno de los huecos sea distinto, ni el que se manifiesten soluciones raras [...].

Así entendemos el arte en las construcciones industriales, respondiendo a esta génesis, sin pretender que en sus vestiduras recuerde las formas anteriores, y creando, repito, en cada caso, un tipo distinto, un tipo propio del carácter, que encarne, o que, al menos, manifieste su destino.⁷

⁷ ANASAGASTI ALGÁN, Teodoro de, “El arte en las construcciones industriales”, *La Construcción Moderna*, año XII, 11 (15 de junio de 1915), pp. 166-169; la cita, en p. 168.



*Detalles regionalistas en los arcos del porche y en el ladrillo visto del piso superior.
(Foto: Javier de la Fuente Cobos)*

Como se ve, una visión totalmente alejada de lo que sería la arquitectura de este tipo pasada la Gran Guerra y que Regino Borobio Ojeda (1895-1976, tít. 1919), importante arquitecto zaragozano de la generación de 1925 influenciado por las ideas y los modos que Fernando García Mercadal estaba implantando en España después de sus viajes por Europa, supo desarrollar ágilmente proyectos que restauraban la arquitectura aragonesa de raíz más vernácula y demostró que “de un sano regionalismo podía pasarse a un depurado estilo moderno y funcional”.⁸

La explotación agrícola de experimentación denominada *Granja de Almudévar* fue proyectada en 1927 por Regino Borobio Ojeda, por entonces arquitecto al servicio de la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro junto con su hermano José. En

⁸ CHUECA GOITIA, Fernando, “El contradictorio siglo XX: el regionalismo”, en *Historia de la arquitectura española*, 2 vols., Ávila, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid / Fundación Cultural Santa Teresa / Diputación Provincial de Ávila, 2001, vol. II, pp. 777-831; la cita, en p. 790.

1928 la Confederación sacó a concurso público la construcción del edificio principal y sus anexos⁹ y en 1929 la de los edificios secundarios,¹⁰ y a finales de ese año todas las obras se habían concluido: “El Servicio Agronómico de la Confederación, muestra en su departamento [...] una maqueta de la granja de Almudévar, otra de sus terrenos en la actualidad y otra de demostración de la forma en que quedarán una vez terminadas las obras, [...] calculándose será para fines del año 1929”.¹¹

Se sabe que Regino y José Borobio Ojeda dejaron de realizar trabajos para la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro en 1931, al menos de forma activa. El segundo volverá a figurar en los años cuarenta en la Delegación del Ebro como arquitecto del Instituto Nacional de Colonización, organismo dependiente del Ministerio de Agricultura encargado de llevar a cabo la reforma agraria de la tierra en el ámbito económico y social mediante la redistribución y la transformación del medio rural. En la zona de actuación que nos interesa, la Violada y el primer tramo del canal de Monegros, el Instituto Nacional de Colonización transformó en regable una extensión hasta el momento de secano mediante la expropiación de terrenos, la parcelación de tierras y la colonización de estas a través de fincas de aprovechamiento, primero, y de núcleos de nueva edificación, después, casos de la Paridera o el pueblo de El Temple respectivamente.¹² Pero el caso de la Granja de Almudévar no es este, y se puede considerar que esta explotación fue pionera al adelantarse más de una década al movimiento de tierras y de gentes que supuso el plan de riegos y colonización de las Bardenas y el Alto Aragón. Esta diferencia de tiempo también se deja ver en la propia arquitectura de la granja, que goza de una deliciosa frescura, lejos de parecerse a la que el Instituto Nacional de Colonización, junto con Regiones Devastadas, impondría en todos y cada uno de los núcleos de colonización de posguerra en función de la arquitectura popular de cada lugar.

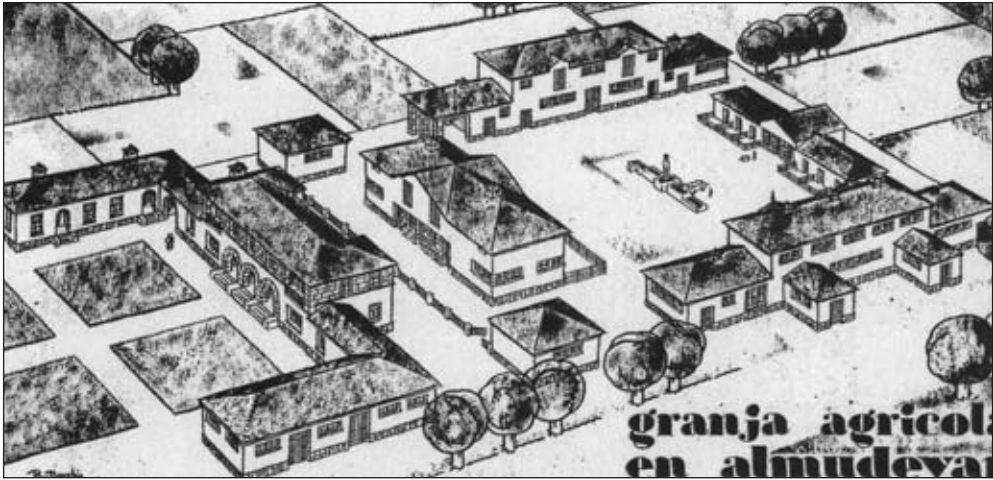
Regino Borobio diseñó una explotación funcional compuesta por un edificio principal, destinado a oficinas y a las viviendas del ingeniero y del perito agrónomo, y dos anexos

⁹ *ABC*, 24 de abril de 1928, p. 7.

¹⁰ *La Nación*, 7 de agosto de 1929, p. 2.

¹¹ Así estuvo previsto, y, a falta de más pruebas documentales, se ha de creer que se cumplieron las fechas de ejecución de las obras. Véase RUIZ DE TUDANCA, “Movimiento agrario de España”, *Revista Católica de las Cuestiones Sociales*, año XXXIV, 407 (noviembre de 1928), pp. 302-311; la cita, en p. 305.

¹² ALAGÓN LASTE, José María, *El pueblo de El Temple: colonización, historia y arte*, Huesca, IEA / Entidad Local Menor de El Temple, 2014.



Granja de Almudévar. (Dibujo de Regino Borobio facilitado por Mónica Vázquez Astorga y publicado en su obra José Borobio: su aportación a la arquitectura moderna, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón, 2007)

perpendiculares y simétricos en los extremos formando un patio abierto al norte, hacia la carretera de Francia, además de otros edificios secundarios en la parte posterior dispuestos de forma cuadrangular formando una explanada en cuyo centro situó un abrevadero.

Como se ha dicho, Regino Borobio prefería mirar hacia la arquitectura popular y tradicional sin rechazar los usos y las técnicas constructivas del momento. Por ello todos los edificios de la granja tienen un denominador común: una estructura de pilares de ladrillo a modo de esqueleto, un basamento de piedra, varias crujías y muros de cerramiento de ladrillo —en ocasiones, de mampostería— enfoscados con mortero de cemento. Los forjados los componen, en el edificio principal, viguetas de hierro con encofrados, además de vigas de madera y cielo raso en el piso superior que ocultan el bajocubierta con el maderamen que forman las diferentes aguas; también vigas de madera en los secundarios, además de viguetas de hierro con otras de madera en los destinados a uso agrario, y las cubiertas son de teja árabe sobre tablazón y cañizo enlucido para los techos, o directamente sobre cerchas metálicas en el caso de la nave destinada a almacén y taller.¹³

¹³ Los edificios destinados a caballerizas y vaquería, que son los que alternan forjados de viguetas metálicas en la división de los pisos con otras de madera bajo la cubierta, presentan además en su estructura pies derechos de hierro fundido en la parte central del espacio ocupado por las bestias.

A partir de ahí, la diversidad de formas, volúmenes y terminaciones ofrece una jerarquía fácilmente localizable, así como también una cómoda distinción de las funciones de cada edificación. Al contrario de lo que sucedería en la posguerra con la proyección de los pueblos de colonización, en la que un modelo de vivienda se repetiría por sectores con escasas variaciones como el tratamiento de los huecos, la disposición del edificio en la parcela o el número de habitaciones en función de los diferentes tipos en que se clasificaban,¹⁴ el reducido tamaño de la granja solo permitía unificar el diseño o darle vida. Y Regino, sabiamente, optó por lo segundo. Si cabe, los dos edificios gemelos



Cerchas de la cubierta de la nave. (Foto: Javier de la Fuente Cobos)

¹⁴ Al menos en las primeras fases, en las que se buscaba rapidez y versatilidad sin perder determinadas calidades de vida, salvo en los edificios representativos. En las ampliaciones posteriores, una vez perfectamente asentados los colonos y ya consolidados los núcleos iniciales, se jugaría con nuevos diseños con una funcionalidad menos clónica.

de las caballerizas y la vaquería, que no lo son totalmente, sí podrían ponerse en relación con esas construcciones de los cuarenta y los cincuenta, aunque definiendo que no plenamente y que, aun de ser así, en Almodévar esta *simplicidad* arquitectónica se adelantó más de una década.

Antes de seguir con la descripción quiero llamar la atención sobre un hecho que en este tipo de textos suele pasar desapercibido: la fuerza latente de lo que se está tratando. En la granja de colonización de Almodévar se concentraron operarios de diversa índole: ingenieros; peritos; ayudantes; agricultores que no solo trabajaban los campos, sino que también experimentaban con los cultivos; veterinarios que trataban a los animales de carga, acarreo o manutención de la explotación; ganaderos que se encargaban de las vacas y los caballos; personal que daba servicio a la explotación y a su responsable, además de su familia... Un constante ir y venir de gente entre terrenos roturados, por la era y por las acequias, ayudados por tractores y maquinaria, mano a mano entre cerdos, perros, conejos, aves, pavos reales, mulas, caballos, vacas, un toro semental y hasta niños corriendo de un lado a otro.¹⁵

La vida diaria en la granja era dura y ajetreada. El trazado, la construcción y, en especial, el mantenimiento de las acequias y del canal de Monegros; el control de las diferentes plantaciones fijas o de las experimentales; la formación del personal interno o procedente del propio Almodévar; el cuidado, la cosecha y la recolección de los campos de cereal o de los árboles frutales; el propio sostenimiento de la explotación...; todo ello hizo de la Granja de Almodévar un referente adelantado a todo el movimiento que el Instituto Nacional de Colonización llevaría a cabo casi dos décadas después para convertir la desértica zona de la Violada en extensiones parceladas en función de campos de secano o de regadío. Y, pese a que la Guerra Civil ralentizó el meteórico progreso de la granja, la sabia gestión agraria en ella realizada y los resultados obtenidos dieron lugar a que en 1954 José Borobio Ojeda realizara un anteproyecto para edificar detrás del conjunto de edificios ya existente una escuela de capataces que, de haberse

¹⁵ Recojo aquí el testimonio de Concepción Cobos Mialdea, mi abuela, que se crio en la granja de Almodévar entre 1944 y 1953, años en los que el complejo estuvo bajo la dirección de su tío, el ingeniero agrónomo Paulino Alonso Luengo —figura aún recordada con cariño en la localidad—, su mujer, Pilar Cobos del Valle, y sus hijos Paulino, Luis, María Pilar, Carlos y José María. No quiero cerrar esta nota sin indicar, como datos curiosos, nostálgicos pero con valor, que por entonces el mulero se llamaba Macario y el vaquero Casimiro; uno de los perros, hembra, Serena; el toro, Aneto; y una de las yeguas, la que se enganchaba a la tartana con la que se subía al pueblo, Platera.



De izquierda a derecha, Luis, José María, María Pilar; Carlos y Paulino —hijos de Paulino Alonso y Pilar Cobos— y Concepción Cobos posando en el camino de entrada a la granja en el verano de 1951. (Archivo de la familia De la Fuente Cobos)

ejecutado, hubiera constituido unas instalaciones de una magnitud y una importancia sin igual, tal y como expondré más adelante.

Resulta difícil hacerse una idea de tanta tarea en el día de hoy cuando se camina con cautela por el exterior de los edificios, y más aún si se hace por el interior. Es como si todo hubiera vuelto a 1931, año en el que la granja no tuvo actividad alguna pese a contar con la dirección de dos ingenieros agrónomos, uno de ellos a cargo de una granja agrícola en Zaragoza y subordinado del primero.¹⁶ Semejante situación se normalizó al año siguiente, momento que debe considerarse como arranque de la explotación. En abril de 1932 la granja realizaba una importante labor a la hora de formar a los agricultores en técnicas de cultivo, bien mediante la orientación sobre cómo nivelar el terreno o aprovechar el agua para economizar costes, o bien aportando los medios necesarios

¹⁶ *El Sol*, 5 de diciembre de 1931, p. 4.

para realizar pruebas químicas destinadas a combatir la excesiva salinidad de la zona y, así, conseguir mejores cultivos y viveros de frutales. La importancia de la Granja de Almodívar quedaría ratificada en 1933 con una visita a sus instalaciones del ministro de Obras Públicas Rafael Guerra del Río, quien declaró que la granja,

por medio de sus numerosos campos de demostración, enseña los métodos adecuados en la explotación de la tierra; la gradación necesaria para el aumento paulatino de los capitales de explotación; los medios de movilizar la fertilidad de las tierras... Pero no basta; faltan en el archivo agronómico nacional experiencias concretas sobre aprovechamiento de terrenos salados, tan abundantes por estas tierras; sistema de drenaje y saneamiento en general; características de ganado adecuado, etc. Todo esto lo realizará la granja Almodívar por sus campos de experimentación.¹⁷

También llevaría a cabo estudios experimentales como los realizados con la intención de probar nuevos abonos y fertilizantes potásicos destinados al cultivo de la remolacha azucarera en terrenos ya de por sí altamente nutritivos.

En referencia a la nivelación del terreno, la revista *Ford*¹⁸ publicó en 1932 un interesante artículo sobre el particular en el que la granja era el modelo elegido para tratar el tema, lo cual indica la trascendencia de tales movimientos y el importante papel que jugó la explotación. El texto, que explica cómo puede llevarse a cabo la nivelación del terreno según su inclinación, la caída del agua o si se realiza en parcelas regulares en lugar de hacerlo siguiendo las curvas de nivel (en este último caso es menos costoso pero más molesto para el posterior trabajo de los agricultores), es también una valiosa fuente documental por las fotografías que lo acompañan. En ellas se puede ver a los obreros subidos en los tractores o posando junto a ellos, además de roturando y nivelando las parcelas junto a los edificios, de tal manera que gracias a esas imágenes se puede confirmar que en 1932 la granja estaba funcionando pero todavía no contaba con la explotación de gran parte de sus cultivos.

Para poder llevar a cabo todos esos trabajos se proyectaron hasta siete edificios. El principal, destinado a oficinas y viviendas, destaca del resto. En la planta baja, totalmente enfoscada, se abren tres huecos rematados en arcos de medio punto que

¹⁷ *La Libertad*, 28 de septiembre de 1933, p. 5.

¹⁸ TRUEBA, Julián, *Nivelación de tierras para riego*, *Ford*, 17 (junio de 1932), pp. 213-215, y 18 (agosto de 1932), p. 291.



Operarios haciendo una muestra con los tractores y estado del terreno de la granja durante los trabajos de nivelación de 1932. (Revista Ford)

dan acceso a un porche regionalista en el que se sitúa la entrada. El piso superior, que corresponde a la planta noble, destinada a residencia, deja visto el ladrillo y se enriquece con una moldura, dos solanas en el frente y una terraza balconada en la parte

posterior. Traspasado el umbral de la entrada, un recibidor distribuye las estancias del piso inferior y aloja la escalera por la que se sube al superior. Los despachos, en lugar de tener baldosa hidráulica, se terminaron con tarima en el suelo y un cuidado friso de madera en las paredes. También se dotaron del mobiliario necesario para llevar a cabo la administración de la granja, que era más rico en el caso del ingeniero agrónomo responsable de ella, cuyo despacho estaba situado a la izquierda, mientras que a la derecha se encontraba el del perito.

La vivienda del perito ocupaba el lateral derecho del primer piso. Estaba provista de salón con acceso a la terraza, cocina abierta a la solana, despensa, baño y dos dormitorios. Mayor era la del ingeniero, a la izquierda de la planta, dividida en salón-comedor con acceso a la terraza, cocina abierta a la segunda solana, despensa, baño y cuatro habitaciones. Las paredes de los salones se adornaron con un friso de cuarterones que aún atestigua la riqueza con la que se equipó la granja y de la que se hizo eco la prensa en su momento: “De la fastuosidad de la Confederación hay muchos ejemplos; uno, la Granja de Almudévar, que al ser amueblada se la confundió con una



Interior del salón comedor de la vivienda del ingeniero. (Foto: Javier de la Fuente Cobos)

residencia real, o, más de acuerdo, con aquellos tiempos, dictatorial”.¹⁹ No obstante, con los años parte del mobiliario sufriría variaciones. Por ejemplo, al menos la cocina y el baño de la vivienda ocupada por el ingeniero fueron modernizados a petición suya en torno a 1950.

El volumen prismático del edificio principal se estiliza con inteligencia hacia los lados mediante dos cuerpos, de planta baja, horadados por grandes arcos²⁰ que permiten el acceso al resto de la explotación y que tienen su continuidad perpendicularmente para formar una plaza que dirige a todo aquel que se encuentre en ese punto hacia la entrada del complejo. El brazo de la izquierda tenía dos viviendas más, una para las visitas y otra para la familia del capataz. Por supuesto, eran más modestas que las del ingeniero y el perito agrónomo. Y el brazo de la derecha lo ocupaba la nave en la que



Cocina de la vivienda del capataz. (Foto: Javier de la Fuente Cobos)

¹⁹ *La Voz*, 17 de julio de 1931, p. 3.

²⁰ Arcos que se cerraban con una cadena tendida de extremo a extremo.

se guardaban las herramientas, los arados, maquinaria de todo tipo, la tartana y el coche oficial del INC al servicio del ingeniero (véase la imagen de la página 285).

Los edificios destinados a vaquería, a la derecha, y caballerizas, a la izquierda, casi son idénticos en su diseño y su aspecto, salvo por el cobertizo del segundo. Por lo demás, coinciden en mostrar los pilares de ladrillo visto al nivel de las ventanas y en la disposición de los huecos. Estos, pese a jugar con la simetría, quitan una pesadez visual que, una vez más, se aligera hacia los extremos mediante el escalonamiento de volúmenes. En planta, la zona central la ocupa la escalera que asciende al piso superior y que hace las veces de eje de simetría de las dependencias agrícolas, unas destinadas a cuadra y otras a establo, con los respectivos pesebres, además de zona de cría, almacén para aperos y silos para forraje y piensos. El piso superior se distribuye entre el granero, el secadero y las viviendas del vaquero y el mozo de cuadra.

Por último, respecto al dibujo de la granja que hiciera Regino Borobio en 1931 y que reproducimos en la página 284, hay que destacar que el edificio que en él figura justo detrás del principal finalmente se construyó al fondo, cerrando la cuadrícula y en lugar de la pequeña edificación que allí aparece. Entre otras dependencias, albergó la cochiguera, con los diferentes departamentos para machos, hembras y zona de cría, el gallinero y una báscula industrial.

En 1954, casi un cuarto de siglo después de la edificación de la granja, José Borobio Ojeda (1907-1984, tít. 1931), hermano de Regino, realiza un anteproyecto para ampliar el complejo agrario. Esta ampliación se concibió con el objeto de albergar las instalaciones de una escuela de capataces. Sin embargo, nunca llegó a materializarse y es algo de lo que debemos lamentarnos. Si se hubiera llegado a construir, los edificios de la escuela, proyectados en la parte posterior de los existentes, habrían formado con estos unas instalaciones de una magnitud y una importancia sin igual.

José Borobio ideó los nuevos edificios de tal forma que se mimetizaran con los que previamente había ejecutado su hermano. Los materiales serían los mismos: teja para las cubiertas, baldosa hidráulica para solar el pavimento y muros de mampostería en parte vistos y enlucidos en la casi totalidad de los alzados. No obstante, el principal de todos distaba de los precursores en una clara muestra de los avances de las técnicas constructivas. A diferencia del sistema de sustentación de los primeros, aquí ya no se habrían empleado pilares de ladrillo y forjados con viguetas de hierro, sino toda una estructura de hormigón armado que permitía no solo conseguir espacios



*Vista trasera del edificio destinado a vaquería y del destinado a establo y caballerizas.
(Foto: Javier de la Fuente Cobos)*

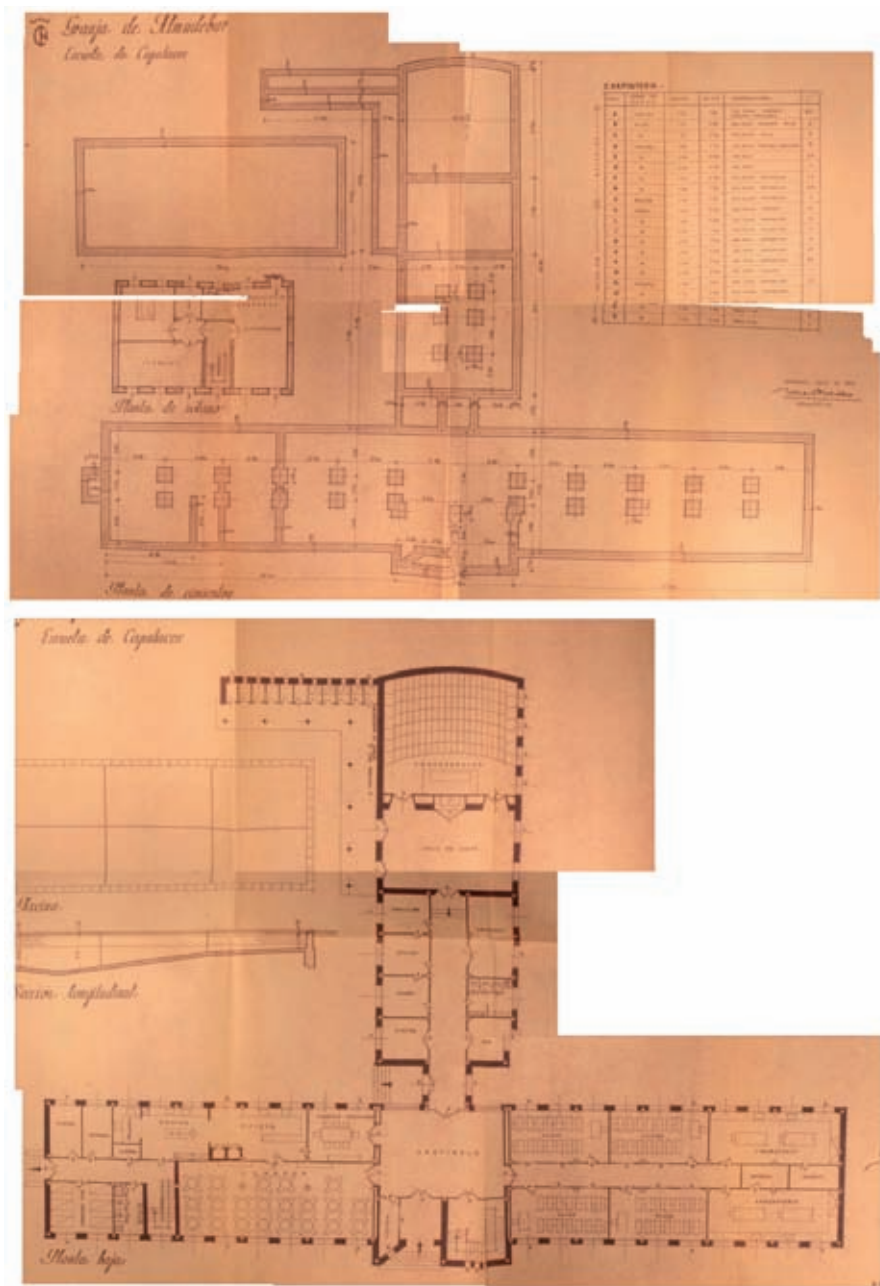
considerablemente mayores, sino también la apertura de amplios huecos, sobre todo en las fachadas, destinados a alojar grandes ventanales que iluminasen el interior, caso de las aulas, con tres ventanas cada una, o el vestíbulo principal, con dos.

El edificio principal de la escuela se diseñó con una planta sótano, otra baja a un nivel ligeramente superior al del terreno y un primer piso. El plano de cimentaciones muestra una inteligente forma en T y ligeramente simétrica, de tal manera que el acceso principal se habría realizado en el mismo eje sobresaliendo de toda la línea de fachada. Este acceso, en alzado, se habría desligado por completo de la simetría del resto del edificio, mostrando un gusto rompedor al abrirse la entrada y la terraza superior en el extremo izquierdo, mientras que el derecho habría sido ocupado por una cuadrícula de pequeñas ventanas que ofrecían luz a la escalera que daba acceso por el interior a la planta superior.

A la derecha del vestíbulo, una amplia galería permitía acceder a cuatro aulas con capacidad para veinticinco alumnos cada una, además de a dos laboratorios, cada uno con su cuarto para guardar materiales. Y a la izquierda del citado vestíbulo, espacio vertebrador, se ubicaron el comedor principal para los estudiantes, el de profesores, con acceso a un *office* y, a través de este, a la cocina, que tenía entrada también por la zona de servicio, compuesta por una despensa, un almacén, carboneras, aseos y dormitorios para el personal subalterno, y una escalera de distribución que unía esta planta con la superior y también con el sótano, donde se dispusieron los cuartos de lavandería y plancha, otra carbonera, un almacén y las instalaciones para la caldera de la calefacción central.

En el brazo menor de esa T se situaron los cuartos para las visitas, así como los servicios de administración, dirección y oficinas, aseos para toda esta ala, una biblioteca y, al fondo del pasillo, un salón de conferencias, una amplia sala de estar y entre ambas estancias una pequeña capilla formada por grandes puertas que generaban un espacio donde se pensó colocar el altar. José Borobio hizo que esa sala de estar fuera el lugar por donde se accediera a la zona deportiva y de recreo, que contaba con una piscina de 25 metros de largo por 10 de ancho, así como con cinco duchas y seis vestuarios.

Todos los dormitorios se dispusieron en el primer piso. Dos amplios espacios, con buena iluminación, ventilación y capacidad para dieciocho camas cada uno ocupaban los brazos mayores. A continuación de esos dormitorios, y hacia los extremos, se habría localizado un holgado vestidor, una zona de armarios individuales para cada alumno y los servicios, cada uno con cuatro duchas, ocho lavabos, tres lavapiés, cuatro



Planta de cimientos y planta del piso bajo del proyecto de 1954 para la escuela de capataces.
(Archivo del Gobierno de Aragón)

retretes y cinco urinarios. El resto de las dependencias y la residencia para profesores se extendían por el brazo menor. Esta zona constaba de seis dormitorios independientes, dos cuartos de aseo y una sala de estar.

Otras novedades habrían afectado al taller mecánico y al gallinero. Este último, tal como existía, era suficiente para dar servicio a los trabajadores de la explotación, pero no lo habría sido de haberse materializado el proyecto de la escuela, pues el número de personas se habría multiplicado considerablemente, así que se proyectó uno nuevo para albergar doscientas cincuenta gallinas ponedoras. En cuanto al taller, también insuficiente, ya que se tendría que adquirir más maquinaria, se pensó aumentarlo por un lateral mediante una nueva edificación de 10 metros de ancho por 20 de longitud. El edificio, de planta baja y con dos grandes puertas para el acceso de la maquinaria, sería idéntico al resto de las construcciones.

La actividad de la granja fue decayendo paulatinamente en los sucesivos años, ya que no fue ajena al movimiento migratorio de los pueblos a las ciudades, y no volvería a ver un repunte considerable hasta finales del pasado siglo. En 1992 la Confederación Hidrográfica del Ebro (CHE) y el Ayuntamiento de Almodévar llegaron a un acuerdo por el cual cedieron a la Universidad de Zaragoza, y a la Escuela Politécnica Superior de Huesca, el Centro Agronómico Monegros (la Granja de Almodévar) con fines de realizar actividades relacionadas con la enseñanza, la experimentación y la investigación. Lamentablemente para los alumnos, este proyecto dista de aquel que saliera del tablero de José Borobio, pues en los años cincuenta los estudiantes se habrían encontrado con unas instalaciones nuevas dentro de un complejo en pleno funcionamiento, y en la fecha del citado convenio no fue así. Según se puede leer en un informe de la Universidad redactado el 10 de enero de 2017,

Salvo algunas de las instalaciones, y concretamente la vivienda y los dos almacenes situados detrás de la vivienda principal, el resto de las instalaciones se recibieron en una situación muy precaria, presentando en algunos casos riesgos claros de hundimiento y durante todos estos años han sufrido un deterioro importante ante la falta de fondos para su mantenimiento y, principalmente, por el vandalismo que hemos sufrido con varios robos y hurtos.

Esta declaración permite hacerse una idea de cómo llegó la granja a los años noventa: con edificios declarados en ruina desde prácticamente el inicio de la nueva actividad, lo que precipitó que en 2015 la Universidad se reuniera con la Confederación



Interior arruinado de uno de los edificios auxiliares. (Foto: Javier de la Fuente Cobos)

Hidrográfica del Ebro para analizar la situación de las instalaciones. El hecho de que las parcelas de cultivo se encontrasen en buen estado no evitó que un año después se rompiera el acuerdo de explotación y la Universidad cesara su actividad el 1 de enero de 2017 cuando la vigencia de ese acuerdo era de setenta y cinco años. Peregrina etapa que habría podido ser el resurgir de la granja si se hubiese contado con los medios económicos y materiales suficientes. Aun así, se realizaron las siguientes inversiones y gestiones, entre otras:

- Un crédito de 3 000 000 de pesetas para poner en marcha las actividades.
- La solicitud al Ministerio de Obras Públicas de la mejora de los accesos y la instalación de carteles informativos en las entradas por carretera nacional.
- La petición de alta como socio, a nombre de la Universidad de Zaragoza, en la Cooperativa Virgen de la Corona y el Grupo Triguero, con el fin de

comercializar a través de la agrupación la producción de cebada, trigo, maíz, girasol, alfalfa y algunos cultivos hortícolas que proporcionaban financiación a la granja y paliaban los gastos de funcionamiento de la instalación. Igualmente, se hizo lo propio con la Comunidad de Regantes de Almodóvar para utilizar los recursos hídricos de la zona, además de con la Unión de Agricultores y Ganaderos de Aragón y con la Asociación General de Productores de Maíz de España.

- La inversión de 2 500 000 pesetas para la rehabilitación y la adecuación de espacios en el edificio principal.
- 2 876 000 pesetas para explanación de la finca, demolición de acequias y carga y descarga de materiales hasta el vertedero municipal de Almodóvar.
- 16 041 766 pesetas para poner riego por aspersión en toda la finca.
- Limpieza y desescombro de edificios, retirada de cielos rasos en mal estado, limpieza de enredaderas en paredes y reparaciones de arqueta de desagües, todo por un importe de 4130 euros.
- 6243,60 euros para retejar los edificios de la plaza.

A todo esto habría que añadir las veces que hubo que realizar labores de mantenimiento en los accesos y los caminos de servicio, los jardines, las tierras de cultivo y las cubiertas de los edificios; limpiar la maleza en las construcciones que se encontraban en desuso; llevar a cabo el paulatino desescombro por seguridad de las que agোনizan en la parte posterior... Todavía habrá quien vea un alivio a esta situación en el hecho de que la superficie del complejo se viera reducida de 25,5 a 18,9 hectáreas tras la expropiación de terrenos con motivo del trazado de la autovía Zaragoza – Huesca, que afectó a unas 2 hectáreas, y al cese de la explotación de los terrenos situados en la finca El Planiello, con una superficie aproximada de 7 hectáreas.

Los últimos años han sido convulsos para la Granja de Almodóvar y no pocas veces ha salido en la prensa, repleta de noticias sobre su abandono y su estado de ruina y de voces que presagiaban su derribo. La situación derivada de la ruptura del acuerdo para su uso por la Universidad de Zaragoza fue la gota que colmó un vaso que hacía tiempo amenazaba con derramarse. Aunque la actividad cesara oficialmente en 2017, antes de 2015 ya no había nadie. En uno de los edificios secundarios se puede ver, entre los escombros, material docente y hasta algún calzado, como si quien allí estuvo

hubiese salido corriendo ante un peligro letal y los restos hubieran quedado inertes en un escenario apocalíptico. Varias hemos sido las personas que nos hemos preocupado por intentar, en mayor o menor medida y según nuestras posibilidades, que la granja no se perdiera para siempre. Esos gritos, que la mayoría de las veces resultaban ser mudos, tuvieron su fruto cuando el 8 de marzo de 2018 el *Boletín Oficial de Aragón* publicó la mejor de las noticias: la declaración del centro como bien catalogado del patrimonio cultural aragonés.

La Ley 3/1999, del 10 de marzo, del Patrimonio Cultural Aragonés define los bienes catalogados que, por su significación y su importancia, no cumplen los requisitos para ser declarados bienes de interés cultural. La resolución del 16 de febrero, firmada por Ignacio Escuin Borao, director general de Cultura y Patrimonio, dictamina la incoación para tramitar el grado de protección con base en esta descripción:

El Centro Agronómico de Almudévar, también conocido como Granja de Almudévar, fue proyectado en 1927 por el arquitecto aragonés Regino Borobio [...].

Desde un punto de vista arquitectónico, la Granja de Almudévar apenas ha experimentado modificaciones del proyecto original de Borobio y es el resultado de un meditado programa espacial en el que cada una de sus módulos se corresponde con los distintos propósitos y funciones de un centro agronómico. Sin innecesarios elementos decorativos, pero con eficaces soluciones espaciales, formales y funcionales, la Granja de Almudévar es una arquitectura de calidad, perfectamente coherente con la producción de Regino Borobio en el periodo de finales de los años 20, apareciendo citado de forma sistemática en todos los estudios sobre la obra del arquitecto. En este sentido, la Granja de Almudévar ejemplifica el respeto de la arquitectura contemporánea española por la experiencia de la arquitectura tradicional y su influencia, en el que la sobria arquitectura de los pabellones se completa con referencias a la arquitectura regionalista, tales como las arcadas de medio punto al patio de entrada.

Por otra parte, aunque el centro cuenta con precedentes en la desaparecida Granja Agrícola de Zaragoza de Félix Navarro, se trata de una tipología única en Aragón, ya que los otros dos centros agronómicos proyectados por Borobio para la CHE, o bien han sido sustancialmente modificados o no conservan las edificaciones auxiliares propias de su naturaleza. Finalmente, como centro de innovación y experimentación agraria la Granja de Almudévar fue un instrumento del importante papel jugado por la Confederación Hidrográfica del Ebro en el desarrollo hidráulico y agrícola del Aragón contemporáneo.²¹

²¹ *Boletín Oficial de Aragón*, 48, 8 de marzo de 2018, p. 7867.

Una vez reconocido oficialmente al alto valor histórico y arquitectónico que posee la granja, en el *Boletín Oficial de Aragón* se establecieron unas medidas destinadas a proteger la integridad del bien y sus valores:

Como principio general, las intervenciones no alterarán las características constructivas, compositivas, tipológicas y volumétricas originales, valores entre otros que determinaron y motivaron su declaración y protección.

Con carácter general, deben mantenerse las fachadas con sus dimensiones y composiciones originales, especialmente en lo que a materiales y distribución de vanos se refiere.

Las construcciones están perfectamente escaladas e interrelacionadas, por tanto estas deberán mantener sus dimensiones en planta y altura originales, no permitiéndose en principio cualquier aumento de volúmenes.

Se deberán mantener en lo posible todos los elementos constructivos originales, permitiéndose justificadamente las sustituciones que fuesen necesarias, siempre sin comprometer en ningún caso las características tipológicas, constructivas y materiales originales.

Podrán admitirse obras que mejoren las condiciones de habitabilidad y accesibilidad del edificio siempre que no comprometan las características esenciales y armonía del conjunto edificado.

Las instalaciones y demás posibles elementos o dispositivos se situarán en interiores, nunca adosadas en fachadas exteriores o visibles, de manera que no perjudiquen la imagen individual de cada edificio ni del conjunto.

Excepcionalmente se podrán adoptar otros criterios siempre que queden plenamente justificados en el proyecto y mantengan la integridad del Bien y el órgano competente en materia de patrimonio cultural los considere adecuados.²²

Ahora ya solo queda que se inicie un proyecto de intervención que recupere los edificios, pero de nada servirá que estos sean consolidados y rehabilitados si no se los destina a un uso. La inactividad fue su herida de muerte, y si vuelve a merodear entre los muros al igual que ahora lo hace el viento entre cristales rotos y ventanas desvencijadas, nada evitará que aquello que fue un referente excepcional en la agricultura de la España de guerra desaparezca para siempre.

²² *Boletín Oficial de Aragón*, 48, 8 de marzo de 2018, p. 7868.

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 50 000 caracteres, más las ilustraciones, si las hubiera (que no podrán exceder de 25 entre fotos, gráficos, dibujos...), se enviarán a la redacción de la revista (Instituto de Estudios Altoaragoneses. 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 marzo 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 contenga las referencias completas según 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 *entre* 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 128 (2018)

PRESENTACIÓN

M.^a Celia FONTANA CALVO: Veinticinco años de *Signos*.

SECCIÓN TEMÁTICA

APORTACIONES AL ESTUDIO DEL ARTE ALTOARAGONÉS

Juan Ramón UGARTE ARANA: Antigüedad clásica en Roda de Isábena. La rama dorada en un capitel rotense: una lectura cristiana del universo virgiliano. Samuel GARCÍA LASHERAS: El maestro Guillermo Inglés y la escultura gótica en Huesca. Rosa ABADÍA ABADÍAS, Elena AQUILUÉ PÉREZ, M.^a Celia FONTANA CALVO y Carlos GARCÉS MANAU: El retablo de san Orencio, obispo de Auch, en la iglesia de San Lorenzo de Huesca: análisis formal e iconográfico a partir de su reciente restauración. M.^a Celia FONTANA CALVO: San Lorenzo, un santo que da muchos frutos: retórica contrarreformista en el retablo mayor de su iglesia oscense. Miguel Ángel ALVIRA JUAN y Fernando ALVIRA BANZO: La escasa fortuna crítica de Martín Coronas Pueyo: diseños del hermano jesuita oscense en el entorno de la Santa Casa de Loyola a principios del siglo XX. Roberto ANADÓN MAMÉS y Ana Isabel SERRANO OSANZ: Estado actual del órgano de tubos en La Jacetania, II: los restantes instrumentos de la comarca.

SECCIÓN ABIERTA

Carlos GARCÉS MANAU: El canónigo Martín de Santángel y la hostia profanada: arte renacentista, conflicto diocesano y crimen ritual. Alejandro CARRUESCO MARTÍNEZ y Fernando VARAS CRUZADO: La justicia oscense durante el reinado de Fernando VII: alcaldes mayores y gobernadores militares y políticos. Jorge INFANTE DÍAZ: Un institucionalista en el Pirineo de Huesca: el viaje de Rafael Torres Campos en 1887. Francisco Javier DE LA FUENTE COBOS: La granja de colonización de Almudévar: de referente a ruina.

